

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БОБУЛ Іван Васильович

УДК 140.8:784+159.9.01

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВІ ФОРМИ ТА СТИЛЬОВІ КОНОТАЦІЇ ВОКАЛЬНО-
ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. В. Бобул

**Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Шульгіна Валерія Дмитрівна**

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2018.

У дисертації пропонується вивчення музично-естрадного виконавства у контексті процесів соціокультурної комунікації, визначаються стильові напрями та системні чинники сучасного українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища.

Виявляються тенденції омасовлення та академізації як відбиття антиномічної природи естрадних форм музичної творчості та характеризуються магістральні тенденції жанрової стратифікації вокально-естрадного виконавства в Україні.

Вивчення явища нового академізму у жанрово-стильових формах естрадного вокалу дозволяє визначити семантичну своєрідність вокально-естрадного українського виконавства з позиції теорії інтерпретації.

Послідовно розкривається зміст процесу відтворення та проектування «життєвого світу» в естрадному співі, також визначаються складові процесу стильової адаптації естрадного шлягеру в творчості українських естрадних співаків.

Матеріал та методологічні засади дослідження дозволяють знаходити та категоризувати системні риси українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища.

Доводиться, що серед магістральних тенденцій стильового розвитку вокально-естрадного виконавства настійливо виділяється академізація, але з особливими рисами, тобто суттєво оновлена та перебудована відносно

попередніх сталих форм. В галузі естрадної музики існує власна «класика» та інші ціннісні орієнтири, подібні до художньо-естетичних критеріїв традиційної «серйозної» музичної творчості. Сьогодні саме в так званій «легкій» музиці втілюються важливі питання людського існування, що презентуються та сприймаються в зрозумілій популяризованій художній формі, при цьому виносяться на ті ж самі концертно-театральні та філармонійні майданчики, на яких заснувалося традиційне академічне виконавство.

Реалізація мети дослідження – визначення чинників та засобів жанрового формотворення і стильового розвитку вокально-естрадного виконавства в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття – базується на вирішенні низки завдань. Головними серед них є вивчення провідних тенденцій жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства у загальному соціокомунікативному контексті; виокремлення стильових тенденцій проектування «життєвого світу» в естрадному вокальному співі, зокрема особливостей стильової адаптації естрадного шлягеру в творчості українських естрадних співаків; висвітлення значення образу особистості – артистичного особистісного чинника – у музично-естрадній творчості.

Матеріал Розділу 1 дозволяє переконуватися в тому, що естрадний спів – центральна ланка у досить довгому ланцюгу художньої комунікації, що починається зсередини вокальної культури, як соціоісторичного та національно-стильового феномена, та веде до індивідуальної авторської творчості та окремих композицій, відтак до конкретних текстових умов здійснення специфічних завдань естрадного мистецтва

Спеціальна увага приділена поняттю про мовну картину світу, як таку, що створюється в процесі естрадно-пісенної творчості, закріплюється професійними засадами естрадного вокалу, відповідно до завдання ціннісної регламентації життєвого досвіду культури, потім – окремої особистості. Виявлена така корінна властивість естрадної вокальної творчості, як

пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом.

Виділена категорія музично-сценічної гри, котра стосовно вокально-естрадного виконавства набуває нових параметрів, передбачає складний комплекс художніх здібностей і особистісно-артистичних якостей, останнім часом – і застосування нових технологічних сценічно-постановочних «контамінацій», що ще більше підсилюють синтетичну природу сценічної поведінки і самовираження естрадного співака, вказують на її власні нові «академічні норми» (які повинні відображатися у формах освітньо-професійної підготовки).

Запропоноване визначення основних ціннісних домінант естрадної творчості у її музично-сценічній формі як цілісної складної жанрової форми, заснованої на широкому родовому естетичному синтезі. Засвідчено, що музична естрада – це складно-вибудована жанрова сфера, що перебуває в історичному становленні і ще не досягла останньої еволюційної межі, але вступила у взаємодію з такими сталими жанрово-композиційними видами, як оперета, мюзикл і рок-опера; багато спільного в семантичній сфері естрадного співу зумовлене його взаємодією з оперними настановами, як за рівнем відмінності, так і за деякими ознаками наближення до оперної актантної моделі. Компаративно-когнітивний підхід дозволяє розглядати естрадну творчість як складний процес, що приводить до багатоскладової жанрової стратифікації, до нових жанрово-стильових мікстів.

Матеріал Розділу 2 дозволяє стверджувати, що одним з найбільш важливих дослідних завдань в сфері естрадної музичної творчості сьогодні є виявлення взаємозалежності між жанровою природою цієї галузі та емоційно-чуттєвими факторами людської культури. Естрадна музична традиція опосередковує емоційний зміст у його побутово-звичаєвій формі, тобто у безпосередній пов'язаності з життям; масовість та прикладний сенс естрадного пісенного мистецтва зумовлені саме відтворенням первинних

«емоційно-почутєвих матриць» культури, також компенсативною психологічною функцією, яка виражається в наданні реципієнтам тих якостей переживання, що залишаються недостатньо здійсненими та усвідомленими у плинному повсякденному житті, але є потрібними саме для його успішності та для відчуття онтологічної повноти особистісного існування.

Важливим напрямом стає вивчення феномену шлягерізації естрадної пісенної творчості та визначення основних показників українського пісенного шлягеру. Виявляється, що саме з явищем шлягерності – розвитком національного шлягерного стилю в царині естрадного вокального виконавства – пов’язана діяльність Іво Бобула, зокрема його так звані «хіти» «Якщо любиш, кохай», «На Україну повернись», «А липи цвітуть», «Душі криниця», «Місячне колесо», «Скрипалю», «Одна єдина», «Берег любові», «Осінній сад», «Скажу вам, дочки і сини», деякі інші. Специфічна шлягерна тематика та художня символіка реалізується в альбомах «Золота колекція», «Емігрантка», «Небеса очей твоїх», «Тополина любов», «Ріка життя».

Створюється платформа для порівняння природи й засобів мовної концептуалізації естрадної творчості та інших форм «легкого» театрального мистецтва. Доводиться, що музичне звучання стає головним «жанровим словом» в сфері естрадної вокальної творчості, вбирає до себе різні стилістичні начала, поєднує первинні та вторинні стильові витоки, формує новий жанровий стиль що дозволяє йому констатувати особливу жанрово-експресивну інтонацію як *пісенну*, оскільки пісенність є типовим показником естрадного співу.

Виявляється, що виконавська особистість, яка реалізується в естрадному співі, тобто виявляє мовний тезаурус пісенної естрадної жанрової сфери, виходить з узагальнено-соціальних груп цінностей. Тому головною постаттю у безпосередньому хронотопічному розгортанні естрадної дії є виконавець – артист-вокаліст, а музично-художній зміст вистави набуває ознак творчого портрету стосовно даної образної константи естрадного

мистецтва. Уточнено, що особистісний «образний портрет» естрадного виконавця-співака має особливу об'ємність і динамічність, оскільки реалізується на основі і словесного тексту, і музичного звучання, і сценічного руху; тому співоча інтерпретація естрадного образу («естрадно-образного портрета»), з'єднуючись зі специфічно-артистичною, набуває якості індивідуально-рольової синергійності.

Висвітлюється феномен «зірки» масової музичної культури, зазначається, що «зірка» – це завжди виконавець, який не лише уособлює привабливі та бажані зовнішні риси, а й означає можливість іншого – яскравого «до зірковості» – буття; «зірки» створюються ставленням до них, формуються з певного когнітивного контенту, котрий виникає в процесі та внаслідок сумісного сприйняття музично-концертної вистави – презентації важливої суспільної ідеї, що найкраще втілюється художньо-метафоричним (символічним) музично-поетичним шляхом.

Відзначено, що естрадній творчості в її синтетичних проявах, разом з видовищним рядом та постановочними сценічними ефектами, властиві гра з художнім матеріалом, і порушення «комунікативних очікувань», що знаменує прагнення до новизни – евристичності.

Головним фактором єдності виступає постать головного виконавця – співака, навколо якої організується сукупність композиційно-сценічних траєкторій, тобто весь матеріал вистави з його хронотопічними ознаками та вимогами. Якщо вокаліст-виконавець знаходиться в епіцентрі естрадної дії, то стосовно його художньо-психологічного тезаурусу, тобто по відношенню до семантичних констант створюваного ним образу сучасної особистості, провідними виявляються музично-мовні засоби, конотативне коло музичної стилістики. Особливості його формування зумовлені тим, що воно не передбачає індивідуалізації окремих структурно-сміслових прийомів, навпаки, вишикується шляхом широкого інтонаційного жанрово-стилістичного узагальнення, відбирає ті типові засоби музичної виразовості, які входять до повсякденної музичної свідомості, тобто є носіями сучасної

звичаєвої музичної неориторики. Предметно-знакова сторона образу (тобто його емблематичні проєкції та символічний ареал) визначається типовою жанровою (первинно-жанровою) експресією як слуховою формою оцінки колективного комунікативного досвіду.

Виділяється жанрова форма шлягеру, що може віднайти свої художні пролегомени в композиторській розважальній музиці початку ХХ століття, має власні структурно-композиційні та семантичні витoki, передбачає високий рівень художнього моделювання з широким охопленням соціокомунікативного матеріалу, потребує мистецької майстерності та психологічної зрілості від авторів та виконавців, часто зумовлюючи наближення їх професійних якостей та завдань.

Ключові слова: вокально-естрадне виконавство, жанрова стратифікація українського вокально-естрадного виконавства, стильові властивості естрадного вокалу, «художній світ» шлягеру, стильова персоніфікація, новий академізм, образ особистості, артистична синергія, «зірка» музично-масової культури, естрадно-сценічна дія, художньо-ігрова концептуалізація.

SUMMARY

Bobul I. V. Genre Forms and Style Connotations of Vocal-pop Performance in the Musical Culture of Ukraine at the End of the XX – Beginning of the XXI Century. – Qualifying scientific work as a manuscripts.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 26.00.01 "Theory and History of Culture". – National Academy of Cultural and Arts Leaders, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2018.

The dissertation offers the study of musical performances in the context of the processes of socio-cultural communication, the style trends and systemic factors of contemporary Ukrainian vocal-pop performance as an artistic and aesthetic phenomenon are determines.

The tendencies of mass characterization and academic formation as a reflection of the antinomic nature of variety forms of musical creativity are revealed and the main tendencies of genre stratification of vocal-pop performances in Ukraine are characterized.

Studying the phenomenon of the new academicism in the genre-style forms of pop vocal allows to determine the semantic peculiarity of vocal-pop Ukrainian performances from the standpoint of the theory of interpretation.

The content of the reproduction and designing of the "world of life" in pop singing is consistently revealed, as well as the components of the style adaptation of the pop show in the works of Ukrainian pop singers are determined.

The material and methodological principles of the study allow to find and categorize the system features of Ukrainian vocal-pop performance as an artistic and aesthetic phenomenon.

It is proved that among the main trends of stylistic development of vocal-pop performance academism is persistently allocated, but with special features, that is, significantly updated and rebuilt in relation to the previous stable forms. In the field of pop music, there is its own "classical" and other value orientations, similar to the artistic and aesthetic criteria of traditional "serious" musical creativity. Today, in the so-called "light" music, important issues of human existence are presented that are presented and perceived in a well-known popularized artistic form, with the same concert-theater and philharmonic grounds on which the traditional academic performance was based.

Realization of the purpose of the research – determination of factors and means of genre formation and stylistic development of vocal-pop performance in Ukraine end of the XX – the beginning of the XXI century – is based on solving a number of problems. The main among them is the study of the leading trends of genre stratification of Ukrainian vocal performances in the general socio-communicative context; the selection of stylistic tendencies in the design of the "world of life" in pop vocal singing, in particular the features of the style

adaptation of pop art in the works of Ukrainian pop singers; illumination of the value of the personality – an artistic personality factor – in musical-pop art.

The material of Section 1 makes it possible to convince that pop singing is a central link in a rather long chain of artistic communication that starts from the inside of vocal culture as a socio-historical and national-style phenomenon, and leads to individual author's work and individual compositions, hence the specific text conditions realization of specific tasks of pop art.

Special attention is paid to the notion of a linguistic picture of the world, created in pop and song creativity, as reinforced by the professional foundations of pop vocal, corresponding to the task of value regulation of the life experience of culture, and then – a separate personality. Such radical property of variety vocal creativity is revealed as the priority of the executing form, which acquires new synthetic characteristics, covers all the parameters of artistic action and presents it with a pivotal basis.

The distinguished category of musical-stage game, which acquires new parameters in the field of vocal-pop performance, involves a complex set of artistic abilities and personality-artistic qualities, and recently, the application of new technological stage-setting "contaminations" that further reinforces the synthetic nature of stage behavior and the expression of pop singers point to her own new "academic norms" (which should be reflected in the forms of educational and professional training).

The proposed definition of the main value dominant pop art in its musical and stage form as a holistic complex genre form based on a broad genealogical aesthetic synthesis. It is certified that the musical stage is a complex-built genre sphere that is in historical development and has not yet reached the last evolutionary limit, but has entered into interaction with such consistent genre-compositional species as operetta, musical and rock opera; much in common in the semantic field of pop singing is due to his interaction with operatic guides, both in terms of degree of difference, and some signs of approaching the operatic actor model. Comparative-cognitive approach allows us to consider pop art as a complex

process that leads to multi-component genre stratification, to new genre-style mixes.

The material of Section 2 allows us to approve that one of the most important research tasks in the field of pop music is the discovery of the interrelation between the genre nature of this branch and the emotional and sensory factors of human culture. Variety music tradition mediates emotional content in its habitual-customary form, that is, in direct connection with life; the mass and applied meaning of variety art is due to the reproduction of the primary "emotional sensory matrices" of culture, as well as compensatory psychological function, which is expressed in providing recipients with those qualities of experience that are not sufficiently realized and realized in a fluid everyday life, but are necessary for him precisely for his success and for the sense of ontological completeness of personal existence.

An important direction is the study of the phenomenon of smash hit of variety song creativity and the definition of the main indicators of the Ukrainian song smash hit. It comes to light that it is precisely with the phenomenon of smash hit – the development of the national smash hit style in the field of pop vocal performances – the work of Ivo Bobul, in particular his so-called "hits", "If you love – be in love", "I'll return to Ukraine", "And the linden blossoms " , "The well of soul", "Moonlight Wheel", "Violinist", " Unique ", "Land of Love", "Autumn Garden", "I Will Tell You, Daughters and Sons", some others. Specific smash hit themes and artistic symbols are implemented in albums "Gold Collection", "Emigrant", "Heavens of Your Eyes", " Poplar Love", "The River of Life".

A platform is created to compare the nature and means of linguistic conceptualization of pop art and other forms of "light" theatrical art. It turns out that musical sounding becomes the main "genre word" in the field of variety vocal creativity, absorbs various stylistic principles, combines primary and secondary stylistic origins, forms a new genre style that allows it to state a special genre-expressive intonation as a song, since the song is a typical indicator of pop singing.

It is defined that the performer personality, which is realized in pop singing, that is, reveals the language thesaurus of the pop variety genre sphere, proceeds from the generalized-social groups of values. Therefore, the main figure in the direct chronotropic deployment of pop action is the performer – the vocalist, and the musical and artistic content of the play acquires signs of a creative portrait in relation to this figurative constant of pop art. Specifies that the personal "figurative portrait" of the variety performer-singer has a special dimension and dynamism, since is realized on the basis of verbal text, musical sound, and stage movement; so singing interpretation of the variety image ("variety-image portrait"), connecting with a specific-artistic, acquires the quality of individual-role synergy.

The phenomenon of "star" of mass music culture is highlighted, it is noted that "the star" is always a performer, who not only embodies attractive and desirable external features, but also means the possibility of another – bright "star-being"; "Stars" are created with respect to them, they are formed from certain cognitive content, which arises in the process and as a result of the joint perception of musical concert performances – presentations of an important social idea, which is best embodied in the artistic-metaphorical (symbolic) musical and poetic way.

It is noted that pop art in its synthetic manifestations, along with the spectacular series and staged stage effects, is inherent in the game of artistic material, and the violation of "communicative expectations", which marks the aspiration for novelty – heuristic.

The main factor of unity is the figure of the main performer – the singer, around which the set of compositional-scenic trajectories is organized, that is, the entire material of the performance with its chronotopic features and requirements. If the singer is in the epicenter of pop action, then in relation to his artistic and psychological thesaurus, that is, in relation to the semantic constants created by him the image of the modern personality, the musical-linguistic means, the connotative circle of musical stylistics, are the leading ones. The peculiarities of its formation are due to the fact that it does not assume the individualization of individual structural and semantic techniques, on the contrary, is lined up by a

broad intonational genre-stylistic generalization, selects those typical means of musical expression that are part of the everyday musical consciousness, that is, they are carriers of modern customary musical neorhetoric . The subject-sign side of the image (that is, its emblematic projections and symbolic range) is determined by the typical genre (primary-genre) expression as an audible form of evaluation of the collective communicative experience.

There is a genre form of a hit that can find its artistic prolegomy in the composer's entertaining music of the early twentieth century, has its own structural and compositional and semantic origins, provides a high level of artistic modeling with a wide coverage of socio-communicative material, requires artistic skill and psychological maturity from authors and performers, often leading to the approximation of their professional qualities and tasks.

Keywords: vocal-pop performance, genre stratification of Ukrainian vocal performances, stylistic properties of pop vocal, "artistic world" of smash hit, style personification, new academicism, personality image, artistic synergy, "star" of musical-mass culture, stage action, artistic-game conceptualization.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Бобул І. Явище нового академізму у сучасних формах естрадного вокалу // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 285–295.
2. Бобул І. Провідні тенденції жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 58–68.
3. Бобул І. Семантичні властивості вокально-естрадного виконавства у контексті теорії інтерпретації // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 190–201.
4. Бобул І. Образ сучасної особистості в українській естрадно-пісенній творчості // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. К., НАКККіМ, 2017. С. 154–159.

Статті у наукових іноземних виданнях

1. Бобул І. Сильова адаптація жарової форми шлягеру в творчості українських естрадних співаків // European Applied Sciences: [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktionskollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp und and. Stuttgart, Germany. 2017. S. 55–58.
Європейські прикладні науки: [науковий журнал / ред. кол. проф. філ. Лутц Шумахер, проф. Джон Піннекамп та ін.]. Штуттгарт, Німеччина. 2017. С. 55–58.

Апробація результатів дослідження

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедр та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККіМ, на 6 міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, конгресах, симпозиумах, семінарах, в їх числі: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса: 2015; 2016; 2017); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса: 2016; 2017); Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності (Одеса, 2018).

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бобул І. Вокально-естрадне виконавство як соціокомунікативний феномен // Музикознавство і гуманітарні науки. Періодичне наукове електронне видання. URL: <http://www.musicology-humanities.com/index.php/test>
2. Бобул І. Критерії вивчення сучасного українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища // Матеріали Міжнародного музикознавчого семінару «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності. Одеса. ОНМА ім. А. В. Нежданової. 11-18 червня 2018 р. URL: <https://online.officerecovery.com/ru/word/>

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ЕСТРАДНЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	23
1.1. Тенденції омасовлення та академізації як відбиття антиномічної природи естрадних форм музичної творчості	23
1.2. Магістральні тенденції жанрової стратифікації вокально-естрадного виконавства в Україні	45
1.3. Явище нового академізму у жанрово-стильових формах естрадного вокалу	65
1.4. Семантична своєрідність вокально-естрадного українського виконавства з позиції теорії інтерпретації	75
Висновки до Розділу 1	92
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ ТА СИСТЕМНІ ЧИННИКИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЯВИЩА	96
2.1. Відтворення та проектування «життєвого світу» в естрадному співі	96
2.2. Процес стильової адаптації естрадного шлягєру в творчості українських естрадних співаків	109
2.3. Системні риси українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища	126
2.4. Універсализація образу особистості у досвіді музично-естрадної творчості	145
Висновки до Розділу 2	163
ВИСНОВКИ	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178
ДОДАТКИ	202

ВСТУП

Актуальність теми та проблемного змісту дисертації зумовлюється зростаючою роллю естрадного виконавства в організації культурного простору сучасної України, звідси – потребою пояснити природу та причини впливу даного мистецького феномена у контексті процесів соціокультурної комунікації. Поряд з цим зростає значущість питання про національну самобутність та професійні засади української вокальної естради, також про принципи жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства.

Серед магістральних тенденцій стильового розвитку вокально-естрадного виконавства настійливо виділяється академізація, але з особливими рисами, тобто суттєво оновлена та перебудована відносно попередніх сталих форм. Водночас в галузі естрадної музики теж вже існує власна «класика» та інші ціннісні орієнтири, подібні до художньо-естетичних критеріїв традиційної «серйозної» музичної творчості. Сьогодні саме в так званій «легкій» музиці втілюються важливі питання людського існування, що презентуються, сприймаються в зрозумілій та достатньо популяризованій художній формі, при цьому виносяться на ті ж самі концертно-театральні та філармонійні майданчики, на яких заснувалося традиційне академічне виконавство.

Все це свідчить про назрівання завдання наукового культурологічного обговорення системних рис українського вокально-естрадного виконавства як закономірного соціокультурного та художньо-естетичного явища, виокремлення з нього явища нового академізму як такого, що відкриває художню сутність та соціальне призначення, справжнє місце у соціумі даного виду музичної, синтетично-художньої творчості.

Відмітимо, що за останні роки переконливі результати у вивченні української естрадної музики, в її розмаїтті жанрових форм та стильових тенденцій, виявляє харківська музикознавча школа [62; 80; 193]. Однак у

працях її представників, у силу музикознавчої специфікації, не розкриваються соціокультурні та етико-естетичні механізми функціонування естрадної музичної творчості, не виявлені тому й корінні причини її активного розвитку та переформатування.

Відтак важливим постає розкриття тих аспектів, жанрових та стильових рис естрадної пісенної творчості, які дозволяють їй поступово перетворюватись з «легкої» музики на серйозне, затребуване широкою суспільною свідомістю, мистецтво, здатне пропонувати та розв'язувати нагальні питання як спільного, так і індивідуально-особистісного людського життя, вірніше – виявляти глибинну спорідненість другого з першим, що й забезпечує той *ефект «масовості»*, у його *позитивному значенні*, який вирізняє естрадну пісенну творчість.

Необхідним є пояснення того факту, що сьогодні в Україні, як і по всьому світу, так звана масова розважальна, тобто популярна масова музика, настійливо набуває (власне, вже набула) ознак вторинного художнього професіоналізму, вимоги якого з боку організаційно-технологічної сфери та засобів комунікації, також мистецької підготовленості та особистісно-психологічних якостей, навіть перевершують вимоги до музикантів «традиційної орієнтації». Тобто стати естрадним співаком сьогодні не легше, аніж оперним або камерним, хоча його шлях до професійних висот є дещо іншим. Але головне – цьому також треба довго і наполегливо навчатись, і вже не окремими є випадки, коли після консерваторсько-академічного навчання сольному співу музикант здійснює себе професійно саме у галузі естрадної пісні.

Зв'язок теми дисертації з державними програмами, науковими напрямами академії та кафедри, на якій виконувалась дисертація. Дисертацію виконано на кафедрі естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ. Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв (протокол № 9 16 квітня 2016 р.), відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури (реєстраційний номер 0115U001572).

Мета дослідження – визначити чинники та засоби жанрового формотворення та стильового розвитку вокально-естрадного виконавства в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Завдання дисертації:

– визначити провідні тенденції жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства у загальному соціокомунікативному контексті;

– виявити системні риси українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища;

– розкрити семантичну своєрідність вокально-естрадного українського виконавства з позиції теорії інтерпретації;

– виокремити стильові тенденції проектування «життєвого світу» в естрадному вокальному співі, зокрема процес стильової адаптації естрадного шлягеру в творчості українських естрадних співаків;

– висвітлити явище нового академізму у жанрово-стильових формах естрадного вокалу;

– розкрити значення образу особистості у музично-естрадній творчості.

Об’єкт дослідження – вокально-естрадне виконавство в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття як соціокультурний та художньо-естетичний феномен.

Предмет роботи – системні жанрово-стильові іманентні та експліковані властивості, якості вокально-естрадного виконавства в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Хронологічні межі дослідження визначаються, з одного боку, характеристиками основних етапів формування українського естрадного вокального виконавства, відповідно до нього – української естрадної пісні, котрі охоплюють період 60-х – 80-х років ХХ століття, з іншого –

актуалізацією феномена сучасного українського естрадного співу та особистості сучасного українського естрадного артиста-співака, що примушує виділяти останні десятиріччя, тобто кінець ХХ – початок ХХІ ст.

Матеріалом дослідження є, по-перше, наукова та науково-публіцистична література, присвячена питанням естрадної вокальної творчості, по-друге, визнані артефакти української естрадної музики, текстові чинники естрадних вокальних творів, біографічні дані про творчість естрадних українських співаків,.

Методологічна база дослідження утворюється сумою методичних підходів, серед яких головними постають культурологічний (дозволяє розкривати жанрову природу вокально-естрадного виконавства та семантику жанрових форм у галузі естрадного мистецтва), семіологічний (веде до вивчення специфічних особливостей словесної та музичної мови, що лежить в основі естрадного співу), текстологічний (обумовлений інтерпретативною специфікою музичної естради) та компаративний мистецтвознавчий (передбачає широке, водночас аналітично поглиблене, порівняння різних мистецьких видів та форм). Узагальнюючим стає діалогічний дискурсивний підхід, розвивається впродовж всього дослідження та визначає його категоріальні настанови.

Поставлена в дисертаційному дослідженні проблема вимагає комплексного залучення методичних підходів таких галузей суміжних гуманітарних наук, як філософська естетика, соціальна психологія, музична психологія, когнітивістика, музикознавство, вокальна педагогіка.

Теоретична база дисертації сформована відповідно до зазначених методологічних напрямів. Її складовими є:

– дослідження, що містять розробку підходів до вивчення вокального мистецтва, вокально-виконавської творчості, зокрема у галузі естрадно-масової культури (Є. Андрєєв, В. Антонюк, А. Арутюнова, Н. Говорухіна, Н. Дрожжина, А. Євгенєв, І. Ісаєва, О. Клипп, О. Колубаєв, В. Кузнєцов, Я. Левчук, Т. Мадишева, М. Мозговий, М. Муратов, В. Откидач, І. Палкіна,

Л. Романова, Т. Рябуха, Т. Самая, І. Сахнова, В. Тормахова, О. Федорченко, О. Філатова, Ю. Чугунов, І. Шароєв, О. Шевченко, Р. Юссон, С. Яковенко);

– праці, що дозволяють створювати теоретичні моделі культуротворчого мистецького процесу, враховуючи його стратифікаційні рівні та семантичні верстви, тенденції концептуалізації та мовні засади, герменевтичні підходи до творчості (С. Аверінцев, А. Аврамов, Т. Адорно, Л. Акопян, М. Арановський, Б. Асаф'єв, Г. Бакулев, Р. Барт, М. Бахтін, О. Беляєвська, Е. Берн, В. Біблер, І. Блінкова, Ж. Бодріяр, М. Бондаренко, В. Бичков, Ф. Василюк, М. Вівчарик, І. Вільчинська, Л. Віготський, Г. Гадамер, О. Гриценко, Є. Гуренко, Б. Додонов, Л. Дорфман, А. Зенкова, О. Зинькевич, А. Зорін, М. Каган, Л. Казанцева, В. Карасик, О. Киришинова, І. Ковальська, О. Козаренко, О. Конніков, Н. Корихалова, Ю. Кристева, Д. Ліхачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, Ю. Лукін, Н. Луман, М. Михайлов, Л. Михайлова, М. Муратов, Є. Нагібіна, Є. Назайкинський, І. Нефьодов, П. Рікер, О. Рубб, О. Самойленко, С. Склярова, Е. Фромм, Й. Хейзинга, М. Холодна, Т. Чередниченко, У. Еко, М. Angerer, D. Cooke, Ch. F. D. Schubart);

– роботи, присвячені вивченню конкретних художніх явищ, жанрових форм, стильових напрямів (Є. Андрущенко, Є. Андрєєв, В. Аскіназі, Є. Барбан, А. Буданов, В. Васіна-Гроссман, Ю. Верменич, О. Воропаєва, Е. Кампус, О. Кизлова, Ю. Кинус, А. Козлов, В. Конен, В. Кузик, В. Кузнєцов, М. Куклинська, Я. Левчук, І. Логвінова, А. Ляшок, В. Медушевський, Ч. Мукерджи, В. Окунєв, В. Олендарьов, Є. Рібакова, У. Сарджент, М. Саркітов, Н. Світлакова, В. Симоненко, А. Сокольська, А. Сохор, В. Сиров, Ю. Холопов, В. Холопова, Е. Шаймухаметова, К. Шапінська, Г. Шестаков, Л. Ентеліс);

– дослідження природи та художніх функцій шлягеру, явища шлягерності (Т. Григор'єва, Т. Кириловська, Т. Чередниченко, І. Шнур);

– праці, що дозволяють розвивати синергійний підхід до вивчення творчої особистості, зокрема образно-естетичного феномена артистичної

самореалізації (В. Аршинов, М. Кузнецов, Є. Лозенко, А. Сидоров-Дорсо, І. Силантьєва, Б. Соколов).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

вперше:

- визначаються стильові напрями та системні чинники сучасного українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища;
- виявляються тенденції омасовлення та академізації як відбиття антиномічної природи естрадних форм музичної творчості, пропонується поняття «нового академізму естрадного вокалу»;
- жанрово-стильовий зміст естрадного вокального виконавства вивчається у контексті теорії розуміння та інтерпретації;
- автономія та значущість вокально-естрадного виконавства аргументуються створенням нової ідеї особистості;
- доводиться значення особливої персоніфікації як стильової властивості вокально-естрадного виконавства;
- розкривається художньо-естетичне значення універсалізації образу особистості у досвіді повсякденної культури, свідомості.

Уточнюються:

- головні жанрово-стильові чинники та образно-семантичні складові української естрадно-пісенної творчості.

Набуває подальшого розвитку:

- емоціологічний підхід до явищ музичної творчості;
- категорія артистичної синергії стосовно вокально-естрадного виконавства;
- когнітивний напрям вивчення музичного стилю.

Практична цінність. Матеріали дисертації можуть бути використані в теоретичних навчальних курсах по історії естрадного мистецтва і теорії естрадного виконавства в закладах вищої освіти мистецтва і культури, слугувати методологічним підґрунтям та методичним знаряддям у процесі

творчо-практичної підготовки естрадних співаків та естрадних співочих колективів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно. Оpubліковані статті за темою дисертації (5) написані без співавторів.

Апробація результатів дослідження. Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедр та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККіМ, на 6 міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, конгресах, симпозиумах, семінарах, в їх числі: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса: 2015; 2016; 2017); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса: 2016; 2017); Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності (Одеса, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина).

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, що представляють головні результати дослідження, списку використаних джерел і додатків. Обсяг основного тексту дисертації – 164 с., список використаної літератури включає 282 позиції.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНО-ЕСТРАДНЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1. Тенденції омасовлення та академізації як відбиття антиномічної природи естрадних форм музичної творчості

Не дивлячись на те, що вивчення естрадного вокального виконавства в українській науці розпочалося відносно нещодавно, вже виявилось його широке теоретичне та етноісторіологічне підґрунтя, зумовлене природою досліджуваного явища. Адже естрадний спів – центральна ланка у досить довгому ланцюгу художньої комунікації, що починається зсередины вокальної культури, як соціоісторичного та національно-стильового феномена, та веде до індивідуальної авторської творчості та окремих композицій, відтак до конкретних текстових умов здійснення специфічних завдань естрадного мистецтва. Останнє передбачає уточнення та дефінітивного розвитку з боку категорії музичного виконавства та відповідних до неї професійних настанов та вимог.

Передусім зауважимо, що збереження масової природи, призначення до широкої аудиторії та відповідність критеріям популярності є фундаментальною жанровою рисою естрадної вокальної творчості, з одного боку; з іншого – увесь сучасний етап її розвитку свідчить про настійливе підвищення професійної якості, у том числі у формах та засобах академічної освітньо-творчої системи, а це зумовлює *антиномічність вокально-естрадного мистецтва як його інституціональну та змістову парадагматичну ознаку*. Саме з даної точки зору дослідження цієї галузі активізується останнім часом в працях українських дослідників, причому виробляються як узагальнюючі, так і жанрово-естетично диференційовані підходи до нього та його оцінки, аж до виокремлення окремих стильових форм та жанрово-композиційних тенденцій (І. Палкіна), прийомів словесно-музичного викладу (І. Шнур).

Включення естрадного співу до професійних, тобто вторинних академічних, форм вокальної культури передбачає дослідження В. Антонюк [10], у якому системно визначаються, змістово розкриваються вітчизняні українські тенденції розвитку «художнього сольного співу», актуалізується антропологічний підхід до національної вокальної культури, який дозволяє поєднувати в одному дослідницькому колі розмаїття культурних феноменів, намічати різні можливості переходу від емпіричного до феноменологічного опису явищ української вокальної культури, знаходити в останній «антропологічний ренесанс» національної свідомості та могутній поштовх до культуротворчості, гуманітаризації та етнологізації музично-професійної діяльності.

Зокрема дослідниця зазначає, що етнокультурологічні основи професійного вокального мистецтва суттєво збагачуються новими спеціалізаціями, зокрема, «виконавець народних пісень» або «виконавець естрадних пісень», тому що їх розвиток потребує поглиблення специфіки національних вокальних шкіл, водночас – розширення пізнавально-стильового поля професійно-музичного мислення, універсалізації його ейдетичних засад. Таким чином, унікальне та універсальне постають ціннісною опозицією всередині вокально-виконавського мистецтва, визначають і певні змістові орієнтири естрадного співу. Зі змістовим самовизначенням найперше пов'язані тенденції поглибленої професіоналізації, що ведуть від первинно-аматорських форм сольного (або гуртового) співу до вторинно-художніх, тобто визнано мистецьких, тому автономних та маючих власну комунікативну галузь з відповідними засобами збереження та трансляції. Даний процес трансформації форми та природних якостей вокальної творчості заслуговує особливої уваги тому, що стосується загальних антропосферних рівнів існування культури, причетний до створення її екосфери, свідчить про єдиний тезаурус культурного та вокально-професійного творчого досвіду. В. Антонюк наголошує поняття професійного вокального тезауруса, як такого, що вимагає багатьох напрямів

пізнання співацького мистецтва: засвоєння професійної термінології та вивчення мовних і мовленнєвих принципів організації півного матеріалу, як суто музичного, так і словесного; оволодіння вокально-художньою інтерпретацією словесно-поетичних та музичних композиторських текстів, у тому числі, стосовно перших, перекладами на рідну мову іноземних текстів і виконанням мовою оригіналу, а стосовно інших – оволодінням технічними прийомами, що відповідають національній школі, як композиторській, так і виконавській. Таким чином відкривається значущість і семіотичного підходу до «розуміння явищ національного вокального мистецтва як метакультурного феномена».

Дослідження В. Антонюк видається методологічно значущим стосовно вивчення виконавської культури за багатьма параметрами, але головними з них щодо вокально-естрадного виконавства виявляються наступні.

Перше. Пропонується мовно-семіотичний ракурс розгляду мистецтва сольного співу у зв'язку з його усупільненим культурним призначенням та як способу діалогу творчої індивідуальності й спільноти. Мовний склад вокального мистецтва у його виконавському аспекті та здійсненні, тобто як живе усне спілкування, характеризується як знаково-мисленнєвий, тому й семіотичний тезаурус художньої культури, що дозволяє виявляти полілогову смислову складність вокальної мови як художньо-виразової, вбачати у ній своєрідний соціокод культури. Даний підхід має історичне підґрунтя, оскільки викликаний поглядом на українське співоче мистецтво як на процес та результат музичного семіозису, причому саме музичного, тобто зумовленого природою та специфікою музичного мислення, потребами музичної творчості з її геополітичними передумовами та соціокультурними етнопсихологічними чинниками. Тому постає завдання визначення константних ознак української вокальної школи як етнонаціонального стильового утворення, що рівною мірою справедливо для всіх гілок вокального виконавства від «високого» оперного – до узвичаєного масово-шлягерного.

Друге. Відкривається можливість вивчати вокальне виконавське мистецтво у його національно-стильовому вияві тип та спосіб *етнознакової поведінки*, що однаково важлива і для художньої особистості, особи співака, і для *образу людини* у цілісній семантиці культури. Звідси увагу привертають ті комунікативні ситуації, які найбільше виявляють типові риси особистісної поведінки – творчого самоздійснення), значущі в даному історико-культурному контексті та важливі для підсилення національних пріоритетів (у спів, у мистецтві, у культурі, у буденному поточному житті). Таким чином відкривається і важливість стильової взаємодії між виконавською та композиторською творчістю, що виступає вже міжіндивідуальним різновидом творчого діалогу, але не втрачає спрямованості до національних обривів стилю, навіть нарощує їх значимість. Від комунікативної ситуації залежить рольове визначення особистості виконавця, у широкому розумінні ролі як соціо-ситуативного феномена, через яке проступає міра його знаковості, тобто його оцінка як носія важливих знаків етнічної свідомості, національної традиції (виконавської, композиторської, слухацької, культурно-комунікативної, ментально-естетичної тощо). Врешті-решт висловлюється думка про єдність витоків художньо-стильового конгломерату вокально-мовленнєвих засобів виконавських співацьких «ролей», сформованих у процесі взаємодії релігійно-храмових, фольклорних, світських академічних і світських (мирських) побутових жанрових форм.

Третє. Методологічної ваги набувають ті спостереження В. Антонюк, які ведуть до виокремлення *тенденції автопоезису (аутопоезису)*, зокрема у її гендерному вимірі. Адже дослідниця зосереджується на вивченні досвіду видатних співаків, які є, насамперед, визначними особистостями й знаходили у вокальній творчості спосіб самореалізації та самовдосконалення. Це дозволяє висувати проблему особистості як провідну для сольної вокальної діяльності, особливо актуальну у тих концертних галузях, у яких співак постає від власної особи, від імені власного, тому може сприйматись як взірцева або еталонна постать, набуваючи ореолу зірковості. Тут дійсно, як

справедливо помічає В. Антонюк, розходяться шляхи чоловічого та жіночого начал, бо у кожного з них власні ідеали та ціннісні критерії, водночас виникає певне змагання-суперництво, в якому донині *переможцем в українській традиції є чоловічий тип «співака-громадянина»*.

Четверте. До текстологічного поглиблення культурологічного дискурсу ведуть питання національної музичної екосфери, етнекології, етнокультурної фоносфери, що узагальнюються у *проблемі вокального семіозису національної музичної свідомості*. Звідси підвищена увага до пісенних прототипів (генотипів) вокального мистецтва, що мають множину регіонально-локальних чинників, разом з цим – до пісенно-фольклорних засад формування виконавського професіоналізму та різних аспектів вияву інтонаційно-стильової моделі пісенного жанру, в залежності від професійно-комунікативної ситуації, художньої ролі, в якій опинився виконавець-артист.

П'яте. З'ясовується потреба у створенні *теоретичних гносеологічних моделей*, здатних експлікувати виконавський феномен, що вивчається, у цілісності та єдності всіх витоків та складових, також у повноті функціональних зв'язків; це дозволяє характеризувати взаємодію мовного та мовленнєвого, художнього та позахудожнього рівнів вокального виконавства, також зазирати у сферу феноменально-метамовного (або передмовного).

Шосте. Ключовим моментом, важливою частиною мети дослідження вокально-виконавського мистецтва є *розробка феноменології вокальної мови, від ейдетичних передумов до мовленнєвої рефлексії, особистісних самовиявлень у способі мовлення*. Дана скерованість наукового пошуку пояснюється провідним значенням мовної діяльності в знаковій організації вокальної культури, особливою культурною сталістю та ціннісною визначеністю професійної мовної діяльності вокалістів, у якій реалізується дихотомія національного – загальнолюдського, причому не лише на рівні образного змісту, а й у технологічно-знаковій сфері.

Тому набуває нового методичного сенсу пропозиція створювати український вокальний словник – як і теоретичне узагальнення творчої практики, і пряме віддзеркалення її складових елементів, мовних частин інформаційно-семіотичних інгредієнтів. Поєднання прийому та смислу, тобто конструктивно-технологічної та образно-сислової функцій, дозволяє фіксувати специфічні «вокальні ейдоси», як категорії музичного мислення та вокального (співочого) висловлення, які наділені рисами етнічної знаковості та пов'язані з універсальною символікою культури.

Вочевидь широкими методичними позиціями, але вже зосередженими у галузі дослідження специфіки естрадної музичної культури, відрізняється праця Е. Рібакової [194], у якій протиставляються загальні принципи естрадного мистецтва та особливості музичної естради, розглядаються їх зв'язки з масовою культурою, визначаються їх жанрово-стильові та стилістичні риси. Зокрема, дослідниця йде до визнання популярної культури лише частиною масової культури, а в останній виокремлює і власні прояви елітарності, пов'язані зі зростаючою та все більш напруженою професіоналізацією. З даної позиції вона підходить до характеристик побудови, способів функціонування, художньої своєрідності та рівнів впливу джазової музики та року, причому визначається що обидва дані напрями є певною «культурою в культурі», існують як окремі, але між собою пов'язані архіпелаги творчих настанов, і не лише музичних, а, перш за все, світоглядних. Саме в них знаходить дослідниця основу російського естрадного мистецтва, хоча з цим ствердженням не завжди можна погодитись, коли йдеться про національні різновиди естрадного співу. Але в даній роботі переважає освітянсько-педагогічний ракурс вивчення музичної естради, також не виокремлюється вокальне виконавство. Тому головні, продуктивні для нашого дослідження, положення пов'язані з жанровою стратифікацією та виявленням способів професіоналізації музичного естрадного мистецтва.

Так, Е. Рибаківа відзначає, що для сучасної культурології залишається дискусійним питання поняттєво-термінологічного розмежування роду, виду, течії, жанрових та стильових явищ у сфері естрадно-масової культури, що пов'язане з розмитістю морфологічних ознак даної сфери, недостатньою розробленістю питань її структурування та художньо-комунікативного функціонування. Тому теоретичною необхідністю постає визначення конститутивної ролі джазових та рокових форм у розвитку музичного естрадного мистецтва, включаючи його періодизацію в історичному часі та стильові трансформації у національному просторі. Дослідження Е. Рибаківої дозволяє визнавати професіоналізацію – академізацію провідною тенденцією входження музичного мистецтва до хронотопічного змісту естрадної культури. Але вона узгоджується з його масовим характером, що зберігається, хоча й знаходить нові форми й можливості художнього осмислення.

Однією з таких форм є просвітницька діяльність, тобто залучення естрадної музики до системи просвітницько-освітніх виховно-етичних засобів формування суспільної людської свідомості. Водночас поглиблюються пізнавальні основи естрадної творчості, за рахунок її вивчення у колі різноманітних теоретичних и практичних музикознавчих та культурологічних дисциплін, також взаємодії спеціальних професійних та загальногуманітарних знань.

Поєднання масового (масово-самодіяльного) та академічного типів творчості стає визначальною рисою сучасної музичної естради, так само як поєднання у ній популярного та елітарного ціннісного підходів. Саме з боку даної дихотомічності розкривається природа джазових та рокових явищ, що входять до стилістичного контексту естрадного мистецтва найбільше з музично-виконавської сторони, як показники звучного глобалізованого культурного простору. Зокрема, наголошується, що за посередництвом рок-музики суттєво оновлюється технологічна сторона музичнотворчого естрадного процесу, виявляються художньо-виразові функції електронного

інструментарію, фіксуюче текстографічне призначення звукозаписної апаратури, що розширюють уявлення про мовні можливості музичного звучання, відкривають принципово інші, змінені (порівняно з класичною академічною музикою) параметри полістилістики, гармонічної організації, тембрової драматургії. Підкреслюється значення того факту, що у вітчизняній освіті завжди співіснували два основних напрями – суто професійний та розширений просвітницький, і естрадна музика «заходить» до академічної освіти саме з боку її *просвітницьких тенденцій та завдань*, відразу спрямована до найбільш широких верств реципієнтів, до узагальнених смислових потреб.

Характеризуючи дисциплінарний зміст процесу навчання естрадному співу, Е. Рибаківа відзначає, що, окрім занять з вокалу, він передбачає засвоєння жанрових настанов театральних різновидів – мюзиклу, шоу-програми, звідси й різних видів пластики, сценічного руху, хореографічних постановок та танцювальних фігур. Торкається вона й питання музично-стильової єдності естрадного мистецтва, у зв'язку з цим звертаючись до пісенних форм та опрацьовуючи питання вокально-виконавської естрадної техніки – як такої, що має специфічні ознаки та потребує спеціальної підготовки, є дуже важливою тому, що від особи вокаліста на пісенній естраді перш за все залежить її художня успішність, естетичний ценз та соціально-виховне значення. Виділяються такі аспекти естрадного співу, як специфічне звукоутворення (у тому числі мікрофонними засобами), узгодження образної уяви та способів подання звуку, організація півного дихання та відповідних м'язових рухів, вироблення артикуляційної рівності, водночас виразності звучання голосу за всіма його регістровими можливостями, тобто у повному діапазоні, формування правильної вимови, у тому числі словесної дикції, що дозволяє ясно доносити пісенний текст у єдності його музичної та поетичної сторін.

Найостанніше, на що звертає увагу Е. Рибаківа і що треба включати до комплексу методичних установок при вивченні вокального естрадного

виконавства, це експресивно-сугестивні чинники художнього діяння, серед яких провідними є музичні, а тому й особистісно стильові співацькі, тісно пов'язані з рівнем емоційно-психологічної зрілості виконавця, його індивідуальною почуттєвою культурою та його артистичною поведінкою, що передбачає застосування жестикуляції, міміки, різних тілесних рухів, іншої зовнішньої атрибутики.

І. Сахнова [203], розвиваючи проблематику естрадної вокальної творчості у педагогічному аспекті, наголошує на відносній молодості та новизні естрадної освіти, вважає найсуттєвішим її синтетичну основу, якісні естетичні та художні показники, серед яких виділяється парність «легкість – серйозність» як не-симетричні жанрово-стильові виміри, відзначається їх конститутивна важливість.

На боці «серйозності» – необхідність достатньо високого рівня розвитку вокальної майстерності, виконавського мистецтва, також духовно-творчий розвиток особистості як необхідна передумова професійної діяльності у галузі естрадного мистецтва, тобто чинники самовизначення, саморозвитку і самореалізації особистості в творчій діяльності, котра потребує визначеного інструментарію, технологічної оснащеності.

В. Кузнєцов [131] своє докторське дослідження педагогічного профілю вибудовує на вивченні походження та контамінованого змісту естрадної музики, також її впливу на інші жанрові сфери музичного виконавства. За його спостереженнями, естрадна творчість – це поле для змішання, наближення та взаємозаміни академічного, навіть авангардного складно-композиційного виду музичної діяльності, фольклорної, поп- рок-музики та джазових стилістичних напрямів, тобто складний конгломерат іноді взаємовиключних музично-комунікативних явищ. Це вказує на високу та поширену у різні сторони соціальну активність естради. Знову формується специфічне коло питань про синтез виразових засобів різних видів мистецтв в естрадному виконавстві, особливий взаємозв'язок композитора й виконавця, естетичні контакти зі слухацькою (глядацькою) аудиторією.

Головними тенденціями вивчення, що сприяють концептуалізації дослідження, тут постають історико-теоретичне висвітлення проблеми формування творчої особистості у контексті естрадної творчості; розвиток цілісного діяльнісного індивідуально-творчого аксіологічного підходу до сутності і специфіки естрадно-джазової освіти; концентрація уваги на синтезі професіоналізму, розвитій інтуїції, імпровізаційності, артистизму, високій духовності та творчій індивідуальності. Синтез професійних компонентів обговорюється як відповідний до складної синтетичної природи естрадної діяльності: мотиваційно-цільовий (передбачає індивідуальність особистості, її особливу потребу у творчості), змістовний (маються на увазі теоретичні та практичні знання, уміння, навички), діяльнісний (це, перш за все, способи розумових і практичних дій), рефлексивно-оцінний (включає самооцінку, самоаналіз, прогнозування).

Єдність пізнавальної і музично-творчої діяльності при освоєнні синтезу мистецтв в естрадній галузі вивчає О. Клипп [107], який обговорює естрадні музичні стилі як естетико-педагогічні цінності, вважає, що естрадно-джазова музична культура в її кращих проявах сьогодні є не тільки органічною приналежністю побуту, але й свого роду атрибутикою сучасного музичного мистецтва, що наочно виражене при вивченні запитів і художньо-естетичних потреб сучасної молоді.

Зосередження уваги саме на співаках, проведені акустичні дослідження голосів естрадних виконавців за допомогою сучасних спеціальних комп'ютерних технологій ведуть до виявлення специфічних особливостей спектра їх тембрового звучання в зіставленні з голосами академічних співаків.

Що представляє на сьогодні «естетика та технологія вокального естрадного виконавства»?

Розроблена методика навчання співу естрадних співаків, що містить у собі: основні принципи навчання (досягнення волі й «комфортності» у процесі співу, цілісний і системний підхід до процесу формування вокальних

навичок, універсальність методики вокального виховання голосу співака, спів на різних мовах, спів відкритим округлим звуком, емоційно-позитивне налаштування учнів і т.д.), їхнє теоретичне обґрунтування, комплекс вокально-тренувальних вправ для настроювання голосу на спів у мовній позиції, способи керування співочим процесом, методи формування основних співочих навичок.

Під розвитком голосу естрадних співаків розуміється: удосконалювання слухо-рухової координації за принципом зворотного зв'язку в системі «слух – голос»; розвиток основних вокальних навичок: співочого подиху, різних способів звукоутворення, правильної артикуляції, озвучування грудних і головних резонаторів, емоційної виразності виконання; поліпшення звучання голосу (тембру, звукового й динамічного діапазонів), чистоти інтонування, рухливості голосу, чіткості дикції, які розглядаються як результат розвитку навичок у процесі навчання співу.

Основні стильові риси виконання вокальної естрадної музики визначені як: імпровізаційність; своєрідність ритму; спів на рідній та іноземній мовах; підвищена експресивність і емоційна виразність; ясна й осмислена подача слова за рахунок природності артикуляції в мовній манері; спів з мікрофоном; спів у комбінації з танцювальними рухами; віртуозне володіння голосом, уміння використовувати різні звукові ефекти (хрип, сип, ричання, лемент, фальцет, довільне керування співочим вібрато й голосовими регістрами); повна розкутість на сцені; видовищність за рахунок світлових ефектів, димових завіс, фонтанів, незвичайних і навіть часом екстравагантних туалетів, масових танцювальних сцен, що створюють тло для якої-небудь «зірки».

Відзначається, що у світовому процесі розвитку стильових напрямків музична мова естрадних творів поступово ускладнялася. Найбільш простими з погляду вокальної техніки слід уважати ранні композиції, такі, як: народні пісні, романси, авторські «вірші з музикою», а більш складними – джазові композиції, серед них свінг, мейнстрим, бі-боп, ритм-енд-блюз, соул, потім

більш розгорнуті циклічні рокові композиції, нарешті виокремлення сфери поп-музики та розвиток театральної форми мюзиклу, деяке інше. Така історична ієрархія в естрадному вокальному мистецтві й визначає його іманентну жанрову побудову, тобто набуває принципового системного значення. Але у сьогоденні співвідношення змінюється на зворотне: базовою структурою, особливо у освітній галузі, стають театралізовані естрадні форми, серед них – рок-опери та мюзикли, а стилізація фольклорних зразків утворює вершину функціонування жанрової системи музично-естрадної творчості, зокрема увінчує сольну концертно-співочу практику.

Особливою технологічною стороною естрадного співу є типологізація вокальної техніки, що відрізняється силою імпедансу від академічного вокалу: якщо для останнього показове використання техніки сильного імпедансу, то для естрадного необхідне використання техніки слабого імпедансу, що досягається постановкою голосу в мовній позиції.

У дослідженні Н. Дрожжиної [80] широко розвивається специфікований музикознавчий підхід до естрадного музичного мистецтва, запроваджений український виконавсько-практичний матеріал сучасного вираження та значення, водночас знову виникає нахил у педагогіку при обґрунтуванні теорії вокального виконавства в системі музичної естради, переважає спрямованість дослідження до вироблення універсальної методології професійного навчання естрадних співаків у системі вищої музичної освіти України.

Провідним завданням не лише даної роботи, а й інших досліджень, присвячених сучасному музично-естрадному виконавству, зокрема естрадному сольному співу, залишається *вироблення алгоритму феноменологічного аналізу творчої особистості видатних естрадних співаків.*

На основі аналізу літератури, присвяченої проблемам теорії естради, Н. Дрожжиній вдається встановити, що термін «музичне мистецтво естради» може й повинен трактуватися не тільки в музикознавчому, але й у

культурологічному ключі (як специфічна форма музичного мистецтва, розмірна й гармонічна епосі виникнення й розвитку масової культури). Масова культура, у контексті якої маніфестувало себе музичне мистецтво естради, являє собою своєрідний феномен соціальної диференціації сучасної культури, що заявив про себе вперше в ході модернізаційних процесів Новітнього Часу. У якості соціокультурних факторів, що обумовили появу мистецтва естради, як форми демократичного й розважального мистецтва, були позначені загальне зростання соціальної напруги, характерний для епохи технічної цивілізації; ріст населення міст; зміни в сфері співвідношення трудовий і досугово-рекреаційної діяльності в маси населення наприкінці XIX ст.

Шляхом дослідження конкретних соціокультурних умов функціонування естрадного вокального виконавства в контексті музичної культури минулої доби встановлюється, що його культурний статус визначався приналежністю або до ангажованої ідеологічними вимогами пролеткульту офіційній естраді, або до протестних рухів проти офіціозу, що розбудовуються у вигляді «джазового опору» і андеграундної рок-культури. В останні роки існування СРСР легітимізація естради й естрадного вокалу приналежністю до офіціозу або андеграунду перестала бути актуальною, будучи заміщеною критерієм швидкого комерційного успіху. Знаменним дослідниця вважає і той факт, що в естрадному мистецтві 90-х років вокаліст витискує зі сцени віртуоза-інструменталіста; його значення на естрадній сцені стає переважаючим та по-справжньому «артистично-зірковим».

Можна з впевненістю вказати, що сьогодні вже накопичений достатній матеріал по роботі голосового апарата в співі, який дозволяє компетентно підходити до питань професійного виховання естрадного співака. Водночас оскільки голосовий апарат підкоряється складним акустико-фізіологічним законам, то вивчення основних закономірностей і принципів діяльності співочого апарата, як «живого музичного інструмента» залишається однією з

головних умов його створення, удосконалювання й збереження. Окрім теоретичної значущості, це допомагає співаку не тільки в становленні професійних виконавських якостей, але й у передачі творчих знань наступному поколінню, що має велике значення у формуванні й розвитку української вокальної естрадної школи. Відзначено, що з другої половини ХХ століття напрям розвитку професіоналізації вокально-естрадного мистецтва веде убік ускладнення й динамізації, а у професійній підготовці вокального естрадного виконавця ХХІ століття не можна зосереджуватись тільки на вокальній складовій. Сучасний співак повинен уміти створювати свій цілісний сценічний образ, професійно володіти основами хореографії й мати знання в галузі менеджменту та медіа-технологій. Специфічною рисою процесу глобалізації в сфері музичної культури є факт провідного значення західних взірців в міжкультурній взаємодії естрадно-музичних артефактів. А це підсилюється тим, що глобалізація в масовій культурі, й насамперед в музично-естрадній, знаменується поширенням єдиних професійних канонів музично-сценічного (концертно-постановочного) вокального виконавства.

Але, не дивлячись на перевагу стандартизованих шоу-програм, естрадне вокальне мистецтво, як і будь-яке інше мистецтво, є національним, оскільки ґрунтується на звуковому мисленні й інтонаційному ладі певного етносу, відповідно до цього й має свої специфічні особливості.

Відтак відповіддю на потреби музичної глобалізації з боку української естради повинен стати пошук *творчої рівноваги* між вимогами професіоналізму й стандартизації світової музичної естради та індивідуальним пошуком нових форм і обріїв музичного естрадного мистецтва, що укріплюють зв'язки з національною культурою.

У цілому, незважаючи на істотні відмінності жанрово-стильових проєкцій українського вокально-естрадного виконавства, вони виявляють спільність комунікативних якостей, вірніше, єдність художньо-комунікативного походження, що свідчить про їх історичний та структурно-семантичний зв'язок з галуззю масової музичної культури, враховуючи і її

театральні відгалуження та віддзеркалення. Зокрема, з жанрово-стратифікаційної точки зору суттєвою є спорідненість естрадних програм з деякими формами мюзиклу та рок-опери, а взаємодія театральнопостановочної форми мюзиклу та індивідуальної (індивідуально-групової) форми концертного виступу – естрадного шоу набуває естетичної значущості, дозволяє визначати святковість та змістовну відкритість, загальнодоступність як провідні риси масово-музичного спілкування, а сугестію і компенсацію – як засадничі функціональні показники.

В деяких сучасних дослідженнях відзначається широкий вплив романтичної естетики на сучасний мистецький контекст, найбільше – в його популяризованих зрізах та вимірах. Підвищена експресивність, деяка фамільярність та і плакатність популяризованої музично-театральної форми досить цілісно відображена в мюзиклі та рок-опері, власне й утворює їх подібність у трактуванні подій та фактів, у вибудовуванні сюжетних колізій та постатей провідних персонажів. Водночас і театральні жанри, пов'язані з мовним простором масової, тобто первинно-ужиткової, музичної культури, ще не отримали цілісної систематизованої оцінки.

Аналіз досліджень і публікацій, які можуть бути залученими до створення теоретичного апарату вивчення жанрової природи естрадного співу, веде до виділення когнітивної лінгвістики, котра дозволяє використовувати особливий аналітичний підхід до мовних засобів, причому не лише вербальних, а й іншого речово-знакового походження. Важливість даного підходу зумовлена зверненням до процесів категоризації та концептуалізації, таким чином до процесів смислопокладання як вираження пізнавальної активності людини, звідси й до комунікативного призначення даної активності.

В дисертації І. Ковальської [108] когнітивний підхід дозволяє глибше розкривати соціокомунікативну природу оперети у її історичному єднанні з музичною комедією, визначається широке змістове поле останньої. Задля цього автор активно застосовує поняття категорії (категоризації) та концепту,

зокрема, зауважує, що категорія скеровує до відокремлення, найменування та функціональної специфікації опорних структурних ланок комунікативного процесу, раціоналізує та робить пізнаваним процес художньо-оціночної творчості. Концепт орієнтує на якість розуміння, його глибину та плідність, скоріше об'єднує, ніж диференціює, прагне до єдності знаку та значення, думки та вислову.

За спостереженням В. Карасика, концепт – це «фрагмент життєвого досвіду людини»; повторюючись, він фіксується в пам'яті, у тому числі, в художній, зумовлює єдність принципів композиційно-стилістичної організації тексту. Тому процеси, які відбуваються на рівні жанрового розподілу – типізації можна пояснити на основі явища художньо-мовної категоризації, яке, в свою чергу, пов'язано з концептуальними аспектами художньої форми. При цьому багатовимірність концепту пояснюється складною будовою реального світу – «життєвого світу», буденної реальності, відносин людини з цією реальністю. «Виділення обмеженої кількості аспектів розгляду концепту, як і мовної особистості, як і будь-якого предмета наукового вивчення, – це штучна міра розчленування дійсності з метою її пізнання» [101, с. 49].

Художня мова виявляє особливу залежність між концептуальними установками (загальними і індивідуалізованими, колективними та авторськими) і засобами, рівнями категоризації. Чим ширше поле концептуалізації, чим більш усупільнений її змістовний обсяг, тим чіткіше виражені прагматичні жанрові границі – межі «мовних стилів», тим довша низка лексем, що представляють ці стилі. Дослідження В. Карасика дозволяє знаходити в концептуалізації свого роду сприйняття і організацію світу, при якому кожна природна мова відображає певний спосіб розуміння світу, отже, кажучи про концептуалізацію, ми звертаємося до проблеми мовної картини світу. В її зміст входить семантичне поле, а одиницею концептуальної картини світу дослідники вважають «константи свідомості». Таким чином, смислова картина свідомості відбивається у мовній картині світу, яка може

бути уловлена і відтворена різними шляхами, але специфікується саме в мистецтві.

Виділяється також низка робіт, які дозволяють дослідницькі поглиблювати вивчення антитетичних відносно «серйозної» музики видів професійної музичної творчості, зростаючих у царині масово-популярної культури та зосереджених на так званих тривіальних проявах людської свідомості й поведінки [4; 7; 20; 22]. Звернення до явища тривіальності та екстраполяція даного поняття до сфери естрадної творчості виявляє нові закономірності існування «*Homo aestheticus*» (Б. Соколов) як «людини почуттєвої», що формується в буденному часовому континуумі та є невід'ємною від його «психологічної конституції» [212].

Підкреслимо, що в різних формах мистецтва рівні категоризації та концептуалізації, разом з ними – явища первинної жанрової мови та вторинного жанрово-стильового змісту співвідносяться по різному. В вищих стильових мистецьких формах, у яких панує творча авторська воля, концептуалізація передує категоризації; в наближеній до первинного середовища жанровій свідомості, як в повсякденній, переважають відомі засоби категоризації; при формуванні уявлення про світ та виділення його у художній формі саме вони спрямовують хід концептуального мислення, визначають його канонічні складові.

Мовна картина світу, створювана в естрадно-пісенній творчості, укріплена професійними засадами естрадного вокалу, відповідає завданню ціннісної регламентації життєвого досвіду культури, потім – окремої особистості. Вона покликана виступати єдиною тканиною для соціального усвідомлення якісних цензів внутрішнього психологічного світу людини, тобто сприяти узгодженню одного з іншим, гармонізації когнітивного процесу у пізнанні та самопізнанні закономірностей спільного людського буття, покращанню можливості відчувати себе та іншого, розуміти, про що свідчать дані почуття (співчуття).

Як відомо інтонаційно-слухові установки музики програмуються «репертуаром музично-мовних жанрів», і навпаки, жанрово-стилістичне поле музики, особливо в її масовій ужитковій сфері, визначається настановами слухацької свідомості як колективного феномена. Взаємодія типової жанрової експресії з колективно-індивідуальними формами художнього сприйняття визначає еволюційний шлях естрадно-вокальної культури, що постає вторинним творчим явищем, особливо в силу зростаючої академізації, водночас залишається в «діалозі згоди» з первинною жанровою експресією масової музичної мови.

Саме зростання професійної майстерності є у галузі естрадно-вокальної творчості показом значущості її індивідуально стильових показників, тобто підсилює особистісні аспекти як самої вокальної творчості, так і її сприйняття та оцінювання.

Естрадно-вокальна творчість претендує на особливе місце в психологічному «світі життя» пересічної людини, завдяки здатності активізувати свідомість і розсувати особистісні «горизонти очікування». Вона розвивається як жанрова галузь, що допускає створення власної аксіології і міфології, адресованої сучасній дійсності, також передбачає запозичення-повторність, хоча і в певних межах, використовує високі етичні мотиви, драматичні сюжетні колізії, складні життєві проблеми, але розв'язує їх засобами «загальних місць» та апеляції до вже наявного досвіду сприйняття та оцінки, як в загальножиттєвому, так і в художньому значеннях.

Звичайно, естрадній творчості, особливо в її синтетичних проявах, разом з видовищним рядом та постановочними сценічними ефектами, властиві і гра з художнім матеріалом, і порушення «комунікативних очікувань», що знаменує прагнення до новизни – евристичності.

Але корінна властивість естрадної вокальної творчості – пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом. Тому естрадний вокаліст, який є музичним артистом-виконавцем особливого

роду, не лише репрезентує специфічний конгломерат виразових засобів музичного мистецтва, а й демонструє майстерність у володінні об'ємним комплексом мистецьких якостей. З їх розвитком та поданням – в буквальному значенні останнього слова – пов'язані режисерські постановочні рішення естрадних концертних вистав. Останні повинні мати цілісний та завершений характер, тобто бути організованими як текстологічна єдність, включаючи мізансценічні розташування та рух учасників естрадних шоу, відповідні до задуму виконавців художньо-декоративне оформлення, костюми тощо.

Головним фактором єдності виступає постать головного виконавця – співака, навколо якої організується сукупність композиційно-сценічних траєкторій, тобто весь матеріал вистави з його хронотопічними ознаками та вимогами. Якщо вокаліст-виконавець знаходиться в епіцентрі естрадної дії, то стосовно його художньо-психологічного тезаурусу, тобто по відношенню до семантичних констант створюваного ним образу сучасної особистості, провідними виявляються музично-мовні засоби, конотативне коло музичної стилістики.

Особливості його формування зумовлені тим, що воно не передбачає індивідуалізації окремих структурно-сміслових прийомів, навпаки, вишикується шляхом широкого інтонаційного жанрово-стилістичного узагальнення, відбирає ті типові засоби музичної виразовості, які входять до повсякденної музичної свідомості, тобто є носіями сучасної звичаєвої музичної неориторики. Предметно-знакова сторона образу (тобто його емблематичні проєкції та символічний ареал) визначається типовою жанровою (первинно-жанровою) експресією як слуховою формою оцінки колективного комунікативного досвіду.

Звичайно, і в цьому випадку музичний образ є оригінальною стилістичною конкретизацією музичного змісту, тобто набуває якості вторинності – навіть за умови зниження рівня авторизації матеріалу, розчинення «голосу соліста» в загальному звучанні «голосів естради». Але

серед критеріїв вибору стилістичної фігури як логіко-семантичного прототипу музичного образу визначальними залишаються легкість (полегшеність) та тривіальність як обов'язкові якості естрадної шлягерної практики. Також зазначимо, що «героєм» у царині вокально-естрадного дійства є такий персоніфікований образ, котрий має високий ступінь усупільнення, несе в собі значиму соціальну ідею, формується на основі типової жанрово-мовної експресії.

У зв'язку зі сказаним, ще раз уточнимо, що категорія музично-сценічної гри стосовно вокально-естрадного виконавства набуває нових параметрів, передбачає складний комплекс художніх здібностей і особистісно-артистичних якостей, останнім часом – і застосування нових технологічних сценічно-постановочних «контамінацій», що ще більше підсилюють синтетичну природу сценічної поведінки і самовираження естрадного співака, вказують на її власні нові «академічні норми» (які повинні відображатися у формах освітньо-професійної підготовки).

Разом з тим, зростає і суттєва відмінність (при певному зближенні академічного, «класичного», та естрадного, «акласичного», хоча й орієнтованого на типізовані взірці) видів вокального виконавства, тобто зберігається суттєва професійна дистанція між формами вокального виконавства і типами артистів. Головне тут – специфіка володіння професійним музично-виконавським та загальним артистичним апаратом, тобто інший вид академізації порівняно з «елітарно-взірцевими» формами музичного мистецтва, починаючи зі способів звуковидобування у роботі з мікрофоном та завершуючи володінням спільними з іншими сценічними учасниками танцювальними рухами.

Найбільш помітними чинниками семантичної різниці між класичною та естрадною вокальними професійними системами є відбір та застосування словесно-мовних форм, у активній співдії з якими народжуються і музично-мовні прийоми. Можлива класифікаційна співвіднесеність словесно- та музично-мовних засобів естрадного вокалу, у свою чергу, обумовлена

особливим місцем образу людини в створюваній даною жанровою сферою картині світу – людини і як умовного етичного суб'єкта, і як живої особистості, що обираю власну життєвотворчу позицію.

В. Карасик виділяє різні підходи до типології мовних особистостей, відзначаючи, що дана типологія може розроблятися з позицій соціокультурної лінгвістики – з виділенням типів мовних особистостей з об'єктивних статусних ознаками (вік, стать, рівень освіти, стиль життя і т. і.); з узагальнено-соціологічних позицій, коли виділяються певні соціальні типи – героїв, лиходіїв, клоунів, жертв та ін.; з соціально-психологічних позицій, що відображено в хрестоматійно відомій функціональній типології персонажів чарівної казки, близькій до актантного моделювання. Відтак на підставах соціолінгвістичного підходу може виникати і свого роду «мовний портрет» людини. В. Карасик особливу увагу приділяє поведінковими характеристиками мовної особистості, знаходячи в них сукупність вербальних і невербальних індексів, що визначають мовну особистість як індивідуума або як тип. Його словами, «в самому широкому плані, говорячи про людину в аспекті його комунікативної поведінки, ми маємо на увазі прагмалінгвістичні параметри мовної особистості, тобто розглядаємо спілкування як діяльність, що має мотиви, цілі, стратегії і способи їх реалізації» [101, с. 67].

Відтак персоналізація як властивість вокально-естрадного виконавства передбачає, перш за все, залучення певних мовно-особистісних ознак, за якими можуть розпізнаватися соціально статусні типи поведінки, психологічного реагування, емоційної самоідентифікації тощо. Причому у процесі концертного виступу вони представлені оновлено, в єдиній художньо-комунікативній стратегії, що дозволяє укрупнювати деякі з них, наприклад деталізовані прийоми словесно-мовленнєвої риторики або, навпаки, музично-інтонаційне піднесення та змістове узагальнення. В новій смисловій єдності естрадного вокального тексту соціальна статусність мовної поведінки змінюється на естетично-художню, тобто набуває іншого

ціннісного виміру. Вона наповнюється новими якостями як тими особистісними значеннями, котрі виникають при наявності творчої свободи, підйому над буденністю, енергії позитивного співчуття.

Не менш важливим буде вказати на конститутивне значення аксіології гри в усіх аспектах естрадної вокально-артистичної діяльності, передусім у загальній часопросторовій організації сценічної дії, частиною якої постає вокальний мелодичний вислів – образний самовияв артиста.

Таким чином, виявляються чотири провідні тенденції розвитку вокально-естрадної жанрової системи, що надають їй художньо-творчої та культурно-семантичної автономії – театралізації, фестивалізації, академізації та персоналізації.

Дозволимо собі уточнити, що під жанрової системою ми розуміємо усю сукупність технологічних і художніх умов та засобів існування визначеної мистецької галузі, з врахуванням провідної ролі їх виконавських чинників. Як жанр-сюзерен, естрадне мистецтво включає до себе окремі композиційні форми, що також набувають специфікованих жанрових ознак, як-то, наприклад, пісня або пісенний альбом. Тому виникає автономне явище *естрадної жанрової форми*, що існує у взаємній корекції з загальними системними настановами естрадного мистецтва. Поняття форми набуває у мистецтвознавстві та культурології наскрізного категоріального значення, може реалізовуватися на рині і видової специфіки у цілому (літературна форма, театральна форма, музична форма тощо), так і на рівні окремого виразового засобу (форма висловлення, інтонаційна форма, артикуляційно-агогічна форма тощо) ти більше витупати упорядковуючим началом стильового або жанрового змісту, виявляючи свою діалогічність щодо останнього. Інакше кажучи, явище форми є універсальним, і свого універсалізму набуває саме завдяки природі та способу існування культурних смислів, тобто входить до феноменологічного реєстру предметного змісту культури, зокрема як інтенціональна форма, форма свідомості тощо. Таким чином, форма є провідною культурологічною категорією, завдяки якій можна

визначити відмінні якості та ціннісно-пізнавальне призначення культури та мистецтва у їх спільній артефактній природі. Поєднуючись з поняттями жанру, роду, виду, стилю, мислення, виконавської діяльності воно утворює парадигматичний напрям у вивченні мистецьких явищ в їх контекстуальних зв'язках з історичними семантичними домінантами культури (див. про це: [197]).

Зокрема, зазначимо, що *під естрадною формою розуміємо поєднання в цілісній художньо-сценічній дії різних комплексів виразових прийомів, що допомагають відтворити та репрезентувати специфічний естетичний (образно-мовний контент естрадного мистецтва, насамперед, святковість, розважальність, усупільненість позитивних почуттів, висока динамічність як відображення та трансляція життєвої енергії, деяке інше.*

Вокально-естрадне виконавство в Україні є найбільш широкою та об'ємною за жанровими складовими сферою музично-сценічної творчості, що має власну систему гносеологічних та аксіологічних ознак, виводить сучасне і актуальне на рівень універсальних категорій – скерована до ідеї всезагального глобалізованого соціуму, надаючи ціннісного темпорального виміру повсякденній свідомості, веде до нової академізації, тому базується на принципах професійної композиторської й виконавської творчості та здійснює стильові і стилістичні інновації. Підпорядковуючи ліричну, індивідуально-особистісну образну сферу, воно надає їй особливої художньо-ігрової та музично-мовної концептуалізації.

1.2. Магістральні тенденції жанрової стратифікації вокально-естрадного виконавства в Україні

Виділяючи клубно-салонне музикування, філармонійно-театральну творчість, «stadium music» або пленерний напрям у сучасному естрадному виконавстві, джазову творчість та рок-музику як *різні страти естрадної культури*, відразу визначимо, що для розвитку національно-пісенної естрадної творчості провідною є концертно-філармонійна діяльність, тобто

жанрово-комунікативна сфера, яка дозволяє створювати нові театралізовані видовищно-ігрові форми.

Йдучи до її обґрунтування у такій якості, варто порівняти деякі принципи музичного театру у його цілому з тими параметрами художньої дії, котрі освоює саме естрадне виконавство.

Кожна жанрова сфера мистецтва вимагає особливого підходу, що передбачає її специфіку. Разом з тим, своєрідність окремого жанру може бути виявлено тільки шляхом порівняння з іншим видом жанрової організації, причому і досить близьким, і на значному видовому відстані, тобто і на основі внутрішнього змісту, структурно-аналітично, і шляхом зовнішнього формального розмежування, класифікаційно. Так, виявляючи межіестрадного музичного виконавства як *автономної жанрової сценічної* форми, перш за все, необхідно визначити її родову і дискурсивно-видову приналежність. Перший фактор жанрового виділення-зіставлення пов'язаний, як це не парадоксально, з явищем синтезу мистецтв, тобто не тільки зі з'єднанням різних видових художніх ознак, але і з взаємозумовленістю різних родових естетичних категорій, епічного, драматичного та ліричного начал, оскільки саме в театральному мистецтві вони знайшли нові художні якості і можливості, способи взаємодії. Крім того, шляхом театральної-художньої контамінації дані начала відкрили і свої найбільш близькі семіологічні форми: словесну для епічних відносин, сценічно-дієву, актантну – для драми і музичну – для ліричної.

Завдяки функціональним обміну всередині театральної композиції дані форми наділяються семантичними можливостями суміжних, з яких *слово* обирає ліричний нахил, поетизуючи, посилюючи свою умовність; *музика* стає актантним драматургічним фактором, засобом відтворення образно-композиційної динаміки; *дія* (включаючи *безпосередні тілесні рухи*), виділяючись з життєвого контексту, знаходячи нову сценічну форму, приймає епічну умовність і повторюваність, загальні канонічні установки, знаходить нову сюжетно-тематичну значимість, в силу якої виробляються

стійкі способи художньої комунікації і встановлюються свої «горизонти очікування» для кожної жанрової форми. Сюжетно-тематичні моделі театральної дії опосередковано виражають і зумовлюють характер і способи відносин між епічною і ліричною, тобто словесно-поетичною і музичною, сторонами синтетичного художнього тексту, сприяють створенню естетичних модальностей другого рівня, до числа яких відносяться трагедійна і комічна.

Епічна форма – уособлює загальний соціальний досвід, який отримує значення зовнішньої закономірності, протистоїть ліричному як втіленню індивідуально-особистісного людського начала, що відкриває природу почуття, переживання, веде до формування ціннісної напруги; це протистояння може зростати до критичного рівня і вирішуватися різними шляхами: в сторону катастрофи, руйнування колишнього досвіду, і тоді перед нами модель трагічного; в сторону полегшення, пом'якшення-розрядки, і в цьому випадку виникає комічна модель, котра підтверджує правомірність ужиткового досвіду. Ефект полегшення в момент розв'язки, виявлення несерйозності життєвих труднощів, які долаються часто шляхом дріб'язкової випадковості, умовна критика надлишкового характеру екстремальних граничних переживань («пик-переживань», за А. Маслоу), виражає довіру життєвому процесу. Естетична родова контамінація обумовлює в якості основи «легкої» музично-театральної форми наявність певних сюжетних побудов і їх повторюваність, провідну не тільки стосовно канонізації комунікативних установок, але і щодо стабілізації певних рецептивно-психологічних аспектів, «горизонтів очікування», котрі, в свою чергу, пов'язані з образною регламентацією змісту «легких» сценічних жанрів і усталенням хронотопічних показників їх змісту. Останні завжди орієнтують на сьогодні, на найближчу сучасність, незалежно від того, якого роду матеріал обраний для сюжетної обробки.

У жанрі комедії, як архетипу сценічного втілення звичаєвості, історія завжди підпорядковується правилу А. Дюма, який оголосив, що історія – це

цвях, на який він вішає свою картину. Так званий реалізм комедії, про який багато разів згадується в науковій літературі, насправді виявляється її орієнтацій на «найближчу людину», на актуальний спосіб сприйняття світу і чуттєвих взаємин людей. Тому комедійні жанри в мовному відношенні еволюціонують значно швидше трагедійних. Власне кажучи, вони протиставлені меморіальній незмінності стилю високої трагедії як мнемонічно-фамільярне начало життєвого процесу, що виявляє самодостатність людського існування «тут і тепер», затверджує завжди позитивний сенс теперішнього, яке відкриває нові сторони і нові можливості життя. На цій основі виявляються і нові мовні параметри, і збереження попередніх образних канонів, викликаних впливом історико-художнього і життєво-прагматичного «контекстного поля».

Сюжети «полегшених» розважальних театральних творів, в тому числі, і музичної комедії, стають цілком самостійними артефактами, що виявляють символічне прирощення значень навколо певних образних центрів, поглиблюють і одночасно укрупнюють текстологічні вимірювання художньої форми: символічній глибині смислових відносин, відтворюваних в сюжетних положеннях, відповідає певна емблематичність способу його маскування, що забезпечує швидку впізнаваність і безумовне прийняття, а звідси і зростання риторичності не тільки образу, але і художньо-мовного прийому, тобто мови, якою спілкується зі світом сценічний персонаж.

Проблема риторичності творчої мови привертає увагу до класичної праці М. Арановського «Музичний текст: структура та властивості» [12], в якій, поряд з іншими, розглянуто явище деривації – як мовної передачі в музиці і за допомогою музики тих смислових значень, що є основоположними для текстологічних вимірювань музичних творів. Дані вимірювання передбачають і інтертекстуальний аспект, тобто процес передачі музично-текстових фігур, що, з одного боку, веде до поглиблення мовної специфіки музики, до розширення кола її семантичних можливостей, з іншого – дозволяє виявляти засоби концептуалізації музично-виразних

засобів, тобто придбання ними нових логічних функцій, досягнення нового рівня знакової типологізації.

В цьому відношенні естрадна творчість, наслідуючи певні прийоми музичної комедії, особливо у мовному контенті, відкриває іманентну сферу «психологічних артефактів», тобто тих переживань, цілісних оціночних станів свідомості, які сформовані штучним шляхом, в процесі творчої соціально-історичної практики, частиною якої є мистецтво, і які викликані фундаментальними потребами людської спільноти, тобто потрібні йому перше, ніж їх важливість буде усвідомлена окремим суб'єктом. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне вказати на деякі аспекти дослідження О. Самойленко, яка пропонує знаходити в артефакті психологічний феномен думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття про них, котрі є для людини знаковими, тобто, висловлюють знакову облаштованість особистісної свідомості [197]. На думку даного автора, артефакти не тільки закріплюють і роблять доступними для відтворення – передачі такі властивості психічної діяльності суб'єкта, як здібності, потреби, установки, наміри, «погляди», деяке інше, а й зумовлюють зміст мистецтва, причому подібність психологічного і художнього «змістів» виникає завдяки тому, що свої зовнішні предметні умови мистецтво і свідомість творять самі, виходячи з власних інтересів. О. Самойленко вказує, що відомі семіотичні категорії, а саме – знак, знакова система, значення, образ, символ, текст – набувають необхідної понятійної повноти і адекватності фактами художньої творчості тільки при врахуванні своєї психологічної сторони. З іншого боку, було б невірним обмежитися психологічними характеристиками художніх артефактів, не доводячи їх до визначення матеріальних властивостей художньої форми, до художньо-знакових умов [197, с. 12–14].

Доказову сторону своїх суджень автор знаходить в порівняльній характеристиці «знаковості свідомості» і «знаковості мистецтва», відзначаючи, що перша відкривається людині з великими труднощами, оскільки, залишаючись іманентним феноменом, співвідносна тільки сама з

собою; друга ж виявляється відразу, оскільки спирається на відособленість, умовність художньої форми, в той же час, вимагає підготовленості сприйняття – володіння мірою умовності мови мистецтва. Якщо зміст мистецтва також важко прийняти як свій життєвий психологічний матеріал, то зміст свідомості важко усвідомити як соціалізовану форму об'єктно-суб'єктних комунікативних і суб'єктно-суб'єктних «товариських» відносин. Проте, саме ці труднощі стають головним спонукальним началом художньої рецепції і особистісної самооцінки.

Порівнюючи способи конструювання художньої реальності в різних видах мистецтва, автор оперує категоріями часу і простору, тобто використовує хронотопічний підхід як компаративний і, головне, смислорозрізнявальний, оскільки при єдності головних смислових мотивів семантична інтерпретація в кожній видовій художній формі виникає своя, специфічна і узгоджена зі знаковими можливостями даного виду, відкриваючи і реальні фізичні закономірності спатіально-темпоральних факторів життя, і їх умовні, символічні, уявні – ідеальні – властивості, тобто нові художньо-знакові функції. Автор пише: «Створюючи свій особливий світ, паралельний до реального, вигаданий з точки зору об'єктно-предметної логіки життя, посилено справжній – для психологічного здійснення особистості, мистецтво не тільки має специфічні хронотопічні виміри, воно моделює такі просторово-часові відносини, яких немає в дійсності, але які бажані і тому передбачаються як можливі» [197, с. 15].

Отже, антиномія дійсного – можливого стає ще однією, додатковою, ціннісною характеристикою художньої форми, в нашому випадку, форми музично-естрадного виконавства.

Особливим напрямком даного дослідження стає зіставлення різних мов мистецтва як різних мов людської свідомості, з виділенням в якості двох основних словесного (вербального) і музичного, як мови раціонально-логічного пізнання і мови чуттєво-процесуального естетико-символічного

пізнання, з урахуванням їх взаємозв'язку у внутрішньому «семічному» житті свідомості.

Автор висуває гіпотезу естетико-психологічної взаємодії родового тематичного змісту мистецтва, розглядаючи епічні форми в якості вихідних, які передбачають подальше відокремлення ліричного і драматичного начал. Зокрема, вона пише: «Якщо епос представляє єдність, спільність і континуальність уявлень про час і простір, їх неподільність і безмежність, то лірика – це відокремлений самотній «голос з хору», що пов'язаний з усвідомленням індивідуації, обмеженості, фінальності, короткочасності життя окремої людини, сприяючи, таким чином, введенню однієї з опорних антиномій соціального буття – антиномії «МИ» – «Я», що трансформується в діяду «Я» – «Вони» в разі протистояння індивідуальної та усупільненої свідомостей. Так з розшарування епічного на власне епічне й ліричне виростають передумови драми – конфлікту людини з навколишнім світом, що, перш за все, представляють її соціальним суб'єктом» [197, с. 18].

Таким чином, до взаємодії родових напрямків мистецтва додається філософська тріада загального – особливого – одиничного, за якою саме «лірична індивідуація» свідчить про цінності, одночасно скороминущий характер, одиничного людського життя, спонукаючи до своєрідного «психологічного повстання» – до доказу загальносоціальної важливості, значущості індивідуального переживання, особистісної свідомості.

Епічна, драматична і лірична форми мистецтва розрізняються контекстуальних обсягом. Так, для епічної форми контекстуальних началом є людська історія в її онтологічному, тобто найширшому, призначенні, тому епос завжди релігійний і канонічний, а «психологічна предметність епічного творіння» визначається в зв'язку з відтворенням найзагальніших естетичних відносин, які є континуальними, постійними і безперервними, таких як творення – руйнування, відкритість – замкнутість, спокій – екзальтація, благополуччя (набуття, щастя) – неблагополуччя (втрата, нещасливість). За думки дослідниці, «призначення епосу, завдяки якому пам'ять про нього

зберігається в усіх похідних більш пізніх жанрових формах, пов'язане з відкриттям естетичної цілісності та впорядкованості оціночного людського досвіду, всередині якої містяться передумови більш конкретних етичних і психологічних рефлексуючих відносин» [197, с. 18].

Для драматичної форми показовими є дискретність пізнавально-етичних підходів, конкретно-історичний, соціалізований характер оцінок, в тому числі і особистісних самооцінок, серед яких домінують уявлення про добро – зло, силу – слабкість, почуття впевненості – страху, любові – ненависті (довіри – ревнощів, тривоги), деякі інші. О. Самойленко підкреслює, що «на відміну від естетичних антиномій, які відкриваються епічної свідомості, дані антиномічні пари, реалізуючи драматичні і ліричні установки, тяжіють до загострення протиріч, до антиномічної напруги, до дисгармонічної переваги умовно-негативної сторони антиномії», тому «завжди загрожують трагедійними ускладненнями» [197, с. 19].

Лірична форма, що межує з драматичною і використовує останню як медіальну, дозволяє «дотягнутися» до епічних цінностей, відкриває можливість укрупнити, наблизити індивідуально-неповторне, унікальне в творчому досвіді людини, стати «першою особою» і в житті, і в мистецтві, відкриває важливість самопізнання і міжособистісного діалогу, як порівняння свого і чужого психологічного «ходіння в реальність», а тому вимагає нової смислової глибини форми, символічності, що йде від глибинних знакових структур особистісної свідомості і яскраво демонструє психологічну природу художніх артефактів.

Наведена концепція дозволяє поглиблювати уявлення про той родовий художній синтез, який здійснюється в жанровій формі сценічної дії і визначає її художньо-комунікативні кордони як естетично обумовлені, тобто ціннісні, одночасно такі, що таять оціночну антиномічність. До вже встановлених раніше ціннісних домінант вона дозволяє додати антиномічне протистояння епічного і ліричного начал, посередником між якими виступає драматичний конфлікт, драматичне напруження, вирішення якого може відбуватися як на

користь загальних закономірностей буттєвого устрою, так і в бік піднесення особистісного, ліричного початку, нехай навіть і тимчасового, минушого.

Можна визначати основні ціннісні домінанти естрадної творчості у її музично-сценічній формі як цілісної складної жанрової форми, заснованої на широкому родовому естетичному синтезі. Дані домінанти виявляють протилежні сторони життєвого досвіду та образного змісту, таким чином виявляють існуючі в них протиріччя, як безпосередні, так і *спеціально художньо створені*, що повинно активізувати здатність популяризованої легкої естрадної творчості гармонізувати сприйняття та свідомість людини, підсилювати її позитивні естетичні якості; це ужитковість – свято; канонічний обрядовий порядок – свобода вчинків та почуттів; реальне існування – перевтілення, особистісне рольове піднесення; звичайне мовлення – особлива художня мова; потенціальне – здійснюване.

Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що саме і тільки в естрадній формі, укріпленій участю музики, ліричного виду мистецтва, індивідуально-особистісне завжди домагається перемоги, етико-естетичної переваги – на відміну від домінування фатального екзистенціального начала або непереборних соціально історичних обставин в трагедійному і драматичному художніх творах. Правда, дане торжество окремої людини над загальними і обов'язковими умовами життєвого процесу постає, як правило, випадково-ігровим, здійснюється завдяки карнавалізованій формі, певному зниженню серйозності події, їх змістовому спрощенню. Однак це не знижує естетичної значущості гармонізуючої позитивної розв'язки, тим більше, що дана розв'язка, як і попередні їй сценічні ігрові ситуації, набуває власної типізованої логіки, передбачає не лише певні художньо-інтерпретативні обмеження, але і створення типових художніх персоналій, а також персоніфікацію міжособистісних відносин, що поглиблюється, до персоніфікації художньо-виразних прийомів, створення «музично-мовних іміджів», відповідних типам «жанрової експресії».

Сюжетно-тематичний зміст естрадної співо-гри може бути представлено з трьох основних позицій. По-перше, це узагальнено-нарративне і багато в чому формальне відтворення подієвого ряду і комунікативних ситуацій, навколо яких виникають основні образні характеристики; воно не передбачає оціночних суджень, тобто не носить інтерпретативного характеру і залишається зовнішнім по відношенню до художнього цілого твору, тобто не входить в нього, будучи позатекстовим утворенням. До даної позиції відноситься і попередня, «спискова» характеристика учасників сценічної дії.

По-друге, це способи побудови загальної сценічної композиції, тобто організація номерів та їх послідовності, що включає поділ на розділи, акти, тобто враховує його часовий масштаб і характер естрадної вистави, а також просторові чинники сценографії. Тут бере участь вже і оцінний художньо-естетичний, характерологічний компонент, оскільки розташування матеріалу всередині єдиного художнього тексту вказує на ступінь смислової вагомості номерів та учасників, а її допомогою – і на ідею цілого. Разом з тим, сам по собі, відвернений від безпосередньо здійснюваної цілісності дії, даний матеріал також не забезпечує відтворення змістовної повноти естрадної вистави. Будучи частково вже інтерпретуючим фактором, він, тим не менше, потребує більш актуалізованої інтерпретативної форми, в зв'язку зі сценічною дією, тобто в процесі здійснення естрадної постановки, визначаючи професійні інтереси вже не тільки співаків-виконавців, але і режисера-постановника. Не випадково в разі створення нових вистав, а не використання попередніх сценаріїв, менеджери, автори текстів орієнтуються на можливості певних постановників і естрадних труп, тобто виходять з сценічно призначеного матеріалу.

По-третє, це музична сторона, яка бере участь у створенні та піднесенні словесного тексту, тобто тісно взаємодіє з ним, одночасно утворює самостійний план формоутворення і інтонування, який служить найбільш безпосередньому образному упредметненню дії, формуванню конкретних образних значень та їх драматургічної співвіднесеності. Музичний текст –

або музична частина загального художнього тексту – естрадної вистави створює метонімічний рівень твору, визначає якісні ознаки художніх оцінок, тобто їх адресованість певному типу і способу переживання, їх емоційно-естетичний статус.

Відповідно до раніше визначеної тріади родових естетичних ознак, що лежать в основі жанрового синтезу, здійснюваного естрадною творчістю, перша позиція відображає ідеологічне призначення твору, співвідносна з епічним початком. Друга позиція вказує на драматичне, тобто дієво-сценічне, призначення даного матеріалу, одночасно, диференціюючи його з боку словесних характеристик, відображає їх внутрішнє образне протистояння. Третя позиція, яка визначається музично та є звучною стороною сценічної постановки, особливо ясно представляє виконавську природу естрадної концертної творчості, найвиразніше персоніфікує образи твору, тобто доходить до особистісних ліричних інтенцій виконавців та створених ними образів. Тому для розуміння тематичного призначення музично-естрадного твору однією з істотних умов стає співвіднесення першої і третьої позицій, тобто вихідного, позатекстового, і жанрово-композиційного метатекстового планів сценічної дії, по відношенню до яких внутрішньоконпозиційні словесно-текстові та музично-мовні параметри виступають в якості «знакового каталізатора».

Музична естрада, як уже зазначалося, це складно-вибудована жанрова форма, що перебуває в історичному становленні і ще не досягла останнього еволюційного рубежу, але, на той же час, вже вступила у взаємодію з такими сталими жанрово-композиційними видами, як оперета, мюзикл і рок-опера, залучаючись до творчого життя сучасних театрів.

Незважаючи на загальні жанрові обмеження, кожен з даних видів володіє специфічними способами взаємодії загального задуму та його музичного втілення, котрі багато в чому пояснюються сценічним дією: оперета постає «комедією положень» при незмінності сценічних характерів і стійкості їх музично-лексичного подання; мюзикл є скоріше «комедією

характерів», які розкриваються з різних сторін і у взаємному контрасті, але у підпорядкуванні єдиній ідеї, виявляють динаміку становлення, розкривається музично-виразовим шляхом, що пояснює і велику роль сполучних музичних побудов, і динамізації сценічного простору за допомогою різноманітних пластичних і хореографічних елементів; рок-опера максимально скорочує дистанцію між загальним сюжетним змістом і музично-метонімічним планом, роблячи музичне звучання основним драматургічним засобом, тобто здійснює вибір на користь музичної композиції, заслуговує назви музично-концептуальної комедії, що пояснює і її тенденцію до смислової універсалізації змісту, і близьку взаємодію з поетикою трагедії – в її абстрактно-образному вираженні.

Еволюція змісту естрадного музичного виконавства в зв'язку з даними трьома композиційними типами виявляється за допомогою відношення до академічного музичного мистецтва та до тих жанрів, які визнаються академічною музичною творчістю, тобто увійшли до сфери вторинного музичного професіоналізму. Багато спільного в семантичній сфері естрадного співу зумовлене його взаємодією з оперними настановами, як по ступеню відмінності, так і за деякими ознаками наближення до оперної актантної моделі.

Особливої ролі набуває і взаємодія з рок-культурою у її цілому та у її специфічних музичних показниках. У зв'язку з цим оглядово представимо сферу питань стосовно систематичного дослідження рок-культури.

На даний час інформацію про рок-музику найшвидше можна знайти в публіцистичних і науково-публіцистичних джерелах. Всіляка навчальна література, доповіді, спеціалізовані культурологічні розвідки, статті, репортажі, інтерв'ю відкривають нові горизонти у вивченні явища рок-музики, але все ще не забезпечують його конкретного теоретичного обґрунтування в загальногуманітарному та музикознавчому аспектах.

Певним внеском у цю галузь стало дослідження І. Палкіної [181], але запропоновані у ньому методичні підходи до театральних музичних форм, що

класифікуються як рокові, не дозволяють виявляти дійсну художню специфіку рок-опери та інших проявів художньої «рокової свідомості», зокрема, не залучений метод жанрово-генетичної трансформації, що дозволяє пов'язувати походження мюзиклу, оперети, рок-опери з феноменом музичної комедії у його історичному становленні.

Узагальнюючи різномірну інформацію, що стосується в основному розвитку року і джазу, [8; 20; 22; 62; 71; 113; 219], відзначимо, що сьогодні рок це не просто музичний напрям і навіть не лише форма молодіжної культури, засіб спілкування молоді, а справжнє спільне дзеркало громадської свідомості. Він спочатку створювався як спосіб вираження протестних настроїв, заперечення і перегляду моральних й матеріальних цінностей світу, виказував нерозв'язну дилему взаємовідношень батьків і дітей, виступав засобом самовираження зростаючого покоління, але покоління виросло й змужніло, і рок розширився та «помудрішав» разом з ним. Його провідний фактор – міцний ритм, що уособлює енергію самого життя, з його неблаганною волею та іманентною впорядкованістю. Ритм в рок-музиці виявляє своє універсальне призначення та великий потенціал масового психологічного впливу, коли на нього відгукуються люди різного віку. З культурологічної точки зору цікаво зрозуміти, який же віковій категорії адресована рок-музика. Таку музику може сприймати і дитина, і юнак, і дорослий: кожен бере від неї щось своє, по-своєму осмислює, розставляє для себе якісь цілі і орієнтири. Рок-музика надає людині можливості широкого вибору ціннісних життєвих орієнтирів. Вона може бути спрямована на сферу розваги, або ж нести в собі певні філософські ідеї і погляди. Тому, щоб зрозуміти семантику такого явища, як рок-музика, потрібно сприймати її свідомо та цілеспрямовано, знаючи її текстові підстави та історичні підвалини.

З самого початку існування року стало ясно, що рок породжує власну мову (сленгові різновиди мовного самовираження), разом з нею – власну систему комунікації, включаючи не лише художні форми, а й стиль одягу,

періодичні видання (наприклад, журнал «Роллінг Стоун»), рок-енциклопедію, рок-зібрання (сейшн) і т. п. Всі ці явища стали компонентами стилю життя та способу мислення носіїв рок-культури. Але центральним моментом «рок-спілкування» залишається концертна діяльність, що дозволяє поєднувати в творчому акції авторів рок-музики та їх відданих прихильників, «фанатів». Тому і виконавці рок-музики, і реципієнти демонструють особливу споріднену за жестикулятивно-вербальними ознаками поведінку, що покликана виражати стан свободи та «вільної духовної радості», чому значною мірою сприяє художній синтетизм рок-дійства, у якому воєдино злиті текст, музика, світло, танець, костюм. Однією з цілей відвідування рок-концертів є вихід за межі власного «Я». На концертах люди не тільки слухають музику, а й спілкуються між собою, є учасниками своєрідної вистави-перформансу, шоу-програми, демонструють своє єднання один з одним. Це стає передумовою для розвитку та академізації рок-музики, рок-культури у цілому, підвищення соціального цензу змісту «рокових» текстів. З 80-х років на Заході рок-культура перестала артизується на високому соціоестетичному рівні, хоча водночас відбувається її комерціалізація, що призводить до вихолощення її комунікативної специфіки, до злиття з поп-культурою та перетворенню на «шлягерні» артефакти. З іншого боку, виникають складні та високопрофесійні форми симфо-року, рок-опери, арт-року, джаз-року і т. д.

Що ж стосується українського року, його так само можна розділити на дві категорії: розважальну, що не несе в собі поглибленого смислового навантаження, і інтелектуальну, з концептуально значущими ідеями і поглядами.

Використовуючи окремі положення праць В. Сирова [219] та І. Гарбуз [71], зауважимо наступне.

На нинішній час в Україні налічується 70 офіційно визнаних рок-груп (за версією Вікіпедії), але величезна кількість сучасних рок-груп залишається невідомою (в тому числі групи, що грають блек-метал, готик-метал і т. д.),

деякі зникають так само швидко, як і виникають, інші відомі лише в регіональному плані, треті намагаються заявити про себе на міжнародній сцені, але не завжди ці спроби увінчуються успіхом.

Що ж стосується офіційно визнаних груп, то за версією всеукраїнського рок-порталу rock-ua були визначені 50 кращих композицій української рок-сцени за останні 25 років (з 1988 р по 2013 р); презентуємо перші 10.

1. Воплі Відоплясова – «Весна».
2. Плач Єремії – «Вона».
3. Океан Ельзи – «Квітка».
4. Друга Ріка – «Впусти».
5. Green Grey – «Емігрант».
6. Скрябін – «Нікому не треба».
7. Океан Ельзи – «Майже весна».
8. Воплі Відоплясова – «День народження».
9. Океан Ельзи – «Відпусти».
10. Брати Карамазови – «Маленькая стая».

Переглянувши всі 50 ступенів, можна побачити, що найбільш популярними є пісні таких груп, як: Океан Ельзи (13 пісень); Воплі Відоплясова (4 пісні); Скрябін (4 пісні), тобто груп, які існують понад 20 років. Зокрема, історія групи «Воплі Відоплясова» починається в 1987 році, а її музика зазнала помітний вплив рок-н-ролу, панку і різноманітних етно-стилів¹. Сьогодні «Воплі Відоплясова» – досить затребуваний в світі український рок-колектив. «Скрябін» – музичний проект українського музиканта Андрія Кузьменка; група була заснована в 1989 році і впродовж

¹ Учасники групи не мають музичної освіти. О. Скрипка прийшов в рок-н-рол з театру і з військового заводу, де після навчання в Київському політехнічному інституті, працював інженером. Ю. Здоренко був водопровідником. С. Сахно вчився барабанній справі у ударника київського мюзик-холу. А О. Піпу вигнали з музичної школи ще в молодших класах. У 1987 році «ВВ» дебютували на фестивалі Київського рок-клубу, відразу взявши приз «група року». «Пісню року» став їх «Плач Ярославни». Вони побували на гастролях у Франції, Ізраїлі та США, а також виступили перед американським президентом Біллом Клінтоном під час його офіційного візиту в Україну.

усієї творчості колектив зазнав значних змін – від електронної альтернативи і дарквейв до поп-року. На 1996-97 роки припадає пік популярності групи, а кліпи «Train» і «Той Прикрий світ» займають перші місця в популярному українському хіт-параді «Територія А». У 2000-х рр. музиканти записують альбом «Модна країна», який викликає неоднозначну реакцію у шанувальників групи – на ньому група повністю відмовилася від свого фірмового електронного звучання і змінила свій музичний стиль на поп-рок, в текстах же з'явився цинізм і часом глузливий, хоча і не зовсім вдалий гумор. Це звучання відтепер стане фірмовим знаком Скрябіна.

«Океан Ельзи» – група, створена в 1994 році у Львові, лідером і провідним вокалістом якої є Святослав Вакарчук, але всі учасники групи є не менш талановитими, ніж сам Вакарчук; вони на даний час мають власні музичні проекти і є відомими людьми в українському шоу-бізнесі, хоча в первинному складі ніхто з учасників не мав професійної музичної освіти. У 2014 році гурт відзначив 20-тиріччя: грандіозний ювілейний концерт відбувся в київському Олімпійському стадіоні, який зібрав 75 тисяч глядачів. Також в цьому концерті взяли участь всі учасники групи за всю її історію існування. «Океан Ельзи» зараз – один з найпопулярніших українських гуртів серед дітей, молоді та дорослих. Вони позиціонують себе, як виконавці альтернативного року, інді-року, арт-року. Так само колектив кілька разів виступав з симфонічним оркестром – це суттєва ознака академізації, перетворення на серйозне високе мистецтво. Менш відомими, але все ж, мають високі позиції в рок-сфері є групи: «Друга ріка», «Плач Єремії», «Брати Гадюкіни», «Гайдамаки» та д. і.

Рок-музика завжди намагалася взаємодіяти з іншими жанрами музики, ця тенденція зберігається і зараз. Виникають так звані рок-комунікації. У сучасному світі спроби подібного роду приписують до жанру «progressive rock». Прогресивний рок – це стиль рок-музики, що характеризується ускладненням музичних форм і творчим збагаченням через діалог з іншими напрямками музичного мистецтва (академічною музикою, джазом, народною

музикою і авангардом). Ініціатори прогресивного року використовували цей діалог, з одного боку, щоб долучити рок, відомий своїми легкожанровими витоками і обмеженнями поп-індустрії, до високого мистецтва, а з іншого (оскільки, наприклад, вони часто мали консерваторською освітою) – щоб не замкнутися в своїй творчості в строгих академічних формах. Прогресивний рок виник в кінці 60-х в Англії, досяг піку популярності на початку 70-х (в Європі, Квебеку і США), пережив глибоку кризу в ідеях і популярності в 80-х роках ХХ століття і з тих пір існує і розвивається з незмінним успіхом. Належність груп до прогресивного року досить важко чітко і ясно визначити. Він відрізняється наступними прийомами: використання нетрадиційних для року мелодійних і гармонійних рішень; часті зміни темпу і динаміки по ходу композиції; використання складного (іноді перемінного) музичного розміру; незвичайна настройка інструментів, експерименти з обробкою звуку на комп'ютері і за допомогою спеціальних пристроїв. (Зауважимо, що об'ємний звук почав використовуватися вперше на концертах групою Pink Floyd ще в кінці 60-х років.)

Особливе значення надається координації всередині ритм-секції (зазвичай складається з басиста і ударника), котра може використовувати контртемпа і інші техніки в зчепленні з рештою учасників-звучань групи; використанню немюзичних звукових ефектів (що іноді тяжіє до конкретної музиці), як, наприклад, на початку «Speak To Me» (Pink Floyd) або протягом усього альбому «Амарок» Майка Олдфілда; залученню незвичайних вокальних стилів і нетрадиційних вокальних гармоній з багатьох частин, як, наприклад, у виступах Gentle Giant і Magma. Стосовно інструментарію, привертає увагу використання провідних інструментів, не характерних для рок-музики, включаючи електронні інструменти; напевно, найвідомішим прикладом є постійне використання флейти Йеном Андерсоном. Для прогресивного року показові також клавішні (синтезатор, електроорган, фортепіано, меллотрон) і народні ударні інструменти, використання оркестрів і хорів. Окремим блоком зазначимо використання тем з класичних

музичних творів у вигляді обробок і інтерпретацій (характерно, наприклад, для Focus); залучення поезії, що відходить від традиційних тем розважальної музики та злободенності, тяжіє до філософськи-світоглядних «вічних тем», фантастичної та фентезійної тематики. Більшість груп прогресивного року уникали також прямих політичних конотацій, вважаючи за краще висловлювати свої погляди іносказаннями і алегоріями, також шляхом естетичного поєднання музики та інших видів мистецтва. Зображальне оформлення рок-альбомів прославило таких художників, як Роджер Дін, Ханс Руді Гігер, Сторм Торгерсон. Їх творчість зробила обкладинки та буклети такої ж відмінною рисою рок-груп, як і музичне звучання (Теж саме відбувається з оформленням платівок та видань записів джазової музики).

Однією зі складових прогресивного року вважається симфо-рок як звернення до творів світової класики (від простого цитування деяких фрагментів до інтерпретації цілих творів), або використання традицій класичної симфонічної музики в композиції і аранжуванні оригінальних творів. Часто до виконання залучаються академічні склади (від малих ансамблів до симфонічних оркестрів), класичні інструменти (струнні, дерев'яні духові, перкусія, ксилофон і так далі), а також різні клавішні інструменти і синтезатори. При цьому до симфо-року не варто зараховувати записи, що представляють собою так звану рок-обробку класики, а також виконання знаменитих композицій рок-музики симфонічними оркестрами або будь-якими іншими складами.

Перші спроби поєднання року та академічної музики були зроблені ще в середині 1960-х, перш за все, у формі так званого бароко-року, що відрізнявся використанням струнних в засобах аранжування. Але, першими зразками остаточно сформувався симфонічного року прийнято вважати дебютні альбоми груп King Crimson, Emerson, Lake & Palmer, Yes і деяких інших.

З іншого боку, йдучи убік легкожанрового середовища, поп-музику також можна зарахувати до виду рок-комунікацій; хоча поняття «рок» та «поп» скоріше виключають одне одному, вони можуть знаходитися у взаємозв'язку, особливо зараз в річищі комерціалізації, коли музиканти спрощують композиції, розраховують на масове сприйняття. Не будемо забувати, що рок вийшов з надр масової культури і багато в чому зберіг на собі її відбиток. Окрім цього існує цілий пласт музичної продукції, що об'єднується словом «поп-рок», куди можна віднести музику Пола Маккартні, Елтона Джона, груп Vee Gees, Queen, кращих гуртів «хеві-поп» і т.д. У цілому, порівнявши риси зарубіжних і українських рок-композицій можна зробити висновок, що український рок спирається на риси класичного зарубіжного року, використовує і розвиває вироблені ним прийоми, але на той же час продукує нові ідеї та їх знакові еквіваленти, обумовлені сучасними соціокультурними та художніми установками, потребами, правилами і естетичними нововведеннями, передбачає жанрові міксти, синергійність, прагнення до створення нових музичних ландшафтів майбутнього.

Звернення до іншого важливого чинника розвитку естрадної музики, до джазу, веде до низки наступних узагальнень. Джаз – окрема пісенно-танцювальна культура, що має власні емотивно-психологічні установки, передусім є життєрадісною, надає бадьорості та сприяє гармонізації емоційного стану. Характерні загальні особливості стилістики, мовного контенту, джазу: наявність складної ритмічної структури; імпровізаційність як визначальний метод, що проявляється вже з самого на початку творів; незвичайне видобування звуку на інструменті, емоційно експресивні виконання, поглиблена інтровертивність у виконанні блюзових музично-тематичних комплексів; тривалість – подовженість у часі; емоційно значущий діалог вокалістів та інструменталістів, їх визначена рівноправність у художньо-комунікативному просторі.

Цей музичний стиль знаходиться у певному протистоянні року та поп-музиці, водночас взаємодіє з ними. Цьому є певні наслідки, такі як підвищена експресія вокального й інструментального інтонування, тяжіння до імпровізації у поп-композиціях. Взагалі термін «поп-музика» має подвійне значення: у широкому значенні, це будь-яка масова музика (включаючи рок, електроніку, джаз, блюз). У вузькому значенні – окремий жанр популярної музики, безпосередньо поп-музика з певними характеристиками: простота, мелодійність, опора на вокал і ритм з меншою увагою до інструментальної частини. Виділяються наступні критерії поп-музики як музично-жанрового підвиду: пісні будуються за консервативною схемою куплет + приспів; потрібні прості, легкі для сприйняття мелодії; основний інструмент – людський голос, акомпанементу приділяється другорядна роль (акомпануючі поп-музиканти не грають соло і частіше за все не є ані авторами пісень, ані лідерами груп).

Принципово важливу роль в поп-композиціях відіграє ритмічна структура: багато поп-пісень пишуться для танців і мають чіткий, незмінний біт. Крім дійсно художньо виправданого відгалуження поп-пісенної культури, що сприяє позитивному етосу комунікації (наприклад АВВА, Boney M, Мадонна, Roxette), існує її зворотна сторона – так звана «попса», що характеризується свідомим спрощенням змісту та форми, відсутністю музичної оригінальності, філософської та поетичної глибини, тягою до банального мелодійного рішення, гармонічних трафаретів, тривіальної музичної та поетичної образності. «Попса» вкрай схильна до невиправданих запозичень народних музичних традицій та їх спрощених стилізацій, але, водночас, вона є явищем, що притягає велику кількість слухачів, відтак здатна захоплювати масову людську свідомість, є сталим культурним явищем, отже також повинна враховуватися та вивчатися.

В цілому, розвиток естрадної музичної традиції в Україні – це тривалий і складний процес, що приводить до складної жанрової стратифікації, водночас до нових жанрово-стильових мікстів тих явищ, що забезпечують

потреби звичаєвої людської свідомості і таким чином входять до змісту «життєвого світу» культури, водночас зсередини організують, перетворюють, ушляхетнюють цей світ.

1.3. Явище нового академізму у жанрово-стильових формах естрадного вокалу

Зростаюча роль в житті естрадного виконавства в організації культурного простору робить актуальною потребу пояснити його природу та причини впливу у контексті процесів соціокультурної комунікації, зокрема притаманні даній художній формі тенденції омасовлення та академізації як відбиття антиномічної природи естрадних форм музичної творчості.

Поряд з цим зростає значущість питання про національну самобутність, водночас про європейський професіоналізм української вокальної естради та хронотопічні засади жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства.

Серед магістральних тенденцій стильового розвитку вокально-естрадного виконавства настійливо виділяється академізація, але з особливими рисами, тобто суттєво оновлена та перебудована відносно попередніх сталих класичних форм. Водночас в галузі естрадної музики теж вже існує власна «класика» та інші ціннісні орієнтири, подібні до художньо-естетичних критеріїв традиційної «серйозної» музичної творчості. Але чи можна вважати естрадну музику «несерйозною», зокрема, не помічати того, що саме в ній останні десятиліття ставляться, вирішуються найбільш гострі питання соціального сумісного буття, філософські проблеми добра та зла? Інакше кажучи – не помічаючи того, що саме в так званій «легкій» музиці глобалізуються найбільш важкі питання людського існування, і презентуються, сприймаються в зрозумілій та достатньо популяризованій художній формі, при цьому виносяться на ті ж самі концертно-театральні та філармонійні майданчики, на яких заснувалося традиційне академічне виконавство ?

Ці та інші питання свідчать про назрівання завдання наукового культурологічного обговорення системних рис українського вокально-естрадного виконавства як закономірного соціокультурного та художньо-естетичного явища, виокремлення з нього явища нового академізму як такого, що відкриває художню сутність та соціальне призначення, справжнє місце у соціумі даного виду музичної, синтетично-художньої творчості.

Відмітимо, що за останні роки найбільші переконливі результати у вивченні української естрадної музики в її розмаїтті жанрових форм та стильових тенденцій, виявляє харківська музикознавча школа. Однак у працях її представників, у силу музикознавчою специфікації, не розгорнуті соціокультурні та етико-естетичні механізми функціонування естрадної музичної творчості, не виявлені тому й корінні причини її активного розвитку та переформатування.

Відтак важливим постає розкриття тих аспектів, жанрових та стильових рис естрадної пісенної творчості, які дозволяють їй поступово перетворюватись з «легкої» музики на серйозне, затребуване широкою суспільною свідомістю, мистецтво, здатне пропонувати та розв'язувати нагальні питання як спільного, так і індивідуально-особистісного людського життя, вірніше – виявляти глибинну спорідненість другого з першим, що й забезпечує той *ефект «масовості»*, у його *позитивному значенні*, який вирізняє естрадну пісенну творчість.

Необхідним є пояснення того факту, що сьогодні в Україні, як і по всьому світу, так звана масова розважальна, тобто популярна масова музика настійливо академізується, набуває (власне, вже набула) ознак вторинного художнього професіоналізму, вимоги якого з боку організаційно-технологічної сфери та засобів комунікації, також мистецької підготовленості та особистісно-психологічних якостей, навіть перевершують вимоги до музикантів «традиційної орієнтації». Тобто стати естрадним співаком сьогодні не легше, аніж оперним або камерним, хоча його шлях до професійних висот є дещо іншим. Але головне – цьому також треба довго і

наполегливо навчатись, і вже не окремими є випадки, коли після консерваторсько-академічного навчання сольному співу музикант здійснює себе професійно саме у галузі естрадної пісні.

Одним з жанрових чинників, що пояснюють напрями розвитку й трансформації естрадної культури, є її зв'язок з основними первинними формами пісні та танцю, що примушує підсилювати увагу саме до них, як це робить в своїй дисертації Т. Рябуха [193]. Вона знаходить найміцніший важіль для того, щоб здійснити складне методологічне завдання – розробити теоретичні передумови та напрями предметного вивчення української естрадної музики, підкоряючи власній науковій думці найкрупнішого з відомих усім трьох китів музичної творчості – пісню, що дійсно є оплотом та головним рушієм естрадно-популярної музичної свідомості, не лише формує дану свідомість, а й надає їй специфічних, неповторних, соціокомунікативно необхідних ознак. З цього погляду, дисертація Т. Рябухи має не лише суто музикознавче, а й культурологічне значення, навіть дозволяє ставити деякі художньо-гносеологічні питання, бо до сьогодні не розкриті повністю психологічно-виховне значення масової музичної культури, а її пісенне різноманіття, широта засобів її впливу невпинно зростають. Тому й зростає важливість дослідження тих інтонаційних, змістово-семантичних механізмів естрадної пісенної творчості, котрі, з одного боку, мають узагальнено-масовий характер, відповідають критеріям популярної музики, з іншого, виявляють достатньо визначені художньо-сміслові якості, тобто мають і етично важливі естетичні настанови.

Саме з жанровими засадами пісенної творчості, що породжують й особливі стильові настанови, тобто на шляху виявленні взаємодії пісні та пісенності, авторка дозволяє відкривати прикмети нового академізму, хоча й не користується даним поняттям.

Весь перший розділ дослідження присвячений феномену пісні та пісенності, у якому автор розглядає та розрізняє жанрові й стильові сторони, водночас виявляючи їх органічну спорідненість, зупиняючись, як на

найбільш відповідному історичній та художньо-комунікативній природі явища, на понятті «жанрового стилю».

Завдяки цьому поняттю виділяється різновид естрадної пісні, що визначається вельми широко, водночас системно вибудовано та упорядковано за рівнями художніх принципів: як узагальнений «жанровий стиль, що склався в музичній культурі епохи масових комунікацій», але має прецеденти у «всіх трьох пластах» (фольклорному, академічно-професійному, масовому) музичної творчості, тому мовби збирає стилістичні первинні риси жанру; як поглиблений до «спектру жанрового змісту» функціональний комунікативний стиль, що дозволяє виявляти, по-перше, три константно-родові ознаки (епос, лірику і драму), по-друге, виділяти ліричність як провідну семантичну властивість, що найбільше забезпечує «кореляцію ...двох «медіаторів» – мультимедійного і внутрішнього, емоційно-психічного»; як стиль, що придбає особливу якість синергії, відображуючи «родовий архетип пісенності, пов'язаний з її ритуальними витоками». Як пише Т. Рябуха, «в естрадному варіанті даний архетип зберігається, але у модифікованій формі і виступає, говорячи сучасною мовою, як «драйв» (від англ. *drive* – «напористість, удар»...). Ефект драйву, стан збудження, яке виникає і цілеспрямовано програмується при сприйнятті естрадної пісні, – відмінна якість її жанрового стилю» [193, с. 29, 33].

Звичайно, авторка не забуває і про ті чинники та ознаки жанрового стилю естрадної пісні, що зумовлені її виконавською формою. Навіть навпаки: ті аспекти вивчення даного феномена, які вона наголошує, примушують переконуватись в тому, що за головним своїм походженням естрадна пісня є виконавським жанром, і цю свою, також архетипову, первинну родову ознаку вона зберігає на всіх етапах і рівнях розвитку.

Тому запропонована Т. Рябухою жанрово-стильова класифікація пісенної популярно-естрадної творчості базується, переважно, на ситуативно-виконавських характеристиках, які інтерпретативно поглиблюються, відповідно думці дисертантки, що «до критеріїв класифікації жанрових

стилів в естрадно-пісенній творчості слід віднести варіанти способів виконання самих пісенних зразків» [193, с. 44].

До таких варіантів дослідниця відносить традиційний публічний концерт, електронний запис та особливий жанр масової комунікаційної системи – кліп, тематичний альбом, «який створюється виконавцем і працюючим на нього колективом на основі великого публічного тематичного концерту-шоу, яке фіксується на електронних носіях; подібна продукція становить основу комерційного шоу-бізнесу, і так само основу гонорару виконавців, отриманого від гастрольних поїздок і реалізації альбомів».

Формуючи представлення про загальні жанрові риси естрадно-пісенного стилю, Т. Рябуха не забуває й про його специфікацію, вказуючи, зокрема, що «фактично в кожній національно-пісенній культурі в ХХ столітті складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль» [193, с. 44], а це вже є кроком у бік української пісенної естради, історичні жанрово-комунікативні засади якої розкриваються у другому розділі дисертації.

Виокремлюємо та докладно розглядаємо підхід Т. Рябухи, що є однією з форм культурологічного дискурсу (так само, скажімо, як встановлюється методологія діалогічної філософії у вивченні наукової поетики М. Бахтіна або феноменології у спіранні на текст Е. Гуссерля, безперечно, поза спробою прирівняти постаті дослідників), тому що він дозволяє висувати теоретично вагомі, на нашу думку, дослідні аргументи – критерії вивчення вже *суто українського естрадно-пісенного шляху*, що виступають і критеріями нового академізму пісенної естрадної творчості.

Вивчаючи жанрову своєрідність естрадної пісні, Т. Рябуха справедливо знаходить в ній, з одного боку, особливого роду «піднесений», тобто вторинний (за Г. Бесселером), жанр, в якому діє система комунікації, що склалася в Новітній музиці, зокрема публічне концертне виконання, з іншого боку – явище «третьопластової» культури, що стоїть ніби на межі фольклорного та академічного пластів (в області творчості творців і

виконавців естрадних пісень), не є однорідним за жанровою морфологією, існує і розвивається на основі пісні як власне музичного жанру і танцю, який відноситься генетично до іншого виду мистецтва (хореографії).

Тому головним єднальним чинником, дієвим художньо-організаційним осередком стає *постать виконавця-співака*, а з художньо-комунікативних функцій на перший план виходить «глобальна функція «портретування» засобами вокального голосу. Звідси й визначення головної «комунікативної стратегії пісенного жанру» як такої, що здійснюється *в опорі на особистості співаків-виконавців, передусім – на їх вокально-голосові якості, інтонаційні можливості естрадного сольного співу, що постає, таким чином, особливим виконавсько-психологічним феноменом*, зумовлюючи й особливе ставлення до того, хто безпосередньо уособлює даний феномен.

Другим теоретично важливим поняттєвим прецедентом визначення нового академізму вважаємо запровадження категорії гри у зв'язку з розглядом дефініції «легкої» музики та з залученням концепції Й. Гейзинга. І хоча, на жаль, послідовного поняттєвого розгортання цього подвійного поняття (так звана легка музика – музичне мистецтво як гра) на дискурсивній поверхні роботи ми не знаходимо, але вироблена дисертанткою низка положень стосовно генетично зумовленого та історично розвиненого змісту сфери популярно-масової пісенності дозволяє виявляти ті показники останньої, котрі надають їй надзвичайної значущості, і не лише у прагматиці повсякденного життя, а й у високих художньо-стильових вимірах музичного мислення.

Це стосується, по-перше, питання про художні властивості звукоутворення в людському голосі, мелодійний тип інтонування, «акцент на кантиленності як головному для пісні жанрово-стилістичному початку», «помітність і узагальненість мелодико-кантиленних і ритмо-формульних інтонацій, що становлять лексичний фонд пісень у будь-якому їх різновиді – від ліричних до ритмізованих естрадно-масових», нарешті й «виділення

фігури співака-соліста, який у пісні репрезентує самого себе, ресурси свого голосу...» [194, с. 17].

Це ще більше стосується складної будови системи естрадної пісенної культури, що дуже влучно визначається Т. Рябухою (із залученням терміну Т. Чередниченко) як система «метаколажу», котра розгалужується на безліч субсистем, в яких діють ті ж закони, що і в глобальному «інтер-контексті», але в специфічному переломленні» [194, с. 23]. Звідси й інтонаційна амбівалентність пісенного і танцювального початків, і такі специфічні ознаки, як вбудованість у систему комерційної маскультури (шоу-бізнес); шлягерна стандартизована природа, де можливі індивідуальні творчі знахідки, але, як правило, лише в галузі виконавської подачі музично-текстового матеріалу; сценічна репрезентативність, що зростає в міру вдосконалення сфери масових комунікацій.

Отже, можемо дійти до власного висновку, що процес академізації (або *нова академізація* – відносно та відомих сталих академічних музичних форм) української естрадної музики відбувається як накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості, створення нею власної текстологічної (стилістичної) історії, котра вміщує в собі еволюцію класичного романсу, «російської пісні», циганського романсу, шансон та авторської пісні, також вокального джазу і джазової імпровізації, поступово все більше насичується іншими стилістичними інгредієнтами – стилями рок-музики, іншими «підстилями» молодіжної масової розважальної музики, специфічними мовними ознаками поп-музики, як «особливої стилістики, де в адаптованому («знятому») вигляді представлена демократична пісня в її ліричних і побутових різновидах, зодягнена в рамку естрадного шоу з усіма його атрибутами».

Не менш важливою стороною процесу пісенно-естрадної академізації є створення власної антології імен визначних співаків, естрадних виконавців, здатних персоніфікувати пісенно-масові образи, доводити таким чином

наявність української пісенної естради, зокрема, українського шансону, а головне – відкривати *проблему взаємодії словесно-поетичного та музичного текстів як засадничу*, можна навіть сказати – фундаментальну для галузі естрадної пісенності, бо в ній інтегровано віддзеркалюється специфічна творча природа естрадної вокальної (вокально-інструментальної) композиції як форми міжособистісного спілкування засобами музичного діяння.

Недарма Т. Рябуха відзначає, що «багатоскладовість сучасної естрадно-пісенної стилістики передбачає її... здатність охопити всі сфери життя і, як результат, відповідати будь-яким смакам і потребам»; водночас, Рябуха робить дещо несподіваний – передчасний висновок, що «всі естрадно-пісенні стилі є за великим рахунком іменними, персоніфікованими, що істотно відрізняє поп-музику від джазових зразків і рок-композицій, де на першому місці – перебіг і напрям, а не сам образ виконавця або виконавців» [193, с. 92].

Зауважимо, однак, що саме рок-музика та джазовий вокал привчили реципієнтів, в тому числі, й українських, до виняткової «зірковості» естрадних виконавців та до специфічного виду висловлення слухацького захвату – створення «фан-груп» (фан-культури). Можна відзначити також, що з усіх масово-естрадних форм поп-музика є найбільш нівельованою та усередненою в своїх і словесних, і музично-виразових, і емотивно-характерологічних проявах (хоча, звичайно, також транлюється певними творчими персоналіями).

Вже наявна історія українського естрадного виконавства дозволяє переконуватися у «синтетизмі» стилів творчих особистостей, які беруть участь у створенні естрадно-пісенного «продукту». Тому неможливо спрощувати уявлення про справжню стильову поліфонію музичної естрадної традиції її зведенням до типологізації показників, видів *популярної музики*.

Виникає і термінологічна проблема – проблема розрізнення, протиставлення, водночас вивчення в єдиній теоретичній площині понять естрадної, популярної і масової музики: до даних понять треба додати ще й

номінації легкої, розважальної, шлягерної, нарешті, хітової пісенної культури, що здані набувати значення якщо і не стильових, то хоча б стилістико-текстологічних і композиційних.

Тому вважаємо, що дуже посприяв би збереженню усього поняттєвого потенціалу дослідження української естрадної музики словник основних категорій, спрямований, як до центральної, до категорії нового академізму..

Поки що залишається відкритим питання: чи є поп-музика в Україні однією зі стилістичних складових естрадно-пісенної культури, або естрадна пісня з множинністю її стильових модусів є частиною популярної музики як видової сфери масового мистецтва?

Існує і ще одне припущення: популярність української естради, так само як інтонаційна основа її пісенної сторони, виникає особливим шляхом, виробляючи власні різновиди тих стильових моделей, що зумовлювали жанровий стиль естрадної музики у її загальноєвропейському та світовому вимірах, тобто *не вкладається повністю в жодну з запропонованих жанрово-класифікаційних схем.*

Т. Рябуха не дарма наголошує, що естрадна пісня в Україні містить «безсумнівні художні достоїнства», що зумовлені «стильовим синтезом у вигляді взаємопроникнення напрямків і течій у рамках широко розуміючого естрадно-масового жанру», також «створенням... нових стильових напрямків, які представляють собою різноманітні «синтези» і «конгломерати» вже наявних (фолк-рок, етно- джаз та ін.)...», «широким використанням фольклорної автентики – мелодійної, ладової, ритмічної, тембрової, вокально-виконавської...», нарешті, «розширенням «інтонаційної географії» запозичених джерел у вигляді елементів музично-творчих видів ХХ століття...; стилізації під музику Сходу, Африки, Латинської Америки, з одночасним збереженням власної національної стилістики», дещо іншим [193, с. 194–105].

Розкриттю власних художніх достоїнств української естрадної пісні, що набуває не тільки узагальнюючого інтонаційного змісту, а й

композиційної та семантичної індивідуалізації, *стильової авторизації*, слугують виокремлення та достатньо ретельне опрацювання особливостей творчого шляху та синтетичного пісенного мислення Володимира Івасюка, зокрема, в організаційно-художній цілісності з діяльністю ансамблю «Червона рута»; характеристика творчості українських представників естрадно-пісенної творчості періоду 1990-х – 2000-х років; вивчення специфічних напрямів розвитку української рок-культури в її музичному втіленні та вокально-образній символізації, спеціалізований аналіз, як окремої жанрової форми, альбому «Хіти української естради 80-х років. Золота колекція» (2005 року).

Саме так, як доказ самостійності та жанрово-стилістичної синтетичності, що виводить далеко за межі вузько трактованого поняття популярної музики, звучать наступні рядки дисертації Т. Рябухи: «У 1980-х роках відбувалося зближення стилів рок- і поп-музики під егідою ґрунтового українського початку, що позначилося на поступовому виявленні в т. зв. «програмному» року (чергування пісенних куплетів і імпровізацій) вокально-складової сольного типу, яке за стилістикою зближалася з піснею-романсом, авторською піснею, шансоном та іншими ключовими інгредієнтами естрадно-пісенного жанру.

Це поєднувалося з інструментальними і спеціальними вокальними фарбами, а також з яскраво-вираженою тенденцією до театральності, характерно в цілому для розвитку популярної масової музики останніх двох десятиліть ХХ – початку ХХІ століть. У цьому стилістичному ключі слід розглядати український фолк-рок, а також синтезований із ним стиль фолк-поп, представлений вище зазначеними групами, а в подальшому, вже з 1990-х років, такими колективами, як «Мертвий Півень», «Плач Єремії», «Скрябін», «ТНМК», «Океан Ельзи», «Друга Ріка» та ін.» Додамо й наступне спостереження дисертантки: «Співаки та співачки нової генерації прагнуть до виявлення індивідуально-особистісного початку, виробляють свою неповторну інтонацію і манеру подання пісень, що характерно для

творчості таких виконавців, як Н. Яремчук, В. Зінкевич, О. Білозір, І. Бобул, Л. Сандулеса, А. Кудлай, В. Білоножко, П. Зібров» [193, с. 110–111].

Відтак доходимо висновку, що висвітлити явище нового академізму у жанрово-стильових формах естрадного вокалу дозволяють, з одного боку, поглиблене вивчення музично-творчих артефактів, серед яких фоно- і відеозаписи естрадних вокальних творів, зокрема записи виконання рок-груп та майстрів українського джазу, біографічні дані про творчість окремих видатних естрадних українських. З іншого боку – провідною стає культурологічна дослідна оцінка названих явищ, підкріплена сумою методичних підходів, серед яких головними постають культурологічний, семіологічний та компаративний мистецтвознавчий.

Жанрово-стильовий зміст естрадного вокального виконавства, наділений *якостями нового академізму, тобто поглибленої та специфікованої професіоналізації, що передбачає власні соціокомунікативні та виразово-художні канони*, найбільш цілісно та глибоко розкривається у контексті теорії розуміння та інтерпретації, тобто як суспільно-когнітивний феномен.

Відзначимо також, що *категорію соціокультурної комунікації* ми розуміємо у зв'язку з мистецькою діяльністю та позиціонуємо як естетично продуктивне і конструктивне у вчинково-діяльнісному та іманентно-психологічному планах міжособистісного спілкування. Між іншим, у науково-поняттєвому значенні, таким був і наш діалог з концепцією Т. Рябухи.

1.4. Семантична своєрідність вокально-естрадного українського виконавства з позиції теорії інтерпретації

Можна вважати визнаним той факт, що теорія інтерпретації межує з теорією тексту; і та, і інша припускають герменевтичний підхід і покликані узгоджувати форму зі змістом, знакові побудови з їх значеннями, об'єктивні закономірності життя і свідомості з суб'єктивними факторами знання і розуміння. Отже, в герменевтичний підхід вплітається семіотичний, який дозволяє вивчати певні явища як мовні, а в зв'язку з цим – розпізнавати і

отримувати ті способи створення і з'єднання знакових конструкцій, які виконують функції смислового кодування, тобто ведуть до змістової експлікації явища. У мистецтвознавчому дослідженні дана взаємодія підходів і методичних принципів забезпечує контент-аналіз феноменів музичної творчості, у тому числі як характеристику репертуарних засад, з подальшим вивченням якісних параметрів творчого вибору, що визначають способи, форми інтерпретації, зумовлюють музично-виконавську форму в її цілому.

З даної точки зору естрадне мистецтво, зокрема вокальне естрадне виконавство, є ще недостатньо вивченим та з'ясованим. Окремі його жанрові та композиційні складові, комунікативні аспекти розкриваються в тих роботах, які присвячені соціальній ролі естрадного мистецтва, його синтетичній природі та своєрідності виконавських завдань, що постають у даній сфері [17; 20; 22; 57; 62; 80; 115]. Але предметом поглибленої, з рисами герменевтичної, текстологічної розвідки естрадне вокальне виконавство ще не стало.

В теорії Р. Барта текст постає умовним часопростором, що здійснює множинність вираження смислу за допомогою певних структурних елементів та їх семантичних функцій. Розвиваючи підхід Барта, який передбачав розрізнення «малого» та «великого» текстів, тобто тексту твору та семіологічної організації мистецтва у його цілому, зазначимо, що, на відміну від твору, котрий має незначну символічність, встановлюючи однозначні відносини між структурним елементом та його композиційно-образною функцією, текст є відкритим до перетворень музичного матеріалу, вибудовує не лише лінійні, але й симультанні смислові зв'язки, виступає продуктом співтворчості автора та реципієнта, між якими розміщується виконавська інтерпретація. «Текст, – писав Р. Барт, розуміється як простір, де йде процес утворення значень, тобто процес означування...» [23, с. 424]. Але треба додати, що в музичному тексті процес означення має безпосереднє звукове вираження, тобто текстуальним та смислово визначеним є те, що звучить, те, що виконується, йде від майстерності та творчої свідомості виконавця.

Тому в музичній творчості текст, в його зумовленості процесом інтерпретації, є не лише системою зв'язків всередині твору (між різними фрагментами твору), але й насамперед перехресними взаємодіями текстів різних творів, що породжує феномен цитації та алюзії, відображено в явищі та понятті інтертекстуальності, сприяє формуванню власних семантичних властивостей виконавської інтерпретації.

Зауважимо, що кожна з художніх форм, у тому числі вокальне виконавство в галузі естрадної творчості, володіє кодами як ходами до дешифрування та нового упредметнення смислу, прочитання на його основі цілісного повідомлення, отримання можливості його подальшої трансляції. Під кодом Р. Барт розумів надтекстову конфігурацію значень, яка може бути науковою, риторичною, історичною, соціокультурною, але завжди є кодом комунікації, тобто має, як головну, комунікативну мету та націленість на виконання певних співдій по досягненню необхідного рівня розуміння.

Код, що за У. Еко визначається як репертуар символів [269], може передбачати різні знакові критерії та орієнтири. Наближуючись до предмету дослідження, відзначимо, що до цього умовного знакового репертуару можуть належати *час, спосіб створення тексту, жанровий характер залученого матеріалу, виконавське призначення, особистісний потенціал виконавської презентації* даного матеріалу.

Потенційні можливості виконавської інтерпретації, пов'язані зі свободою вибору, є надзвичайно високими, існують як система ймовірностей, реалізація яких пропорційна до змістового тезаурусу тексту-джерела та організації комунікативного процесу (передачі повідомлень). Справедливо зазначається, що трансляція певної інформації, так само і процес відтворення тексту, потребує впорядкування тому, що лише таким чином формується установка на смисл. Наявність коду допомагає встановлювати певний – не лише зовнішній, але й внутрішній – порядок експлікації художньої (музичної) ідеї, створювати новий інтрепретативний

профіль тексту як власний авторський внесок до структури художньої комунікації.

Якщо розглядати естрадне вокальне виконавство як різновид музичного тексту, що передбачає особливі прояви інтертекстуальності, то в ньому можна знайти нашарування художньо-видових рядів, виразових форм та значень, художньо-мовних засобів та інтерпретативних прийомів. З боку специфічних завдань художньої комунікації, воно постає узагальненою формою музично-артистичної діяльності, що навіть здатна претендувати на універсальність та володіє власними сценічно-постановочними канонами, поповнює когорту «вічних образів» і «вічних тем», отже, ціннісних концептів культури, але в їх новому популяризованому розумінні. В даній галузі також існують взірцеві композиційні та семантичні моделі, наслідування яких є визнаним способом долучитися до естрадного вокально-виконавського професіоналізму.

На думку І. Шароєва [257], естрадне мистецтво, усі форми естрадної творчості найтіснішим чином пов'язані з сучасністю, а естрадне мистецтво виправдовує своє призначення тільки тоді, коли узгоджене з ритмом теперішнього в його усупільненому значенні, занурене до гущини народного життя. Навіть в окремому естрадному номері зберігається історична пам'ять естрадного мистецтва, яке бере початок зі скоморошин та народного гуляння, вбирає музичне начало та зображальні форми, поєднує спів і танець, кіно і цирк, а найголовніше – є своєрідним *різновидом театрального мистецтва*, тобто також скероване до сценічної завершеності та навіть ритуалізованості. Тому між естрадним мистецтвом та музично-театральними постановками, у тому числі, оперними, існують певні інтерпретативно-драматургічні паралелі.

Відомо, що вже в оперних постановках кінця XIX – початку XX століть домінує постать режисера, причому вона стає визначальною для загального розуміння ходу вистави, про що свідчить і стійкість формулювання «режисерський театр», що все частіше зустрічається в працях

мистецтвознавців. Дана тенденція підвищення уваги до сценографічного рішення веде і до підвищення значення візуально-пластичного компонента в музично-театральній дії, що, власне, виправдане її актантною природою, допомагає відходити від традиції «концерту в костюмах».

Погодимося з тим, що варіативність закладена в самій природі оперного спектаклю, а оперний текст має ту смислову рухливість, яка дозволяє йому зберігати життєздатність в мінливих соціокультурних історичних умовах, отже, оперні виконавці має право на вільну відкриту інтерпретацію – на переосмислення музично-театрального тексту. Тому є плідним «вивчення оперного твору не тільки в межах традиційного музикознавчого «аналізу по партитурі», а й на основі його сценічної історії, живого виконавського буття, що, таким чином, постає необхідною частиною художнього тексту, також зумовлює активність інтертекстуальних зв'язків, що передбачають інтерпретативні передумови та шляхи реалізації.

Як і в «серйозному» оперному театрі, в розважальній естрадній виставі задіяні певні культурні паттерни та ціннісні парадигми, які узгоджені з уявленнями про людину та її спосіб життя. Вже на рівні репертуарного вибору та при формуванні загального сценарію концертно-сценічної дії встановлюються семантичні відповідності між попередніми та новими формами інтерпретації, що також є виявом інтертекстуальної художньо-виконавської свідомості.

Можна стверджувати, що інтерпретація та інтертекстуальність – це дві сфери, з яких виникають і до яких повертаються творча дія, мистецьке осмислення, образна концепція в процесі вироблення цілісної семантики естрадно-концертної програми. Інтерпретація, як це і зазначає Г. Гадамер, передує тексту і визначає його розуміючі властивості; інтертекстуальність виводить за межі тексту ті результати осягнення смислу, котрі здатні об'єднуватися у нові інтерпретативні передумови, входити до кодових конфігурацій. Цікаво, що і стосовно оперного тексту у його співвідношенні з інтерпретацією А. Сокольська зауважила, що «інтертекстуальність

виявляється однією з ключових властивостей оперного тексту, оскільки твори виявляють нові смислові пласти в результаті зіткнення з тим чи іншим міфом. Механізм смислотворення в оперному тексті має інтертекстуальну природу, і редукція до міфу визначає як традиції прочитання твору, так і новизну можливих інтерпретацій. Редукція до міфу, по суті, є одним з найбільш явних показників умов комунікативної ситуації» [213, с. 157]. У нашому випадку, тобто у сфері естрадно-вокальної виконавської творчості у її театралізовано-постановочному вигляді, міфологізація стосується постаті співака, цієї центральної «дійової особи» концертної програми, який опрацьовує певний імідж не стільки заради «зірковості», скільки з метою досягти граничної художньої переконливості, зливаючи ролеву поведінку на сцені з відтворенням образу самого себе – такого, яким бажають бачити, сприймати, оцінювати його глядачі/слухачі, широка аудиторія. Тому це образ не вигаданого персонажу, а близької за часом та сенсом життя людини, водночас не такої, якою вона є в буденно-ужитковому плані, а такої, якою вона може і повинна бути в віртуальній художній реальності – естетично піднесеної та морально виваженої.

Тому головними складовими інтертекстуальної сфери, що формується навколо естрадної вистави та зумовлює спеціальний режисерський інтерес до неї, є семантичні позиції або «точки зору» стосовно співака як особистісного осередка, змістового стрижня всієї рухливої картини естрадно-сценічної дії.

Саме ці семантичні чинники упорядковують та приводять до цілісного художнього результату усі структурні показники естрадного виступу. З іншого боку, вокальне естрадне мистецтво, навіть при переважанні сольного начала та традиційної номерної концертної форми, прагне до театралізованої квазі-сюжетної побудови, яка дозволяє поглиблювати, збагачувати сценічні хронотопи, відкривати їх нові смислові об'єми, тобто підсилювати рольові аспекти сценічного образу.

Провідними формами інтерпретації, що розвиваються у певній послідовності та вливають одна на одну, розширюючи та зміцнюючи коло

професійних завдань, в сфері естрадного вокального мистецтва є концертно-виконавська – вокально-артистична – режисерсько-постановочна, які поєднані поняттям сценічної дії, спільної для всіх видів інтерпретативної праці, також всі мають спиратися на єдиний образ «людини співочої». Завдяки магістральному положенню творчої особистості співака-соліста, що мовби притягує до себе й утримує усі нитки дії, саме від нього залежить надання естрадній програмі характеру «виконавсько-режисерського театру». Це поняття цілком ймовірно, враховуючи що в професійній естрадно-музичній термінології закріпилося поняття «виконавської пісні», «авторсько-виконавської поезії» тощо. А категорія виконавської форми є достатньо широкою для того, щоб об'єднати собою усі різновиди сценічної творчості...

Герменевтичний підхід до текстологічних умов естрадної вокальної творчості дозволяє наблизитися до питань про пріоритет особистості співака остільки, оскільки вказує на відповідність художнього змісту виконуваних творів сценічному персонажу-образу в його музичній оформленості та виразності. Вокальний голос – спів – умовна сценічна роль, відповідна до змісту пісні виявляють внутрішню психологічну межу сценічного простору як художнього та зі спеціальними художніми намірами створеного. З їх допомогою виконавська інтерпретація досягає здійснює семантичне кодування – відзначає провідні символи, зав'язує головні символічні вузли, що допоможуть здійснитися прихованому психологічному сюжету, увиразнити ключові переживання, музично підвищити значення людської мови.

За спостереженнями деяких дослідників, зокрема Н. Маркар'ян та А. Буданова [48; 153], наприкінці ХХ століття в європейському театрі затверджується принцип «поетичної режисури», поетичної режисерської естетики, що приходить на заміну прозового методу та доводить можливість гармонії «між конкретикою факту і багатозначністю його емоційного осмислення, між ланками подієвого ряду і безмежністю людського космосу в ряду узагальнюючому...» [48, с. 368].

Причиною таких інтерпретативних змін у режисерському ставленні до естетичних настанов музичного театру є те, що театр повертається до живої людини з її «душевними і духовними устремліннями, болем і надією, відчаєм і радістю», до сьогоднішньої людської особистості. Навіть у бертманівських постановках у «Гелікон-Опера» використані такі сценічні постановочні і акторські завдання, які, незалежно від історичного часу текстового першоджерела, відображають сучасні уявлення про людську екзистенцію, а режисерські метафори ведуть до підсиленої трансляції «енергетики чуттєвості», «експресії складного емоційного світу людського існування» без розподілу на позитивних і негативних персонажів. Причому яскрава театральність – домінування видовищного начала, укрупнення, певна плакатність висловлюваних почуттів зсувають межу високого академічного мистецтва у бік «маскультурних асоціативних констант».

А. Буданов справедливо вказує, що Д. Бертман постійно вводить елементи гри, карнавалізації, гротеску, але, поруч з цим, глибоко виявляє трагедійний зміст буття, нагадує «вічну тему» моральної боротьби, протистояння добра і зла. Він не лише користується фресковими образами, але й деталізує психологічні стани, добиваючись ліричної експресії вокального звучання, наголошує на майстерності вокального інтонування як головного способу відтворення особистісних почуттів [48].

В цілому, визначення інтерпретативних принципів естрадної вокальної творчості як необхідної складової частини естрадного сценічного мистецтва відкриває нові критерії оцінки і структурування виконавської форми як синтетичного функціонального феномена, що ініційований особливими театральними аспектами естрадно-концертної програми. Зокрема з певних семантичних позицій в новому світлі постає порівняльне вивчення вербальних, музичних і жестикулятивно-пластичних (хореографічних) модусів естрадно-пісенного комплексу, що виявляються майже рівнодіючими у загальному концепційному рішенні естрадно-пісенної програми. Водночас найбільш безпосередньо сутність характеру та смислове

виповнення творчої дії розкриваються на рівні музичної стилістики (звичайно, у її союзі з поетичними словесним матеріалом, але й як самостійного знакового утворення). Засоби виконавської (концертно-виконавської – режисерської) інтерпретації досягають завершеності та остаточної образної верифікації у музичній формі, тобто у логіці музичного звучання та на засадах музично-знакового кодування. Саме музичне звучання є ліричним осередком естрадної дії та головним аргументом на користь її головного «героя».

Відтак доведена методична, практична та теоретична, важливість явищ інтерпретації та інтертекстуальності в сфері вокально-естрадного виконавства, у визначенні провідних форм інтерпретації в галузі естрадного мистецтва як театралізованої сценічної артистичної діяльності, у виявленні магістральної ролі особистості естрадного співака в організації інтерпретативної семантичної цілісності художньої форми естрадної вистави.

Вокально-естрадне виконавство має складну текстологічну організацію, що зумовлена особливою природою естрадного мистецтва. Воно передбачає високу інтертекстуальну активність провідної «дійової особи» – артиста-соліста, який стає семантичним стрижнем естрадно-сценічної дії, суміщає декілька інтерпретативних функціональних планів, сприяє переродженню естрадної програми у сучасну квазі-сюжетну виставу з поетизованим образом людини у композиційному осередку.

Саме з позиції вивчення інтерпретативної специфіки вокально-естрадної діяльності виникає потреба у порівнянні з такими формами сценічної музично-виконавської творчості, як оперна, також виявлення стильової та стилістичної спільності та відмінності з іншими жанровими різновидами музичного театру (комедією, мюзиклом, рок-оперою тощо).

У порівнянні з оперною творчістю: вже на рівні загальних інтерпретативних постановчо-режисерських рішень виникає свого роду інтертекстуальний діалог – пошук семантичних відповідностей і зіставлень між колишніми і новими інтерпретаціями, який поглиблює і ущільнює

художній зміст естрадної програми як композиційного цілого. Тобто «інтертекстуальність виявляється однією з ключових властивостей естрадної вистави як цілісного художнього тексту, а окремі композиції, що входять до нього, виявляють нові смислові конотації в контексті нових постановочних концепцій. Механізм смислотворення в естрадній програмі має широку інтертекстуальну природу, дозволяє розуміти певну культурну комунікативну ситуації як текстове утворення та віднаходити механізми міфопоетики у «життєвому світі» культури.

Продуктивність даного теоретичного підходу полягає, на наш погляд, в тому, що він відсилає до явища абстрагування художнього смислу естрадно-пісенного образу від його матеріальних носіїв, мовних структур, вказує на свого роду еманацию естрадно-музичних значень в простір культурної свідомості, в якому вони створюють особливі ідеаційні конфігурації. Причому роль мовного начала, тобто словесно-музичних або жестикулятивно-актантних знакових носіїв смислу, при цьому не зменшується, навіть навпаки: чим вони активніші та інформаційно насиченіші, тим яскравіше предметне моделювання, що відбувається у свідомості слухача/глядача. При цьому, як справедливо пише А. Сокольська, домінують ...семантичні чинники, які дозволяють об'єднувати елементи тексту в знаки за принципом смислового зв'язку, а сприйняття тексту, як і його аналіз, виявляється не розшифровкою однозначного повідомлення, а новим актом інтерпретації» [213, с. 162].

Видами художньо-сценічної інтерпретації, виходячи з дослідження А. Сокальської, що зумовлюють один одного, можна вважати режисерсько-постановочну – виконавсько-сценічну вокально-артистичну — слухацько-глядацьку (реципієнтну). Але, враховуючи музичний зміст сценічної дії, особливо важливий та смислово пріоритетний у випадку естрадної вистави, зауважимо, що естрадно-виконавський текст реалізується як музичний на всіх його семантичних рівнях і у всіх інтерпретативних ланках. Тоді, виходячи з концепції М. Арановського, можна уявити собі всі етапи

естрадно-постановочної програмної інтерпретації як єдине симультанне ціле, а також в якості центральної ланки інтерпретативної транспозиції естрадного задуму запропонувати сольну пісенну творчість.

Дозволимо собі нагадати визначення музичного тексту М. Арановським: «Складність проблеми великого Тексту змушує задуматися над правильністю цього терміну, по крайній мірі, стосовно музики... Дещо перефразовуючи думку Р. Барта, можна сказати, що тексти ...виявляються сторінками створеної людством однієї великої Книги. У музиці інша справа. Немає ніяких підстав вважати нові музичні тексти продовженням попередніх. Музичні тексти (і твори) ...не продовжують, а повторюють один одного. Але повторюється ... якийсь єдиний для всіх них паттерн, і завдання автора полягає в тому, щоб найкращим чином реалізувати його приписи. Кожен новий текст виконує свою соціальну функцію тим, що відновлює життя цього паттерну, стверджуючи його незмінну актуальність. Тому всі музичні тексти не вишикуються в послідовність сторінок якоїсь «єдиної партитури», а мовби накладаються один на одного. І якщо літературні тексти утворюють горизонтальну (часову) послідовність, то музичні – вертикальну парадигматичну структуру, де кожен новий текст еквівалентний (за певними ознаками) попереднім» [12, с. 76–77]. Текстологічний аналіз естрадно-концертної програми як автономної жанрової форми дозволяє наблизитися до питань про пріоритет особистості співака – виконавця пісенних творів, оскільки він буквально реалізує образні ідеї не лише естрадно-музичного твору, а й усієї галузі естрадного музичного виконавства, доводить, що естрадна музична композиція (як в окремих номерах програмного циклу, так і в цілісній програмі) є живою семантичною тканиною, що і озвучується, і показується – візуалізується, персоніфікується в особі виконавця-співака, також розігрується, тому узгоджується з намірами режисера-постановника, відповідального за художню організацію концертної естрадної програми (або естрадної вистави). Сольне вокальне виконавство в естрадному мистецтві виявляється в подвійному виконавському підпорядкуванні – авторам пісні

(якщо виконавець не є сам автором) та сценографу-постановнику, естрадному режисеру, одночасно воно претендує на індивідуальну свободу як на власний художній простір, і реальний і умовний. За його допомогою в естрадному мистецтві проступають персоніфіковані аспекти смислового задуму, музичної концепції. З боку індивідуально-персоніфікованого змісту вокальної творчості естрадна інтерпретація може бути охарактеризована як множинність єдиного, з боку режисерсько-сценографічного задуму – як єдність множинного, що і визначає своєрідні знакові функції співака та режисера в їх інтерпретативному діалозі.

Ситуація суттєво ускладнюється, якщо естрадна програма виконується з залученням оркестрового звучання, що передбачає диригентську участь, тобто ще один рівень інтерпретації. Не випадково, звертаючись до диригентської складової сучасного оперного спектаклю в її зв'язку з режисерським задумом і постановочним рішенням, а також до проблем взаємодії режисури і диригування в оперному спектаклі режисерської епохи, Н. Маркар'ян пише про виниклу в ХХ столітті ситуації подвійного лідерства режисера і диригента. Вона зазначає, що взаємини диригента і режисера на художньому рівні утворюють істотну об'єктивну проблему. На її думку, «в ідеалі режисер і диригент повинні були б бути однією особою – тоді виникла з єдиного задуму оперна постановка могла б претендувати на цілісність і самодостатність.

Не випадково Джорджо Стрелер, який, за власним визнанням, «займався музикою недостатньо, щоб стати диригентом, але занадто багато, щоб залишитися простим дилетантом», писав: «Ідеальним оперним режисером міг би бути тільки диригент, який є одночасно режисером, або режисер, який виконує в той же час функції диригента. На жаль, в наш час не буває диригентів-режисерів, хоча диригенти часом і уявляють себе режисерами або хочуть ними бути. І навпаки. Музична освіта надзвичайно допомагає мені в розумінні опери, але воно ж часто приводить мене до

розбіжностей з тими, хто диригує. Це повсякчасна моя проблема» (цит. за: [153, с.156]).

Однак, подібних «ідеальних» прикладів в історії оперного театру вкрай мало. Н. Маркар'ян вказує тільки один переконливий приклад: постановку «Пікової дами» Чайковського, здійснену Ленінградським академічним малим оперним театром в 1935 році, коли бажання узгодити драматична дія і музику змусило режисера В. Мейєрхольда і диригента С. Самосуда «не тільки спільно вивірити кожен темп і кожен музичну інтонацію, але і зробити нову оркестрову версію опери, максимально наближену до режисерської партитури». Правда, в якості підготовчого досвіду вона відзначає постановку В. Мейєрхольдом – Е. Направник і Ф. Блуменфельда «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера в 1909 році в Маріїнському театрі (диригенти), але вважає, що в даному випадку «очевидніше зусилля режисера, який робить кроки назустріч диригентові» [153, с. 5].

Можна припустити, що, з огляду на діяльнісно-видову синтетичність естрадно-концертної інтерпретації, що має еквівалентні до жанрової форми опери ознаки, пріоритетним напрямком (рівнем) в здійсненні естрадно-музичної програми може виявитися будь-яка з трьох основних її творчо-практичних складових: режисерська візуально-сценографічна, диригентська музично-концептуальна, співочо-артистична як особистісно-рольова, індивідуально-осмислена, що найбільше об'єднує в музично-семіотичному плані головні етичні показники (коди) естрадного мистецтва.

У дослідженні Н. Маркар'ян запропоновані обґрунтовані театрознавчим шляхом типологічні критерії вивчення творчих можливостей диригентської і режисерської інтерпретацій. Автор спробувала визначити принципи конструювання єдиного музично-театрального образу спектаклю і творчості сучасного музично-театрального диригента в контексті «живого театрального процесу», із залученням значної кількості зразків сучасних оперних постановок. Її особливу увагу викликала постановка «Кармен» Д. Бертмана, в основі якої «об'єктивний рух в сторону демократизації»,

пов'язаний з установками «прозаїчної режисури», що закликає до детального опрацювання почуттів і до створення витонченої психологічної музично-театральної «в'язі». Такий режисерський метод Н. Маркар'ян також називає «оповідальним», попутно критикуючи його схильність до повторів і «однаковості рішень», до однозначності «психологічного сюжету» і «психологічного малюнка» оперного образу, підкреслюючи те, що подібна «психологічна в'язь» більш підходить для виконання камерної вокальної лірики і камерних опер, «орієнтованих, як «Кам'яний гість» Даргомижського або «Одруження» Мусоргського, на характерність перетвореної музикою людської мови». Даному методу автор протиставляє принципи «поетичної режисури», поетичної режисерської естетики, яка затверджується в оперному театрі після кризи прозового методу, прозової естетики в кінці 70-х – початку 80-х років ХХ століття, яким присвячує натхненні і також цілком поетичні рядки: «це – гармонія між конкретикою факту і багатозначністю його емоційного осмислення, між ланками подієвого ряду і безмежністю людського космосу в ряду узагальнюючому... Музичне рішення омиває тут сценічну дію з усіх боків, народжуючи її і несучи «наверх», змушуючи постановку жити за законами життя людської особистості з усіма її інтелектуальними і емоційними протиріччями і складнощами. Інтерпретаторські домагання режисури зникають тут з інтерпретаторськими домаганнями диригування, в результаті чого і режисюра і музичне рішення знаходять нові смислові та емоційні якості, що не активні поодиноці; знаходять новий резонанс» [153, с. 368]. Вельми позитивно оцінює творчі ідеї Д. Бертмана і, в цілому, специфіку постановок театру «Гелікон-Опера» (музичний театр в Москві, створений в 1990 р) А. Буданов, оскільки, на його погляд, в центрі здійснюваних театром оперних вистав завжди знаходиться людина «з його душевними і духовними устремліннями, болем і надією, відчаєм і радістю», жива сьогоднішня людська особистість».

Саме для залучення уваги до особливостей людської долі, людського характеру в його суперечностях з навколишнім соціальним середовищем, в

його спробах вирішити світові загадки в постановках «Гелікон-Опера» використані нові сценічні постановочні і акторські завдання: незалежно від історичного часу першоджерела відображені сучасні уявлення про людські екзистенції, а режисерські метафори втілюються «молодою енергією ставних і струнких геліконовських співаків-артистів», тобто знаходять і візуальне образне персоніфіковане вираження.

Таким шляхом створювані образи музично-сценічних «героїв» виявляються здатними передавати «енергетику чуттєвості», «експресію складного емоційного світу людського існування» без її поділу на позитивних і негативних носіїв. Звідси особлива тонка іронія з елементами фарсу, гротескної пародійної образності, яскрава театральність – домінування видовищного початку, що зсуває межі високого академічного жанру убік маскультурних асоціативних констант [48].

Таким чином, виявляється зустрічна еволюція академічного та естрадного «музичних театрів», зближення принципів оперної та естрадної інтерпретацій як процесу не лише відтворення вже існуючого музично-театрального матеріалу, текстових констант, але й створення нових образних настанов, відповідно до потреб сучасного суспільства, відповідно до ідеї людини, що панує у цьому суспільстві; звідси й виникнення спільних метасюжетних та метаінтерпретативних вимірів оперної та естрадної постановочної практики.

Ще одна спільна риса виявляється стосовно підсилення елементів специфічної театральної карнавалізації як способу не лише сценічної гри, а й оцінного ставлення до життя.

Так, А. Буданов вказує, що, з одного боку, сучасний режисер постійно вводить елементи гри, карнавалізації, гротеску і пародії, з іншого – глибоко виявляє трагедійний зміст, постійно звертається до «вічної теми» моральної боротьби, протистояння добра і зла; з одного боку, користується укрупненими плакатно-спрощеними образними уявленнями, з іншого – шукає способи передачі психологізму і ліричності оперних партій, розвиває у

артистів майстерність вокального інтонування як головний засіб відтворення духовної височини, драматичної рефлексії, переживання страждання, інтимно-особистісного ставлення до дійсності.

Д. Бертмана як майстра театральної гри можна назвати режисером однієї теми, але ця тема сучасна до злободенності, тому гостро затребувана аудиторією, присвячена непереборним конфліктам людської природи, насильству і війні, любові та утопічним очікуванням.

В цілому, розкриття методу, принципів естрадно-режисерської діяльності відкриває нові критерії типології естрадної творчості, зокрема, нових мистецтвознавчих якостей набуває порівняльне вивчення вербальних і музичних аспектів естрадної вистави як рівнодіючих концептуальних сил; текстологічний підхід до аналізу матеріалу естрадної вистави – концертної програми дозволяє простежити формування музично-естрадних образів на рівні словесно-музичної стилістики.

Шляхом визначення засобів сценографічної інтерпретації відкриваються нові можливості аналізу синтетичної словесно-музичної мови музично-естрадних композицій та музично-драматургічних принципів побудови рольового образу естрадного співака оперного героя. Також виявляється безпосередній взаємозв'язок естетичної спрямованості музичної семантики і специфічного призначення особистості виконавця в естрадного музичному мистецтві.

Таким чином, семантична своєрідність вокально-естрадного українського виконавства з позиції теорії інтерпретації відкриває значущість режисерської організації та діалогічної творчої взаємодії соліста-виконавця та сценографа, відповідального за текстову цілісність естрадної вистави.

Виявляється, що музично-естрадне мистецтво спирається на такі структурно-прагматичні та комунікативні складові, як *сценічна постановка, що має набувати ознак завершеної вистави*, тобто мати власну драматургію, визначені композиційні рішення, хронотопічні показники; концертна програма (репертуарний вміст) – котрі має вибудовуватися згідно з

загальним постановочним рішенням, водночас має власну художню логіку, є головним чинником естетичного спрямування естрадної дії, основою для її актантної організації; окремий номер, у тому числі та переважно – сольний вокальний виступ (отже естрадна пісня), що І. Шароєв вважає «осередком естрадного видовища», не лише має самостійність, а й найчастіше визначає і напрям, і успішність всієї естрадної вистави.

Стосовно естрадної режисури ще не склалася настільки чітка картина професійних вимог, як стосовно оперного режисера-постановника, хоча між названими режисерськими спеціалізаціями багато функціональних перетинів та семантичних перегуків (як ми вже переконалися, звертаючись до деяких досліджень сучасної оперної режисерської практики). Як і в оперній, у будь якій музично-театральній діяльності, засадничою постає проблема репертуару, яку значною мірою вирішує режисер; як і оперний інтерпретатор, естрадний прагне працювати найбільше над сучасною темою, вводити новий матеріал, або оновлювати (й суттєво!) попередній. За зауваженнями І. Шароєва, режисер естради повинен вибудовувати дію, яка має розвиватися як в номері, так і в концерті в цілому, а артист виконавець повинен утримувати образ персонажу, тобто зберігати власну енергію перевтілення впродовж усієї концертної програми.

І. Шароєв [257] дуже вдало визначає принципові риси концертних номерів як відкритість (для розуміння реципієнтів), легкість, яскравість, чіткість композиції (захоплюючий початок, зав'язка, впевнена кульмінація, інтригуючий фінал, досконала зовнішня форма, яскравість костюмів, активний ритм, вдалі мізансцени), лаконічність і стислість (за декілька хвилин виявити власну артистичну та умовно-образну персонажну індивідуальність), сугестивний вплив на слухача/глядача, святковість та оригінальність. Не менш важливою є його вказівка на те, що режисер повинен виховувати *сміхову культуру*. Він ставиться до естради як до народного демократичного карнавалізованого мистецтва, яке тісно межує з феноменом комічного, але залучає саме його позитивну естетичну іпостась,

позбавляючи гротеску критичності, якщо йдеться про музичне мистецтво, пісенний ракурс естрадно-концертних вистав. Музична естрада залишає такі риси комічної гри, як легкість та святковість, взірцева елегантність, водночас доступність для наслідування певним рисам поведінки та висловлювання; повчальність та налаштованість на щасливі переживання, компенсаторна естетична дія; стрімкість – швидкоплинність, але й повторюваність; смислова стислість та художньо-мовна виразова концепційність, що веде до афористичності не лише слів, а й музичних звучань. Недарма саме естрадний музично-пісенний матеріал найбільше й найширше розбирають на цитати і він найскоріше стає «загальними словами», спільними топосами усупільненої культурної свідомості.

Висновки до Розділу 1. Матеріал даного розділу дозволяє переконуватися в тому, що естрадний спів – центральна ланка у досить довгому ланцюгу художньої комунікації, що починається зсередини вокальної культури, як соціоісторичного та національно-стильового феномена, та веде до індивідуальної авторської творчості та окремих композицій, відтак до конкретних текстових умов здійснення специфічних завдань естрадного мистецтва

Ціннісною опозицією всередині вокально-виконавського мистецтва постає дихотомія унікального та універсального, що визначає певні змістові орієнтири естрадного співу. Зі змістовим самовизначенням найперше пов'язані тенденції поглибленої професіоналізації, що ведуть від первинно-аматорських форм сольного (або гуртового) співу до вторинно-художніх, тобто визнано мистецьких, тому автономних та маючих власну комунікативну галузь з відповідними засобами збереження та трансляції. Даний процес трансформації форми та природних якостей вокальної творчості заслуговує особливої уваги тому, що стосується загальних антропосферних рівнів існування культури, причетний до створення її екосфери, свідчить про єдиний тезаурус культурного та вокально-

професійного творчого досвіду. Поняття професійного вокального тезауруса, передбачає: засвоєння професійної термінології та вивчення мовних і мовленнєвих принципів організації півного матеріалу, як суто музичного, так і словесного; оволодіння вокально-художньою інтерпретацією словесно-поетичних та музичних композиторських текстів, у тому числі, стосовно перших, перекладами на рідну мову іноземних текстів і виконанням мовою оригіналу, а стосовно інших – оволодінням технічними прийомами, що відповідають національній школі, як композиторській, так і виконавській.

Запропонована відповідь на питання, що представляє на сьогодні естетика та технологія вокального естрадного виконавства, у зв'язку з цим виявлені основні методичні параметри навчання співу естрадних співаків, надане їх теоретичне обґрунтування, відзначене ускладнення їх жанрово-стильових передумов, композиційних чинників.

Виявлено, що у світовому процесі розвитку стильових напрямків музична мова естрадних творів поступово ускладнювалася. Найбільш простими з погляду вокальної техніки слід уважати ранні композиції, такі, як: народні пісні, романси, авторські «вірші з музикою», а більш складними – джазові композиції, серед них свінг, мейнстрим, бі-боп, ритм-енд-блюз, соул, потім більш розгорнуті циклічні рокові композиції, нарешті виокремлення сфери поп-музики та розвиток театральної форми мюзиклу, деяке інше. Така історична ієрархія в естрадному вокальному мистецтві й визначає його іманентну жанрову побудову, тобто набуває принципового системного значення. Але у сьогоденні співвідношення змінюється на зворотне: базовою структурою, особливо у освітній галузі, стають театралізовані естрадні форми, серед них – рок-опери та мюзикли, а стилізація фольклорних зразків утворює вершину функціонування жанрової системи музично-естрадної творчості, зокрема увінчує сольну концертно-співочу практику.

Спеціальна увага приділена поняттю про мовну картину світу, створювану в естрадно-пісенній творчості, як укріплену професійними

засадами естрадного вокалу, відповідну до завдання ціннісної регламентації життєвого досвіду культури, потім – окремої особистості.

Виявлена така корінна властивість естрадної вокальної творчості, як пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом. Тому естрадний вокаліст, який є музичним артистом-виконавцем особливого роду, не лише репрезентує специфічний конгломерат виразових засобів музичного мистецтва, а й демонструє майстерність у володінні об'ємним комплексом мистецьких якостей. З їх розвитком та поданням – в буквальному значенні останнього слова – пов'язані режисерські постановочні рішення естрадних концертних вистав. Останні повинні мати цілісний та завершений характер, тобто бути організованими як текстологічна єдність, включаючи мізансценічні розташування та рух учасників естрадних шоу, відповідні до задуму виконавців художньо-декоративне оформлення, костюми тощо.

Виділена категорія музично-сценічної гри, котра стосовно вокально-естрадного виконавства набуває нових параметрів, передбачає складний комплекс художніх здібностей і особистісно-артистичних якостей, останнім часом – і застосування нових технологічних сценічно-постановочних «контамінацій», що ще більше підсилюють синтетичну природу сценічної поведінки і самовираження естрадного співака, вказують на її власні нові «академічні норми» (які повинні відображатися у формах освітньо-професійної підготовки).

Запропоноване визначення основних ціннісних домінант естрадної творчості у її музично-сценічній формі як цілісної складної жанрової форми, заснованої на широкому родовому естетичному синтезі. Засвідчено, що музична естрада – це складно-вибудована жанрова сфера, що перебуває в історичному становленні і ще не досягла останньої еволюційної межі, але вступила у взаємодію з такими сталими жанрово-композиційними видами, як оперета, мюзикл і рок-опера; багато спільного в семантичній сфері

естрадного співу зумовлене його взаємодією з оперними настановами, як по ступеню відмінності, так і за деякими ознаками наближення до оперної актантної моделі. Компаративно-когнітивний підхід дозволяє розглядати естрадну творчість як складний процес, що приводить до багатоскладової жанрової стратифікації, до нових жанрово-стильових мікстів.

Виділені якості нового академізму в системі естрадного вокального виконавства, визначені його інтерпретативні властивості, що кореспондують до художньої текстологічної цілісності естрадної вистави. Вже на рівні репертуарного вибору та при формуванні загального сценарію концертно-сценічної дії встановлюються семантичні відповідності між попередніми та новими формами інтерпретації, що є виявом інтертекстуальної художньо-виконавської свідомості.

Визначення інтерпретативних принципів естрадної вокальної творчості як необхідної складової частини естрадного сценічного мистецтва відкриває нові критерії оцінки і структурування виконавської форми як синтетичного функціонального феномена, що ініційований особливими театральними аспектами естрадно-концертної програми. Зокрема з певних семантичних позицій в новому світлі постає порівняльне вивчення вербальних, музичних і жестикулятивно-пластичних (хореографічних) модусів естрадно-пісенного комплексу, що виявляються майже рівнодіючими у загальному концепційному рішенні естрадно-пісенної програми. Водночас найбільш безпосередньо сутність характеру та смислове виповнення творчої дії розкриваються на рівні музичної стилістики (звичайно, у її союзі з поетичними словесним матеріалом, але й як самостійного знакового утворення).

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ ТА СИСТЕМНІ ЧИННИКИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЯВИЩА

2.1. Відтворення та проектування «життєвого світу» в естрадному співі

Одним з найбільш важливих культурологічних завдань в сфері естрадно-масової музичної творчості сьогодні є виявлення взаємозалежності між жанровою природою цієї галузі та емоційно-чуттєвими факторами людської культури. Вивчення даної взаємозалежності відкриває особливий шлях – шлях до визначення причин і способів художнього уречевлення – упредметнення емоційних уявлень в художньому світі культури, що стає частиною «життєвого світу» тою мірою, якою віддзеркалює його психологічний устрій та впливає на нього. Власне кажучи, провідна культурна семантика пересвідчує нас у тому, що художній світ або світ мистецтва є вбудованим до «життєвого світу» культури, існує у тісному резонансі з ним. Це особливо яскраво виявляється у кризовому соціополітичному контексті сучасного життя, коли особливої гостроти набуває проблема людських емоцій, почуттів, переживань – з урахуванням взаємодії типологізованих соціальних і індивідуальних особистісних факторів психологічного людського досвіду. Новий інтерес до внутрішнього світу людської особистості, як до того головного, на що можна спиратися в умовах зростання факторів міждержавної, міжетнічної агресії, зумовив формування емоцінології як відгалуження інтерпретативної антропології, покликаної вивчати символічний світ людських почуттів, виявляти їх позитивне призначення, їх вищі соціальні види. Знову виникає паралелізм з оперною творчістю, оскільки історія опери в різних її проявах завжди красномовно свідчить про зв'язок поезики даного жанру з потребою формування та передачі, широкої трансляції емоційних засобів людського

спілкування, отже – з потребою в мові такої комунікації, вірніше, в особливому, укрупненому і посиленому мовою емоційно-чуттєвого спілкування як попереднього не тільки будь-якого розуміння, але і будь-якій інтерпретації. Причому музична сторона опери виявляється не просто провідною, але акумулюючою основною.

Можна стверджувати, що опера відразу «заговорила» на музичній мові – але принципово новій музичній мові, що помітно перевершує за своїми емоційно-психологічним можливостям мову вербальну і навіть пов'язані зі словом літературно-поетичні форми. Деяку підказку щодо здатності музичного інтонування перевершувати своєї емоційної предметністю словесні засоби виразності знаходимо в роботах сучасних філологів.

Підкреслимо, що поняття мелодики, мелодії, мелосу мови, фраз, словесного висловлювання і т. д. є загальноживаними в філологічному дискурсі, вказуючи не лише на спільність словесного і музичного начал в мовній діяльності людини, а й на конститутивну роль музичних способів комунікації у формуванні вербальних концептів. О. Кіршінова, наприклад, виявляючи, що в російській мові при вираженні емоції «Радість» переважає висхідна мелодика, а в німецькому – спадна, робить висновок, що при вираженні і сприйнятті цієї емоції провідними засобами стають «паралінгвістичні» – «ритміко-інтонаційні засоби та емоційно забарвлена лексика» [106].

Як і для інших авторів, для неї головним утрудненням стає «кількість найменувань відтінків емоцій, що приводяться в різних класифікаціях», оскільки вона перевищує ті емоції, що реально розпізнаються людиною та що виражаються експресивними засобами усної мови. У зв'язку з цим вона справедливо пропонує звертатися до поняття про базові емоції, відзначаючи попутно, що «людина розрізняє базові емоції і ступінь їх вираженості, але не може конкретизувати емоцію із запропонованої їй палітри назв. Ступінь вираження базових емоцій створює більш широку палітру їх найменувань. Велика кількість найменувань емоційних станів обумовлено ситуативним і

стилістичним підходами до позначення емоцій» [106, с. 8]. Дуже цікаві спостереження, якщо врахувати, що дослідниця звертається до досвіду повсякденного спілкування, до повсякденній мові, тобто до форм мовного спілкування, що не є специфіковано художнім, а це означає, що вони і не передбачають спеціальної уваги, з номінативними визначеннями, до емоційного аспекту обміну інформацією. Одночасно, пропонується якась підказка і по відношенню до художніх способів вираження чуттєвого досвіду: важливість виділення базових емоцій і тих ситуативних і стилістичних контекстів (внутрішньохудожніх), в яких вони беруть участь, розвиваються. Подібні позиції виявляє дослідження С. Складарової, яка наполягає на тому, що в мелодиці словесних фраз проявляється якась «мовна тональність», що виникає при поєднанні опорних інтервалів усної мови, «які володіють різними коефіцієнтами ілюзорною напруженості, що додають фразі світлого, похмурого або нейтрального забарвлення залежно від співвідношення їх номіналів» [209, с. 5].

Даний автор також орієнтується на базові інтонаційні конструкти, як обумовлені мовною тональністю та її «опорними інтервалами», таким чином приходячи до думки про наявність певної інтервально-тональної, тобто фактично музичної, «протосистеми» словесної мови, яка передбачає «перехід музичного наголосу в динамічний», розрізнення висловлень у міру інтенсивності і «комунікативного статусу», нарешті, «побудову сучасних шкально-термінальних інтонаційних систем» з фінальної позиції запитальності, напівзавершеності або завершеності. Таким чином, виявляється, що дія музично-акустичних принципів є необхідною для осмислюючої діяльності людського інтелекту та її вираження у вербальній формі. Цей автор, як, власне, більшість філологів, психологів і псіхосеміотиків, когнітивних лінгвістів звертається до феноменів повсякденного мислення і мови.

Так, Ф. Василюк, розвиваючи нові теоретичні підходи до феномену переживання, розглядаючи останнє як особливу діяльність по розбудові

психологічного світу, спрямовану на встановлення змістової відповідності між свідомістю і буттям, спільною метою якої є підвищення осмислення життя [52–53], націлений на опис емпіричних процесів протікання емоцій, виходить з практичних завдань надання психотерапевтичної допомоги, тобто керується проблемами загальних життєвих ситуацій. Разом з тим, він враховує досягнення екзистенційно-гуманістичної психології, а головне – розробляє категорію переживання в руслі теорії Л. Виготського – О. Леонтьєва, тобто в зв'язку з уявленнями про культурне, знаково-символічне опосередкування переживання і про продуктивність процесу переживання, який не зводиться до випробування станів, але виробляє внутрішні психологічні перетворення. За його словами, «процес переживання ... мислиться в культурно-діяльній психології як особлива внутрішня діяльність особистості, опосередкована знаково-символічними засобами і спрямована на смислове збагачення буття» [53, с. 19]. Визначаючи реєстри свідомості, Ф. Василюк вводить поняття мелодії переживання, що виникає в разі яскравої емоції, когнітивний шлях якої веде до виявлення «горизонтів свідомості» і створення «образів свідомості», особливих синергійних структур, що виникають з взаємодії всіх реєстрів свідомості.

Особливо важливим є те, що в дослідженнях Василюка, як і в інших психологічних роботах, категорія мелодії, набуваючи психосемантичного статусу, не є метафоричною, навпаки, наділяється нової речовинністю процесів артикуляції смислу, одночасно виявляючи, що експлікація – оформлення даного смислу – вимагає особливих знакових засобів, здатних здійснювати широку символізуючу дію. Продуктивною стороною дослідження Василюка представляється диференційований підхід до процесу переживання, що дозволяє знаходити в системі свідомості рівні рефлексії, усвідомлення, безпосереднього переживання і несвідомого, а для кожного рівня – відповідні «базові психотехнічні одиниці»: «рефлексію – майевтику», «усвідомлення – кларифікацію», «безпосереднє переживання – емпатію» і «несвідоме розуміння – інтерпретацію» [53, с. 30].

Не менш суттєвою є й установка дослідника на те, що і переживання, і співпереживання спрямовані до розуміння; саме з ним пов'язані всі особливості і визначення мети психологічної діяльності.

Ф. Василюк ініціює психологію переживання як самостійний напрям когнітивної психології, співвідносячи його з «типологією життєвих світів» і діяльнісною концепцією особистості. Але особливо продуктивним видається розвинене ним поняття «чуттєвої тканини» свідомості, на основі теорії О. Леонтьєва, але в значній мірі співвідносно з психологією свідомості Л. Виготського [66–67]. Разом з тим, в роботах даного автора не ставиться питання про відмінності звичайних емоцій і пов'язаних з ними процесів переживання і формування чуттєвих образів від емоцій, які продукуються в художній формі, які мають подвоєне значення і посиленій когнітивний контур, оскільки вони, зберігаючи зв'язок зі своїми психологічними прототипами, відкривають нові якісні аспекти емоційної свідомості.

Деякий рух у цьому напрямку виявляє дослідження Б. Додонова, яке хоч і відноситься до минулої ідеологічної доби (написано в 1978 р), але містить ряд актуальних і сьогодні положень [78]. Зокрема, відзначається складність емоційних процесів, їх «багатоповерховість» – свого роду поліфонічність, причому деякі їх рівні виявляються особливо глибоко прихованими і доступними для спостереження тільки в умовно відбитому, відтвореному вигляді, чому і служать твори мистецтва. В якості підтвердження своїх слів автор наводить аналіз вірша М. Лермонтова, на підставі якого робить висновок, що виражена поетичними засобами емоція суму поета носить ідеаторний характер, виступаючи завершальним моментом складного емоційного переживання, яке подібно музиці: в музиці звуки об'єднуються в мелодію за законами гармонії; в емоційному переживанні афективні реакції зливаються один з одним в один цілісний потік по законам мислення і особистісних когнітивних програм, що мають діяльну обумовленість.

Б. Додонов пропонує поняття емоційно-оцінної діяльності людини в зв'язку з необхідністю визначити природу переживання; в останньому він знаходить форму психічної діяльності, гранично насиченої чуттєвими оціночними моментами. Тому він, по-перше, розглядає емоції як самостійні окремі цінності; по-друге, наполегливо порівнює «набір емоцій» з набором «мелодій» – «емоційних мелодій», образів «мелодій. За його словами, «у людини формується особливе, психологічно обумовлене тяжіння до певних переживань. Від вихідної потреби в емоціональному насиченні ця перетворена потреба відрізняється наступним:

1. Людина тепер відчуває потребу не просто в будь-якому випадковому «наборі» емоцій, достатньому, щоб змусити «звучати все струни» його емоційних апаратів, а тільки в такому, який утворює ту чи іншу улюблену «емоційну мелодію», що володіє відомою структурою та єдністю складових елементів.

2. Кожна з таких «мелодій» записана в емоційній пам'яті людини і як би заздалегідь запрограмована «для виконання»; вона виникає не випадково, але в результаті навмисного відтворення відповідної емоціогенної ситуації.

3. Емоційні образи цієї «мелодії» тісно спаяні з певними зоровими, слуховими та іншими уявленнями, а також нерідко і з певним ідейним змістом...» [78, с. 49]; «...індивідуалізація емоційного насичення. може відбуватися не стільки за рахунок зміни складу елементарних емоцій, скільки завдяки утворенню з них різних складних структур, що включають всі ті ж найпростіші елементи. Якщо порівняти емоції з музикою, а нервові центри емоцій з клавішами рояля, то можна сказати, що емоціональні «мелодії», до яких тяжіють окремі індивіди, можуть бути дуже несхожими одна на одну, але написані вони всі за допомогою одних і тих самих емоціональних «нот». Тому при виконанні будь-якої такої «мелодії» працювати в загальному буде все та ж нервова «клавіатура». Слід зазначити, що кожна людина тяжіє не до одного, а до багатьох емоційних комплексів, через які, правда, зазвичай проходить як би певний сполучний їх лейтмотив [78, с. 50–51].

Насиченість обговорення природи емоційного переживання музичними визначеннями і характеристиками вельми красномовно свідчить про необхідність вилучити його якісний аспект як основний, також вказати на позитивне значення подібного психологічного досвіду. У той же час, Б. Додонов застерігає дослідників від небезпеки захоплюватися словами і замість семантики емоцій вивчати семантику словесних ярликів, емблем емоційно-чуттєвих станів, особливо в тих випадках, коли переживання складно, включає «конгломерат емоцій». Він наголошує на тому, що важливою є не тільки і не стільки «правильна класифікація» емоцій, скільки виділення «емоційних квантів» – чистих іманентних інгредієнтів (часток, хвиль) емоційного процесу, від якості яких залежить його напрямок і протікання.

Таким чином, Б. Додонов в інших термінах, але також підходить до уявлення про емоційну тканину свідомості як таку, що володіє власними структурними принципами і змістовними закономірностями.

Положення про емоційну тканину є базовим і для Л. Дорфмана [79], який, звертаючись до теорій Ф. Василюка, транслює категорії переживання, «чуттєвої основи» людської свідомості до сфери мистецтва, тобто вивчає емоційну тканину в її «інобутті» в метаіндивідуальному художньому світі. Він розглядає емоційну тканину в її художньому втіленні як засіб організації та заповнення обсягу взаємодій автора (реципієнта) і художнього предмета, як феномен, що володіє властивостями психо-ідеальної інтертекстуальності, але одночасно виявляє когнітивні функції переживання в художньому предметі, таким чином представляючи, створюючи заново взаємозв'язки між зовнішнім і внутрішнім світами людини (і автора, і реципієнта).

Певним аналогом поняття про «емоційні кванти» стають в дослідженні Л. Дорфмана визначення «якісні вузли» і «наскрізні параметри емоційної тканини, до яких мають відношення художні емоційні уявлення і емоціогенні особливості творів мистецтва, оскільки завдяки їм виникають якісь «згущення якості» переживання. Дорфман допускає, що часові параметри

почуття-переживання (емоційні переживання) об'єднують різні за якістю вузли емоційної тканини в єдине ціле, тобто піднімаються над ними, здійснюють режисерсько-психологічні функції, сприяють створенню свого роду «чуттєвих сюжетів» – чуттєвої драматургії, яка сама по собі може виступати істотною стороною художнього змісту [79, с. 24]. Дана «драматургія переживання» важлива ще й тому, що виражає можливості чуттєвих взаємопереходів, амбівалентні станів, імпліцитної логіки психологічного буття, становлення і здійснення особистості.

У мистецтві дана логіка постає «логікою метаіндивідуального світу», дозволяє вводити визначення «метаіндивідуальної психології мистецтва», як дисципліни, покликаної вивчати, по-перше, взаємодію психічного і художнього у взаєминах людини і мистецтва; по-друге, взаємини об'єктних і суб'єктних форм і способів існування психо-ідеального у світі; по-третє, полісистемну побудову метаіндивідуального світу людини, в якому унікальність смислових самовизначень обертається універсальними якостями ціннісних установок. Л. Дорфман виявляє важливість діалогічної взаємодії, отже, відмінності та єдності людини і мистецтва, особистості і художнього тексту, матеріалу. Він зауважує, що вони буквально породжують один одного в їх «дійсних і можливих якостях», а також перебувають у стані інобуття по відношенню один до одного. Сам того не помічаючи, він вступає в резонанс з деякими ідеями і М. Бахтіна, і Л. Виготського, які знаходили в художньо-естетичному здійсненні людини її справжнє життя, як цілісну творчу реалізацію, в силу чого умовність художньої форми наділяється новими дійсними значеннями, стає провідником справжньої реальності для свідомості і вчинку мислячого і розуміє суб'єкта. Художні емоції, художнє переживання і виростають на їх основі художні почуття наділяються всією мірою достовірності, більш того, вони здатні перевершувати звичайні, поза художньої умовності, переживання за своєю інтенсивністю і завжди справляють позитивний вплив на психологічний лад особистості.

Дослідження Л. Дорфмана підтверджує і нову пізнавальну активність емоційного процесу в разі його художнього втілення, обумовлену створенням нового когнітивного поля навколо переживання, чуттєвого феномена, який став художнім предметом. Відзначаючи багатозначний характер зв'язку емоцій і когнітивних образів, дослідник вказує на зміст емоційних переживань, подібний до художніх предметів і здатний об'єктивуватися в художніх предметах, вірніше, виробляти власну художню предметність, з якою можна пов'язати «феномен означування емоцій».

Так виникає художньо-мовна емотивність, оскільки, на думку А. Зоріна, на мовному рівні емоції трансформуються в емотивність, і це неминуче, якщо ми хочемо виражати емоції і користуватися ними: емоції можуть і викликатися, і передаватися (проявлятися) тільки у мові та мовним шляхом [90].

Звернення до мови мистецтва і до практики художніх форм виявляється найбільш дієвим способом трансляції емоційного досвіду, оскільки художня мова має високий ступінь усупільнення і сугестивності; крім того, саме в сфері мистецтва формуються ті образи почуттів, які можна вважати еталонними, ті способи переживання, які є необхідною частиною культурної семантики, отже набувають значення психологічних універсалій.

До даних типових універсалізованих переживань, в той же час, до їх здатності входити в індивідуальну свідомість і ставати її ціннісними критеріями, входити в систему самооцінки, звернена емоцінологія як нове відгалуження соціальної психології, що увібрало в себе історичні ідеї дослідження «емоційних стандартів» минулого і зіставлення їх зі справжнім станом суспільної свідомості. Пітер і Керол Стернз, які дали ім'я даному напрямку (1985), пропонували створювати історію емоцій для того, щоб краще, глибше представляти колективне минуле людей і успішніше будувати прогнози їх спільного майбутнього. Крім того, емоцінологія, виходячи з самої назви, покликана узагальнювати численні розрізнені дослідження емоцій, виступати інтердисциплінарним механізмом об'єднання різних

областей наукового знання. Але, яким би новаторським не здавалася даний напрямок, воно є продовженням ідей інтерпретативної або семіотичної антропології, зокрема, праць К. Гірца, а також тих літературознавчих досліджень, які стосувалися глибинної естетичної природи поетичних і романних форм, мистецтвознавчих праць (в тому числі, музикознавчих), які відкривають глибинну семантику художнього тексту [6; 13; 143; 146; 155; 196].

Проте, сьогодні виникла потреба у відокремленні такої дисципліни, яка буде спеціалізуватися саме в сфері людського переживання, звертатися до індивідуального і типового в природі людських почуттів як до соціальної цінності, що забезпечує позитивне світобачення і світопізнання.

Ідеї емоціології надихнули А. Зоріна на відтворення на основі історії індивідуальних переживань «емоційних матриць» російської культури катерининської епохи, на тих її етапах, коли колишні стереотипи відносин вже втрачали свою цілісність і чуттєву привабливість, а нові ще тільки шукали свої орієнтири, горизонти очікувань. Автор виходить з того, що у внутрішній світ людини іншої культури, особливо історично віддаленій, можна проникнути тільки завдяки тому, що цей внутрішній світ обумовлений колективною свідомістю, постає колективним надбанням.

Виникаючи на перетині кількох гуманітарних дисциплін, дослідження А. Зоріна дозволяє підходити до емоцій як до важливого фактору культурно-історичного процесу, отже, дозволяє укрупнювати, підносити, посилювати значення емоції не тільки як психологічного явища, але як феномена культурного свідомості.

Автор відштовхується від позицій П. і К. Стернз і від ідеї «емоційних громад» Барбари Розенвейн (2006), що виділила спільноти «соціальні», в яких єдність норм, що регулюють емоційне життя їх учасників, визначається схожістю умов їх існування, і «текстуальні», засновані на спільності авторитетних ідеологій, теорій і образів, можна припустити, що і на спільності авторитетних художніх текстів, зразків, персонажів, способів переживань.

Власне кажучи, доля «героя» дослідження А. Зоріна, Андрія Івановича Тургенєва, є яскравим підтвердженням, по-перше, залежності особистісної поведінки від тих художніх моделей, які стають пріоритетним у сфері естетики і моралі; по-друге, суперечливих рис того процесу «виховання почуттів», який здійснюється на стику різних історичних періодів, відзначений кризовим станом культури, отже, колективних психологічних установок; по-третє, похідності особистісних смислів і типів переживання від існуючого і бажаного «емоційного режиму», системи емотивів, способів емоційного кодування. На шляху до відтворення індивідуального ладу почуттів даної історичної особи, життєвий шлях якої виявився зведеним до придбання певного досвіду переживання, і в цьому виявилися і його значимість, і його трагічна обмеженість, А. Зорін звертається до концепції Л. Виготського, що розглядав переживання як інтегральну одиницю свідомості, розробляв категорію переживання, виходячи із завдань побудови культурно-історичної психології. Крім того, автор своєрідно полемізує з підходом Г. Шпета, котрий застосовував тріаду «переживання – вираження – розуміння» до історії, що виходить з інтенціональної феноменологічної (ноезисной) природи переживання, але і враховує словесну або будь-яку іншу знакову природу вираження. Як зазначає А. Зорін, переконлива інтерпретація історико-психологічних механізмів людських вчинків було запропоновано Ю. Лотманом, «що розробив оригінальну концепцію рольової, сюжетної поведінки: ієрархія значимих елементів поведінки складається з послідовності: жест, вчинок, поведінковий текст <...> У реальній поведінці людей – складному і керованому численними факторами явищі – поведінкові тексти можуть залишатися незавершеними, переходити в нові, переплітатися з паралельними. Але на рівні ідеального осмислення людиною своєї поведінки вони завжди утворюють закінчені і осмислені сюжети. Інакше цілеспрямована діяльність людини була б неможливою...»; «щоб стати «програмою поведінки» (Ю. Лотман), культурний зразок повинен бути пережитий, а в процесі переживання він не тільки формує особистість, а й

трансформується сам. «Кодуючи» ту чи іншу подію або враження, індивід, з одного боку, наділяє їх значеннями, відповідно до існуючих в культурі норм і зразків, а з іншого – пристосовує самі ці норми і зразки до власних унікальних проблем і завдань. Більш того, емоційний репертуар багатьох людей може включати в себе різні, часто погано узгоджені між собою, а часом і просто взаємовиключні емоційні матриці. Різні емоційні спільноти, до яких належить людина, часто диктують їй зовсім несхожі правила відчуження, в яких їй доводиться орієнтуватися. Чим різноманітніше, напруженіше і потенційно конфліктніше «емоційний репертуар» особистості, тим більшим «індивідуальною своєрідністю» будуть відрізнятися її переживання» [90, с. 17–18]. Якщо враховувати, що «кожна матриця належить тій чи іншій емоційній спільноті», то можна виділити «головні сфери, де відбувається створення «публічних образів відчуження»: «міф», «ритуал» і «мистецтво». Гранично спрощуючи, можна, мабуть, припустити, що міф має відігравати центральну роль в архаїчних культурах, ритуал – в традиційних, а мистецтво, відповідно, в модерних (для постмодерної культури цей перелік ще можна доповнити ЗМІ). «Театр має унікальну здатність пред'являти соціально схвалений репертуар емоційних матриць в максимально наочній, тілесній формі, повністю очищеній від випадкової емпірики повсякденному житті. При цьому аудиторія утворює особливого роду емоційне співтовариство, де кожен має можливість порівняти своє сприйняття з реакцією оточуючих і перевірити по своїй референтній групі «правильність» і адекватність власних почуттів безпосередньо в момент їх переживання. З особливою повнотою всі ці функції вистави могли бути реалізовані в практиці придворного театру... Складання та збагачення емоційного репертуару глядачів йшло паралельно з придбанням фундаментальних соціальних навичок...» [90, с. 20].

Для проблематики нашого дослідження особливо важливо спостереження А. Зоріна щодо театрального мистецтва і його реципієнтів як своєрідної «емоційної спільноти», що виникає на основі єдності художніх

текстів, які формують своє коло емоційних і емотивно-мовних моделей поведінки, відносин, переживань. Музичний театр, як різновид культурно-семантичної емоційної спільноти, має особливі можливості, оскільки інтегрує всі способи мовної організації художньо-текстового простору в його умовній і дійсній формах, використовує всі реєстри колективної свідомості, буквально трансформує предметний зміст емоцій в мелодійний матеріал, надає цьому змісту можливість музичного уречевлення – звучання.

Ключовими категоріями в дослідженні А. Зоріна стають «символічний образ почуття», «емоційний репертуар», «ланцюг переживань», «цілість і оригінальність» національних характерів як абсолютна цінність, концепти чуттєвої культури. Крім того, він зауважує, що сучасний стан колективної свідомості певною мірою визначається прощанням з емоційної культурою романтизму, а це означає і спробу заново осмислити ціннісний досвід даної культури, що багато в чому є саме досвідом переживання, заснованим на певних моделях почуттів – символічних образах почуттів. Музично-тетаральна оперна традиція в цьому відношенні дійсно виявляється значущою, заснованою на музично-мелодійній пам'яті про соціально-історично значущі етапи формування емоційно-чуттєвої тканини колективної людської свідомості.

Але не менш дієвою є естрадна музична традиція, що опосередковує емоційний зміст у його побутово-звичаєвій формі, тобто у безпосередній пов'язаності з життям; масовість та прикладний сенс естрадного пісенного мистецтва зумовлені саме відтворенням первинних «емоційно-почутєвих матриць» культури, також компенсативною психологічною функцією, яка виражається в наданні реципієнтам тих якостей переживання, що залишаються недостатньо здійсненими та усвідомленими у плинному повсякденному житті, але є потрібними саме для його успішності та для відчуття онтологічної повноти особистісного існування. Тут ще більше виявляється фактор типовості та усупільненості фундаментальних людських емоцій, вкоріненості емоційної свідомості у колективний досвід, також

потреба в емоційній співпричетності людей як в ознаці їх належності до певної спільноти. Спільною з оперною творчістю в її сольо-вокальному виконавському рольовому вираженні рисою є магістральне значення теми, образу та мелодійного матеріалу любові, тобто домінування ідеї любові над усіма іншими формами людського співчуття та позитивного чуттєвого резонансу з навколишнім.

Але є і принципова відмінність в організації психоемоційного досвіду оперної та естрадної вокально-виконавської творчості, що взаємозумовлена різністю художнього статусу названих мистецьких форм: естетичною елітарністю оперного жанру, не дивлячись на широкий соціальний масштаб його діяння; зануренням у масовий ціннісно-пізнавальний досвід естрадних артефактів, не дивлячись на їх професійну специфікацію та академізацію, що відповідає своєрідності виконуваних ними виховно-освітніх завдань. Так, в оперній художній формі позиціонуються важливі соціальні почуття, культурно-історично значущі переживання, що виражаються в засобах образно-персонажної індивідуалізації; в естрадній композиції виражається індивідуально-особистісне почуття, переживання, що здатне набути широкого міжсуб'єктного резонансу, а таким чином – довести свою соціальну, суспільну вагомість, затребуваність, піднятися на новий щабель смислового розвитку.

2.2. Процес стильової адаптації естрадного шлягеру в творчості українських естрадних співаків

Провідником до художнього світу музичної естради завжди є і залишається пісенна жанрова форма. У зв'язку з цим, М. Мозговий вивчає провідні тенденції розвитку української естрадної пісні, вивчаючи особливості її становлення, починаючи з 60-тих років ХХ ст. й послідовно йдучи до років Незалежності. Одним з важливих завдань, виконуваних даним дослідником, є визначення місця й значення пісенного жанру в системі естрадного виконавства, взагалі у мистецькому естрадному середовищі [161].

За його спостереженнями, естрадне мистецтво є надзвичайно розгалуженим та багатокomпонентним, естрадна вистава може репрезентуватися концертом, дивертисментом, ревію; має витoki у творчості артистів мюзик-холів, вар'єте, кабаре тощо, так само, як популярна музика поєднала фактично всі відомі жанри – від віденської оперети до джазу. Використовуючи та роз'яснюючи вираз «легка музика», автор також звертається до театральних творчих пролегоменів, але тлумачить їх узагальнено, виявляючи таким чином широкий спектр залучення витоків сучасної естради до професійної театральної діяльності, і не лише до неї. Враховуються також і фольклорні, і побутово-прикладні передумови естрадного мистецтва, також впливи академічної вокально-інструментальної музики тощо.

Провідним напрямом дослідження стає вивчення феномену шлягеризації естрадної пісенної творчості та визначення основних показників українського пісенного шлягеру. Автор позитивно оцінює названі явища, навіть дозволяє припускати, що стосовно естрадної музики явище шлягерності знаменує вищий професійний ступень – досягнення «шлягермейкерської технології», завдяки якій підвищується і рівень впливу на слухачьку аудиторію, і рівень збуту пісенної продукції, причому привертання слухачької психології сприйняття забезпечується певними ритмо-інтонаційними прийомами, тобто використанням визначених мовних пісенних засобів, що відповідають критеріям тематичної простоти, текстової зрозумілості, чіткості викладу та ритмічної подачі, достатньої контрастності в організації змісту твору.

Простеження еволюції української пісні від перших побутових зразків до високопрофесійної шлягерності відбувається послідовно та з широким залученням мистецьких персоналій, дозволяє створювати справжню антологію української естрадно-пісенної поезики. Так, відзначається, що, у середині 50-х років набули популярності пісенні твори П. та Г. Майбороди, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, С. Сабадаша, В. Михайлюка, як закріпили

пріоритетність мелодичного начала, разом з цим ліричної образності, успадкували стилістичні риси народної пісні, але водночас відкрили нові перспективи авторизації пісенного жанру у сфері «легкої музики», тобто в галузі омасовлених музичних явищ.

Саме міцною опорою на фольклорні взірці відзначений наступний період, 60-ті роки, коли розгоралася творчість таких майстрів, як В. Івасюк, С. Сабадаш, А. Пашкевич та ін., відкрився та набув надзвичайної популярності феномен ВІА та такі його втілення, як творчість гуртів «Смерічка» й «Червона рута», «Кобза», «Мрія», «Водограй», «Світязь» та інші, що запровадили нові принципи формотворення, відкрили можливості джазової імпровізації, взагалі – поступово розширювали шлях до джазових комплексів, що відповідали актуальним уявленням про музичну мову повсякденного спілкування. Невипадково провідною рисою музичного життя на той час стала смілива трансплантація західних стилів та ритмів в річищі національної музичної побутової традиції. Причому це сприяло виокремленню специфіки саме національного пісенного інтонування, підкріплювало ідеї вирощування власної національної джазової стилістики. Як у 60-ті, так і впродовж 70-х років виявляються власні естетичні підстави української масової пісні, що перебуває між вулично-майданним аматорством та естрадною професіоналізацією. До них віднесемо мелодраматичність як і формальний і змістовий показник, що найбільше впливає на способи побудови мелодичного плану, на відбір та компоновку провідних інтонаційних зворотів у єдності поетичного та музичного висловлення; каталогізацію вихідного словесного матеріалу та способів його упорядкування, набуття «пісенним словом» власних стилістичних обмежень та образних переваг; перегляд образно-емоційного реєстру, відповідно до нього – сюжетно-тематичного набору, принагідного для пісенної масово-популярної творчості, такого, що поєднував загальновідоме з евристичним, очікуване з несподіваним. Цікаво, що М. Мозговий вказує і на суттєвий вплив на становлення української естрадної пісні оперної творчості, зокрема,

зауважуючи, що естрадні виконавці малі, в основному, академічну освіту та досвід оперної практики, згадуючи про творчість Д. Гнатюка, М. Кондратюка, Ю. Гуляєва, К. Огневого, Д. Петриненко, А. Мокренка, О. Таранця та ін.

Стосовно 80-х років ХХ ст. М. Мозговий зазначає, що в цей період на вітчизняній естраді зростає кількість аматорських та професійних інструментальних, вокальних та вокально-інструментальних ансамблів, водночас росте популярність солюючих виконавців, що створюють кожний власний оригінальний репертуар (С. Ротару, Ю. Богатіков, В. Леонт'єв), таким чином зростає важливість авторського особистісного начала в естрадному виконавстві, розпочинається шлях до естрадної «зірковості» українських співаків. Саме на цей час установлюється і поняття естрадно-пісенного репертуару, а також закріплюється традиція створення пісенних альбомів – своєрідних естрадних пісенних циклів, що набувають не випадкового, сюжетно-тематичного значення, стають свого роду пісенно-романними епопеями – життєописами стосовно певних виконавців. На цьому фоні і виокремлюється явище українського шлягеру, як емблематичного для даного співака твору, що, з одного боку уособлює дану творчу особистість, з іншого – є відповідним до домінуючих соціально вагомих почуттєвих станів та потреб, презентованих шляхом пісенного мелодичного узагальнення.

Серед інших суттєвих чинників виділимо зростаючий вплив джазової музики, як у технологічному, так і у змістовому планах, оскільки джазове мистецтво нарешті набуло офіційного визнання, а проведення щорічних всесоюзних джазових фестивалів – великої популярності; утворювалися численні джазові колективи та оркестри, що намагалися поєднувати мову естрадно-джазової музики з відтворенням українського фольклору, а також пробували осягати професійне аранжування, взагалі розширювати професійні засади саме даної музично-творчої сфери, певним чином «осерйознювати» її. Не випадково на даний період випадає і творчість Володимира Івасюка, яка донині залишається взірцем високого стилю естрадної популярної української пісні у синтезі її композиторської та виконавської сторін, тобто

повноцінно авторської професійної. Створені Івасюком у другій половині 60-х – на початку 70-х років численні пісні, зокрема, «Червона рута» і «Водограй», справедливо вважаються класикою вітчизняної естрадної музики.

Третім помітним чинником розвитку української естрадної пісні на шляху до шлягерної форми є діяльність різноманітних вокально-інструментальних ансамблів, що функціонували як самодіяльно, так і при обласних філармоніях, сприяли формуванню нового типу самодіяльних виконавців, що набували популярності завдяки фестивальним акціям, ангажементним соціальним подіям, певному публічному контексту тощо, тобто прокладали новий шлях до творчого визнання з боку певних соціально-комунікативних ситуацій (С. Ротару, М. Гнатюк, вокальне тріо Мареничів, вокальний ансамбль «Мрія», дует «Два кольори» та інші).

Нарешті, треба враховувати і вплив рокової музики, тобто музичного аспекту рок-культури (про це вже йшлося у попередньому матеріалі дослідження). У цілому, це був період накопичення нових творчих можливостей та відкриття нових творчих індивідуальностей, завдяки яким можливим стає створення нового стильового напрямку українського прикладного пісенного мистецтва, що своєрідно компенсує уповільнений розвиток національного міського фольклору, водночас відкриває можливість спілкування у міжнаціональному просторі на *звичасвій музичній мові* та засвоювати саме цю мову як універсальну.

Зростає і нова технологічна сценічна галузь, як сфера естрадної театралізації та сценічного дійства, що зумовлює потребу у нових формах організації творчості популярних виконавців, є передумовою розвитку шоу-програм та шоу-бізнесу, виявляє тісну залежність одного від іншого в силу зв'язку зі складними технологіями та потребою в ЗМІ.

До середини 80-х років українська пісенна естрада збагатилася іменами Н. Яремчука, В. Зінкевича, О. Білозір, І. Бобула, Л. Сандулеси, П. Зіброва, а написання естрадних пісень Л. Дичко, І. Карабицем, О. Красотовим,

М. Скориком та іншими композиторами з академічною консерваторською освітою сприяло підйому пісенного жанру до рівня справжньої художньої майстерності, зі збереженням вихідної специфіки популярної музики, як музично-мовної, так і емоційно-образної, тобто цілісно семантично.

Невипадково М. Мозговий вважає найголовнішими атрибутивними характеристиками української радянської пісенної естради 70-80-х років ХХ ст. її стильову індивідуалізацію, тобто її вже цілком композиторський стильовий профіль, що сприяє поширенню нових прийомів та засобів музичної виразовості, веде до розширення репертуарного діапазону, що включав твори різних жанрів – від аранжування народних пісень до справжніх шлягерів. Показовими стають і словесно-поетичні тексти естрадних пісень, які набувають власного образного кола та прийомів вираження, власної специфічної «шлягерної» лексики.

Є. Нагибіна [166] розвиває філологічний погляд на явище естрадної пісні, зазначаючи, що текст сучасної естрадної масової пісні є ліричним твором, який має рядом особливостей, властивих йому як твору масової літератури, зокрема поезії. Це обумовило необхідність змістовного аналізу текстів пісень з позицій теорії літератури: досліджувалося основне коло тем і ідей, властивих текстам. На її думку, ліричне виражається в перевазі емоційно-експресивного початку в текстах пісень. Тому представилося необхідним визначити, які лексичні способи вираження емоційного стану суб'єкта превалюють у текстах сучасних естрадних пісень з позиції теорії значення. А це дозволило визначити, що, по-перше, до особливостей текстів сучасних естрадних пісень відноситься застосування в них просторічних форм, діалектних та жаргонних виразів, тобто прозаїзація-зниження словесно-лексичного матеріалу, але не змісту, котрий, парадоксальним чином, навіть засобами оксюмору, стверджує високі почуттєві ідеали, і цьому сприяє музичне звучання, що завжди залишається позитивним етико-естетичним чинником. Те, що масова пісенна мова привертає увагу представників соціолінгвістики, свідчить і про її важливі комунікативні

функції, і про її психологічну спеціалізацію. Звертаючись до останньої, відмітимо, що в «шлягерній зоні» пісенно естрадної лірики пріоритетну роль відіграють тексти пісень з любовною тематикою, що, як відзначають дослідники складають 76% від усієї кількості текстів, тоді як звертання до соціальної тематики виявляється лише у 24% текстів пісень. Але любовна тематика відображується досить обмежено, з певною стереотипізацією почуттів і способів їх словесного вираження. Як зауважує Нагібіна, у текстах пісень з любовною тематикою емоційне начало передається за допомогою використання слів-сигналів, наслідком цього є емоційна стандартизація змісту пісень. Це і є основною мовною особливістю текстів пісень з любовною тематикою, яку можна тлумачити по різному: як шкідливу обмеженість або як принципову елімінацію з компенсаторною метою [166].

Двоїстою постає і проблема шлягеру, що, з теоретичного боку, є однією з визначених, вже отримала достатньо активне обговорення²; з іншого, творчо-практичного, боку вона виявляє неоднозначність, методичну складність, предметну неодномірність, а головне – засвідчує відкритість та активність процесу шлягерізації поетичної та музичної творчості, який має цілком позитивне значення як для авторів старих та нових шлягерів, так і для сприймаючої їх аудиторії. Творчий ценз художньої практики у галузі масової культури перевищує оцінні настанови, сформовані існуючими теоретичними підходами, за якими, в основному, виловлюється негативне або критичне, звужуюче можливості та якості даної жанрової форми, ставлення до шлягеру.

Дійсно, шлягер, перш за все, є певною жанровою формою, але за нею відкривається інша важлива сторона процесу усупільнення свідомості, що дозволяє виділяти феномен «шлягерності» та явище шлягерної культури як ментально-мовленнєве, образне та стилістичне (художньо-стилістичне)

² Нагібіна Е. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен. Автореф.... канд. филол. наук. Ярославль, 2002; Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Вып. I. С., 1994; Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачевой». М., 1993; Чередниченко Т. В. Шлягер // «Музыка»: Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 639.

середовище, з якого формуються конкретні композиційні принципи шлягерної творчості. Останні, між іншим, виявляють і різноманіття, і, вражаючу сталість власних ідеоформ, також темпоральну історичну динаміку, здатну підкреслювати обов'язкові конститутивні риси жанру.

Таким чином, сьогодні справедливо вбачати в шлягерності стильову парадигму культури, що зачіпає не лише масові, а й елітарно-академічні форми (до шлягерної сфери потрапляють численні взірці «високої класики» у частковій текстовій переробці або в іншому технологічному застосуванні, за якими вони перетворюються на «загальні місця» сучасної популярної музики). Жанрову форму естрадного шлягеру можна визначити як специфічне вербально-музичне образне відображення життєвої реальності у її найближчому значенні та темпоральному представленні (у теперішньому часі) засобами естрадного вокального співу, таким чином позбавляючи її однобічних звужуючих характеристик.

Водночас виникає необхідність, по-перше, розкрити специфіку шлягерності як методу створення «художньої картини світу» – або особливого «художнього світу», по-друге, з'ясувати ступінь актуальності цього явища для сучасних українських естрадних співаків (ширше – для сучасної естрадної вокальної культури).

Звернення до шлягеру найчастіше відбувається у філологічних роботах, як, зокрема, в дослідженні Т. Григор'євої [74], що реалізує комплексний міждисциплінарний підхід до шлягера як до лінгвістичного об'єкта, намагається виявити, описати, оцінити стереотипність словесних текстів шлягерів в контексті сучасної лінгвокультурної ситуації. Останнє поняття видається продуктивним оскільки кореспондує до дефініції «духовної ситуації часу», а звідси може апелювати і до категорії «ситуативної культурної свідомості». Але дослідниця не використовує вказані можливості, зосереджуючись на доведенні стереотипності шлягеру як лінгвоментального репрезентанта масової культури, а визнаючи синтетичний характер тексту шлягера, залишає його осторонь спостережень над вербальними

стереотипами, тобто не торкається питання взаємодії вербального та музичного рівнів тексту шлягера. Так само влучні поняття стереотипу-ситуації і стереотипу-образу як одиниць тексту шлягера не стають позитивними семантичними характеристиками, не набувають самостійного аналітичного значення, хоча розрізнення жанрової ситуації з її власними стереотипними ознаками та образно-стильового змісту з його визнаними константами (стереотипними вибором) спроможне ставати ключовими у вивченні художньо-комунікативного «профілю» шлягеру.

Не можна не визнати, що висунення в осередок жанрової семантики шлягеру концепту «Любов» є вдалим кроком дослідниці, але і при цьому наголошується однобічність образного змісту шлягеру, звідси – розуміння й інтерпретації любові, налаштованість на банальне, художньо маловиразне; вже саме поняття стереотипу набуває негативного відтінку, як відсутність смислової наповненості, симулякрізація художнього змісту. Так, зазначається, що шлягер відрізняється від творчих систем, розрахованих на наслідування взірців, бо вони прагнуть новизни, підйому по смисловій вертикалі, а шлягер є «горизонтальним», «клонує» однотипні фрагменти тексту, орієнтуючись не на традицію, а на зручність масового сприйняття, на впізнаваність і передбачуваність ефекту впливу, що обумовлено його комерційної природою, тобто не прагне до відкриття нових смислів і цінностей. Тому він укорінюється у негативно зрозумілій стереотипності, адже варіативні реалізації не відкривають нових смислів, а провідною стає банальне як духовно-незначне і неглибоке. Таким чином, російська дослідниця дуже звужено підходить і до категорії банального, вбачаючи в ній вказівку на природу та сутність культурного (художнього) явища, тоді як насправді дана категорія є суто оцінною та виявляє способи ставлення до вже відомого, повторюваного, однаково важливого для багатьох, тому дещо нівельованого сумісною людською життєтворчою соціальною практикою [74]. Саме таким чином розкривається зміст цієї категорії в роботі

Г. Єрмакової, що досі залишається свого роду «естетичним маніфестом» проблеми банального в мистецтві [84].

Отже, чим же є «художній світ» шлягеру, яку частину займає він у наявній та можливій «художній картині світу» як складовій історичного та сучасного культурного буття?

Відзначимо, що у генезисі жанру поєднуються танцювальність, тобто призначеність для сценічного руху, та ліричність як звернення до особистих почуттів, причому це поєднання повинне було привертати увагу, виокремлюватись у власну «художню фігуру», водночас не бути занадто претензійним, тобто існувати на одному рівні з життєвою реальністю і бути затребуваним саме у зв'язку з нею. Іншими словами, шлягерна культура народжувалася яка спосіб артизації життя, і не випадково термін має австронімецьке походження, примушуючи пригадувати початок ХХ століття з його підвищеною увагою до перехідних суміжних мистецьких явищ, зокрема до розважальної кабаретної культури.

Показово також, що розвиток шлягеру як особливого типу розважальної пісні пов'язують з широким синтезом багатьох форм і напрямів вокальної музики – міський пісні, опереткових арій, водевільних куплетів, романтичної вокальної мініатюри, джазу, блюзових ритмів та текстів, пізніше рок-музики. Оскільки провідними темами залишаються міжособистісні стосунки, зустрічі та розставання, розділені або поодинокі почуття, що поєднується з переважанням займенників першої та другої особи, то зрозуміло, що у вирії соціальних перебудов шлягер влаштовує «світ для двох», неважливо ким вони є, тобто створює можливість людського спілкування з близької дистанції, але поза надлишкової інтимізації та рефлексивного напруження, не драматизуючи, а певним чином стандартизуючи та тим заспокоюючи. Тому як виток шлягерної культури, що намагається стати альтернативою штучному академізму та складності авторських винаходів, постає так звана кабаретна пісня, поетика та естетика якою можуть розглядатись як глибинна жанрова основа шлягеру.

З одного боку, в даній жанровій формі вокальної музики відбилося культивування звичайних реалій, естетизація – «естетичне виправдання» прагматичних відносин до життя, занурення в предметні деталі життєвого простору; з іншого боку – природа кабарежного жанру пояснюється зниженням так званих вічних цінностей, виявляються минущими, тимчасовими, перш за все – кохання.

Кабарежні пісні своєю головною семантичною установкою висловлюють той «трагічний злам», який був притаманний багатьом великим шансоньє, естрадним співакам на початку ХХ століття, в образному відношенні тяжіючи до маргінальності. Загальний розвиток кабарежного жанру в його найбільш високих та типових взірцях, від А. Шенберга до У. Болкома, дозволяє визначати дві основні тенденції. Перша полягає в русі від вторинного композиторської творчості, від циклу «віршів з музикою» у бік первинної вулично-майданної жанрової системи, тобто в демократизації мови вокальної музики (яскраво це визначається в циклі Б. Бріттена). Інша існує як рух від первинного жанрового матеріалу до артифікації естрадної шлягерної практики (бере початок в циклі *Brettli-Lieder* А. Шенберга, триває в *Cabaret Songs* К. Вайля). Два зошити *Cabaret Songs* У. Болкома, що містять 12 мініатюр, тобто найбільш тривалий ряд творів в даному жанрі, дозволяють американському композиторові зблизити, частково з'єднати дві названі тенденції. Спільною рисою словесно-поетичного і музичного текстів кабарежних пісень стає учуднення, аж до абсурдистських зрушень у вербальному ряду, до різкої утрировки звучання, граничної напруги інтонаційного і композиційного розвитку, що переховується під маскою легкості. Звідси і специфічні труднощі виконавської інтерпретації, а також особливий жанровий образ виконавиці *Cabaret Songs*, яка повинна поєднувати ігрову легкість з повним професійним володінням академічною вокальною майстерністю, виразністю інтонування та поведінки. Водночас особливістю трактування кабарежної пісні є можливість вільного залучення й перестановки матеріалу та прийомів: спираючись на семантику первинних

жанрів як «вільної» загальної музичної дійсності, кабареетні пісні долучають до неї і ті вторинно жанрові прообрази, які можуть функціонувати на правах первинних, перш за все, естрадно-пісенні, опереткові, похідні від мюзиклу, а також – стилізацію в академічній вокальній манері (аріозній або романсовій). Серед жанрово-стилістичних прообразів – моделей жанрової інтонації, на які спираються ці провісники шлягерного співу слід виділити: пісню-романс, вірш з музикою; арію опереткового типу, характерні пісенно-танцювальні мелодійні звучання і ритмічні фігури мюзиклу; декламаційні звороти словесно-мовного типу, вигуки, полуговір (напівшепіт, елементи мелодекламації), окремі джазові мелодійні звучання; танцювальні жанрові моделі узагальненого типу, зокрема, вальсові, також пов'язані з латиноамериканськими танцями, що включають джазові ритмічні елементи; маршові та гімнічні комплекси, навіть стилістику траурного маршу, що об'єднує, наприклад, цикли Бріттена, Вайля, Болкома.

Відтак очевидно, що і стилістика кабареетних пісень, які вперше репрезентують новий спосіб існування естрадного вокального співу та роблять його предметом нової артистичної гри, і зумовлена нею шлягерна лексика мають глибокі історичні засади, свідчать про складний зміст жанру – суміщення в ньому ознак первинної і вторинної жанрових систем. Ідея поєднання популярного розважального жанру зі стандартами високого мистецтва культивувалася митцями на початку ХХ століття, тому до неї звернувся і А. Шенберг [262]. Цикл А. Шенберга відкриває нову сторінку не лише в історії австро-німецької Lied, а й в історії пісенно-естрадної творчості, включаючи її специфічні вокальні параметри. Це супроводжувалося змінами в слухацькій свідомості, проякі дуже переконливо пише Б. Кац: «Слухач ХІХ століття прагнув, перш за все, почути твір. Якщо він ставав улюбленим, слухач був готовий до нових і нових з ним зустрічей» [102, с. 44]. Саме від ХІХ століття, зазначає далі автор, нам дісталися у спадок «емблеми» імен композиторів типу: «творець Дев'ятої симфонії», «творець Реквієму», перелік яких можна було б і

продовжити, наприклад, – «творець “Місячного П'єро”» і т. д. Сам підхід до творчості того чи іншого композитора з боку виконавців та їх сучасників – слухачів був «дуже диференційованим: зі спадщини з великою – і часто надмірної – строгістю відбиралося краще, принаймні, ті, що здавалося найкращим» [102, с. 44].

Наприкінці XIX – на початку XX століть ситуація починає докорінно змінюватися: «сучасного слухача... більше тягне перебування в певному інтонаційному світі, ніж конкретний стан цього світу, відображений в даному творі». «установка на сприйняття тексту змінилася установкою на сприйняття мови»; зміна слухачьких установок і принципи побудови виконавських програм «йдуть рука об руку», а вміння знаходити стилістичні константи в різномірних художніх явищах відображаються в прагненні виконавців до «постійного поповнення репертуару забутими творами» [102, с. 44, 45]. Відтак кабаре – шлягерний «художній світ» приваблює саме своєю власною мовною організацією, що повинна утримуватися та поширюватися, залишатися сама собою, зберігати власні ціннісні орієнтири.

У цьому відношенні між циклами К. Вайля і У. Болкома виникає концепційна спільність, яку можна трактувати як приховану програму жанру, що виражається в зіставленні образів смерті, сходження в небуття – і долання страху фатальної розв'язки в підкреслено полегшеному, зверхньому, вільному від інтелектуальної упередженості, радісно-чуттєвому ставленні до життя. Любов, що протистоїть смерті, в Піснях кабаре постає не стільки індивідуальним почуттям, особистісним смислом, скільки «станом світу», до якого можна долучитися, якщо перестанеш замислюватися про власне «високе» призначення, засвоїш техніку «легкого дихання» (пригадуючи новелу І. Буніна та катарсичний аналіз Л. Виготського).

Спільними прийомами музичного викладу, тобто «жанровими знаками» відносно «легкої» стилістики та семантики кабаре – шлягерних пісень, що транслюються у макротекстову сферу естрадного шлягеру, є:

- використання політональності – при порівняльній простоті гармонійної будови вертикалі;
- виникнення свого роду мелодій-гармонії, тобто обумовленості звучання вільним рухом мелодійних голосів, без суворого дотримання їх класико-романтичних ладо-функціональних залежностей, тобто «аматорськи», поза спроб систематизації внутрішніх фактурних рухів;
- використання хроматизмів не як ладових критеріїв, а як способу звільнення інтонування від занадто жорсткої логіки темперації, аж до мовної звільненості вокального голосу, з претензією на імпровізаційний характер і віртуозність;
- ритмічні зрушення, різноманітні ритмічні акценти, які поєднуються з ритмічною уніфікованістю, обумовленою силабічним складом мелодії, зі стійким метром.

Саме ритм стає основним, інтегруючим, показником музично-образної подвійності жанру, демонстративним жестом, що вказує, з одного боку, на нездолану обов'язковість буденних реалій, на зовнішні кайдани дійсності, з іншого – на натхненність і свободу особистісного висловлювання і ставлення до цих реалій.

Типовими композиційними жанровими рисами стають:

- використання як композиційної основи варіантно-строфічної форми з наближенням до куплетної, в одному випадку, з наскрізним розвитком, в іншому;
- нерівність, часто – репліко-подібність, імпульсивність вокальної лінії, водночас обов'язкові «острівці» аріозно-пісенної кантилени, «красивості», що іноді нагадують учуднене бельканто;
- алюзівний характер обраних стилістичних фігур і прийомів композиційного розвитку, покликаних одночасно «нагадувати» про високий академічний стиль виконання та про розважальне сценічне середовище, котре

живе за власними музично-інтонаційними та ментально-лексичними правилами.

Таким чином, жанрова форма шлягеру, що може віднайти свої художні пролегомени в композиторській розважальній музиці початку ХХ століття, має власні структурно-композиційні та семантичні витoki, передбачає високий рівень художнього моделювання з широким охопленням соціокомунікативного матеріалу, потребує мистецької майстерності та психологічної зрілості від авторів та виконавців, часто зумовлюючи наближення їх професійних якостей та завдань.

В контексті української естради здійснення жанрових вимог шлягеру потребує значної збиральної, синтезуючої та перетворюючої праці, метою якої є вдале художньо-цілісне моделювання стильових прикмет різних виразових музичних систем, з їх зумовленістю різними субкультурами, тобто з врахуванням складних стилістичних посилянь та змістових асоціацій, з відбором саме тих етичних та образних рішень, які відповідають позитивній колективній програмі існування людини – в межах та в контексті глобалізованої світової культури. Інакше кажучи, треба віднайти нові виправдання та пояснення стереотипізації людського життя як способу вирівнювання та узгодження людських екзистенцій, їх примірювання та примирення, поза якими звичайний хід людського буття є неможливим.

Тому значення шлягерної форми, суспільна роль естрадного шлягеру у системі масово-популярної академічної культури є надзвичайно високими. Власне, нова академізація, поглиблена освітня професіоналізація естрадного співу, розширення авторських можливостей естрадних музикантів спрямовані саме до очікуваного підйому шлягерної практики як до сфери цілісного позитивного музично-естетичного впливу на суспільну національну свідомість.

З явищем шлягерності – розвитком національного шлягерного стилю в царині естрадного вокального виконавства пов'язана й творча діяльність самого автора дисертації, зокрема його «хіти»: «Якщо любиш, кохай», «На

Україну повернись», «А липи цвітуть», «Душі криниця», «Місячне колесо», «Скрипалю», «Одна єдина», «Берег любові», «Осінній сад», «Скажу вам, дочки і сини», деякі інші. Специфічна шлягерна тематика та художня символіка реалізується в альбомах «Золота колекція», «Емігрантка», «Небеса очей твоїх», «Тополина любов», «Ріка життя».

Виконання вказаних творів І. Бобулом дозволяє розширювати уявлення про стильовий зміст шлягерної форми естрадної музики з її вокально-виконавської сторони, додаючи до нього такі якості голосу та співу, як:

- реєстрова рухомість та яскравість, сила звучання, динаміка та чистота інтонування;
- поєднання стилістичного та смислового ритму, зберігання насиченості ритмоінтонації, водночас агогічної гнучкості інтонування впродовж всього виконавського тексту;
- володіння різними артикуляційними прийомами, різними способами подачі звуку, рівнями вокального дихання;
- особистісна експресія, узгоджена з емоційним виконанням виконуваного твору.

Таким чином, входження до «художнього світу» шлягеру є необхідною складовою успішності української вокальної естради, дозволяє їй досягати нового рівня творчої майстерності, знаходити власні національні пріоритети, водночас долучатися до європейського та світового контенту академічного розважального музичного мистецтва.

Серед сучасних українських шлягерів («хітів») виділяються виконувані І. Бобулом пісні «Якщо любиш – кохай» (М. Ткач – Л. Дудківський), «На Україну повернись» (С. Галябарда – О. Гавриш), «А липи цвітуть» (В. Гостюк – О. Гавриш). Діяльність І. Бобула є підтвердженням того факту, що шлягерність естрадної пісні значною мірою залежить від виконавця та його музичної інтерпретації, вона зумовлюється не лише текстом пісні, в його композиторському та словесно-поетичному втіленні, а й виконавською презентацією – живим образним втіленням-інтонуванням даного тексту.

більшість пісень, які співає І. Бобул, пишеться спеціально для нього і певним чином відображують його особистісні риси, світоглядні настанови. Так, стосовно пісні «На Україну повернусь», що стала для нього символічною, співак може зазначити, що її автори, Остап Гавриш і Степан Галябарда, хотіли, щоб цю композицію виконав саме він. Автори вважали, що цей співак в змозі передати своїм голосом і емоціями те, що вони вклали в пісню. Творчий шлях Бобула є показовим для українського естрадного співака, бо він розпочинався з цілком самодіяльної творчості, а привів до високопрофесійних академічних форм освоєння й передачі далі досвіду національного естрадного мистецтва³.

Довгий творчий професійний шлях І. Бобула відповідає складній жанровій природі, специфічній шлягерній стильовій формі естрадної пісні, що покладає на виконавця особливу особисту відповідальність, вимагає різнобічної артистичної праці, створення переконливого образу сучасника, людини, що володіє багатим життєвим емоційно-психологічним досвідом, є, насамперед, душевно талановитою та здатною транслювати цей свій талант іншим у відкритому просторі соціального спілкування. Тому відзначають у критичних відгуках, що пісні у виконанні Іво Бобула «надихають, бентежать

³ У 1969 р. взяв участь у конкурсі художньої самодіяльності між училищами, де завоював звання лауреата. У 1972 р. був призваний до лав Радянської армії. Під час служби їздив із концертами по військових частинах. Став лауреатом Конкурсу військової пісні. У 1979 р. був запрошений композитором В. Громцевим у ВІД «Море» Севастопольського відділення Кримської державної філармонії. У 1980 р. – робота у ВІД «Черемош» Чернівецької обласної філармонії. У 1981 р. був переведений солістом ВІД «Жива вода» Чернівецької обласної філармонії. Під час роботи в колективі була записана перша платівка з піснями композитора Л. Дутківського, які потім стали шлягерами: «Якщо любиш, кохай», «Зоряна ніч», «Краю мій, край», «Я побачив гори». У 1984 р. працював у Тернопільській філармонії солістом і керівником ВІД «Віватон». З 1997 р. – соліст Чернівецької обласної філармонії. Під час роботи в цих колективах взяв участь у багатьох конкурсах і фестивалях. 1980 р. – конкурс «Молоді голоси» (м. Тернопіль). 1982 р. – конкурс «На краще виконання пісень країн соц-співдружності» (м. Ялта); 1983 р. – Конкурс радянської пісні (м. Сочі). Був нагороджений: 1995 р. – званням Заслужений артист України; 1998 р. – званням Народний артист України; 2000 р. – іменною зіркою на Алеї Зірок (м. Чернівці); 2001 р. – Хрестом пошани «Закон. Честь. Мужність»; 2001 р. – орденом «Шахтарська Слава» III ступеня; 2002 р. – пам'ятною медаллю «10 років МВС України»; 2002 р. – орденом Миколи Чудотворця I ступеня Фонду міжнародної премії; 2003 р. – орденом Ярослава Мудрого V ступеня; 2004 р. – Хрестом пошани Святого князя Олександра Невського. <https://gloss.ua/story/concerts/article/15077>

душу, наповнюють серце світлими почуттями. Кожен знаходить у цих музичних творах частинку своєї історії. Сильний вокал та харизма артиста не залишать байдужими присутніх у залі і Ви ще довго будете повертатися на землю з омріяних думок. Іво Бобул відкриває свої щирі почуття у піснях, що стали шлягерами для української аудиторії – «А липи цвітуть», «Осінній сад», «Місячне колесо», «Скажу вам, дочки і сини», «Берег любові», «Якщо любиш, кохай», «На Україну повернись» [43]...

Таким чином, високий рівень досягнення у галузі естрадного співу оцінюється шлягерним значенням виконуваних пісень, а сам феномен шлягеру є показником жанрової зрілості естрадної пісні як цілісного художньо-комунікативного явища.

2.3. Системні риси українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища

Визначення системних рис вокально-естрадного виконавства повинно виявляти його специфічну природу та культурно-комунікативне призначення, водночас виявляти його специфічні музично-мовні можливості, коло образних стилістичних музичних моделей. Дане визначення вказує також на методичну необхідність компаративного підходу до естрадно-пісенної творчості. Не дивлячись на достатню жанрову автономію та стильову визначеність, у мовному відношенні естрадна пісня, а тому й пов'язані з нею виконавські форми, зберігають перехідний характер, роль посередника між різними верствами музичного мистецтва, навіть між виразовими системами музичної творчості, що набувають значення фундаментальних в естетичному відношенні. Так, естрадна вокальна сфера з її жанрово-стильовими можливостями привертає увагу академічних композиторів як така прикладна галузь, котра дозволяє засвоювати стилістичні засоби позаакадемічних форм, таким чином, по-перше, знаходити нові комунікативні умови, соціопсихологічні ситуації художнього діяння, по-друге, використовувати й збагачувати вихідний мелодичний тезаурус

прикладної музики, реалізувати прагматичні функції музичного звучання, по-третє, використовувати можливості комерціалізованої сфери, досягати фінансової успішності.

З історії академічного музичного мистецтва відомо, що багато композиторів вдавалися до засобів прикладної музики, роблячи мовний та образний зміст своїх творів змішаним, причому деякі з них вибирали для цього новітні (для свого часу) стилістичні тенденції звичасвої музичної свідомості, наприклад джазові засоби (особливо гармонічні), інші апелювали до популярних синтетичних прикладних форм, а певні автори йшли перевіреним шляхом використання емблематичного мелодичного та ритмічного матеріалу первинних танцювальних жанрів, що досі зберігаються у побутовій сфері. Так, наприклад, феномен джазу не викликав творчого відгуку у таких видатних композиторів ХХ століття, як О. Скрябін і Р. Штраус – вони активно задіяли такі первино-прикладні стилістичні типи, як вальс, полька, мазурка; А. Веберн і П. Булез прагнули створювати «чисті» художні образи і тому відмовилися від використання будь-якого легкожанрового музичного матеріалу в своїх творах. А ось М. Равель, А. Онеггер, С. Рахманінов, навіть Дм. Шостакович відгукнулися на інновації джазової музичної мови, завдяки подібним авторським реакціям відбувся зворотний вплив на джазовий матеріал, його академізація, зокрема виникнення симфонічного джазу та концертного джазу. Розглядаючи джаз в еволюції, в його становленні, можна умовно розділити всю його історію джазу на три основних етапи: формування протоджазу (передджазових форм музикування); затвердження «легкого» джазу (аж до повного формування гармонійної «імпровізації-на-квадрат» і джазової оркестровки для біг-бенду в стилі «свінг»); виникнення концертного джазу, у різновидах модерн-джазу, авангард-джазу та інші напрямків убік «серйозної» концертної музики.

Вплив джазових композиційних форм та виразово-мовних прийомів не естрадно-пісенну культуру є беззаперечним і заслуговує окремого поглибленого вивчення. Виокремимо лише той його параметр, який свідчить

про академізацію та підвищення естетичної значущості й авторської відповідальності естрадної музики під впливом джазової музично-виразової системи.

Як немає точних визначень в ієрархії системних типів музики, так немає сьогодні і завершального точного загального визначення феномена джазу, джазової культури. Багато дослідники не вдавалися до будь-якого точної класифікації джазу як *роду музики* (В. Конен, М. Харрісон, У. Сарджент). Найчастіше визначення терміну «джаз» засновані лише на окремих структурних і виконавських особливості, без достатньої уваги до естетичного покликання цієї музики. Одним з перших науковців, хто у визначенні джазу застосував естетичний підхід, був Ю. Холопов, який вважав джаз «легкою» музикою ХХ століття (розважальною музикою пісенно-танцювальної жанрової орієнтації), яка характеризується гостротою ритму (свінг), специфічною мелодійною інтонацією (з елементами екмеліки), дісонантною акордиком (і деякими іншими властивостями гармонії ХХ століття) і специфічною манерою виконання. Дж. Коллієр, зараховуючи джаз до своєрідного типу музики, яка не належить ні до фольклору, ні до популярної музики, ні до музики високохудожньої, приводить три центральних і обов'язкові показники джазу. Перший необхідний коллієрівський елемент джазу – це свінг, другий – так званий «індивідуальний код», в зміст та функції якого входять принципи побудови мелодії, тембр, сила атаки звуку, специфіка вібрато, інтонування і т. д. Третім та головним джазовим елементом виступає естетична функція драйву (англ. *drive* – психологічний стан внутрішнього прискорення руху), як ефект «випередження» метричної пульсації. З огляду на визначення вищезазначених дослідників, джаз можна охарактеризувати як род музичної творчості, від якого відгалужується вид професійної ситуативно-прикладної («легкої») музики, що спирається на закономірності та потреби побутової (звичайної) свідомості, має власні мовні ідіоми, серед котрих виділяються інтонаційні структури свінгу, блюзового інтонування, фразування і

звукovidобування, затверджує як основний метод імпровізації, що символізує творчу художню та життєву свободу, веде до естетичного ефекту драйву (тривалого емоційно-психологічного піднесення). Що стосується джазового інструментарію, до якого залучаються академічні інструменти та який віддає перевагу акустичному звучанню, то тут виникає власна специфічна сукупність прийомів, способів і манер використання тембрових інструментальних властивостей. Наприклад, можна назвати класичні прийоми піццикато (walking bass) для контрабаса, особливе звукovidобування палицями або щітками для ударної установки, пульсацію в партії гітари, фортепіанні, саксофонні або мідні блок-акорди, різноманітні сурдини, гліссандо, вібрато, шейк-трелі, вигуки духових, струнних або вокалістів і багато інших яскравих фарб. До того ж джаз часто асоціюється з особливими інструментальними складами типу диксиленду, комбо (джаз-тріо, джаз-квартету, джаз-квінтету), біг-бенду або ж просто ударної установки, саксофона і т. д. Тому безсумнівно, що темброві особливості джазової музики – що стосуються і інструментарію і звукovidобування – є важливим атрибутом, що визначає феномен даного виду музики.

Першим зразком заломлення передджазового матеріалу в композиторській музиці є «Golliwog's Кейк-уок» з «Children's Corner» (1908) К. Дебюссі. Композитор сприйняв нову танцювальну американську музику крізь призму карнавальної, менестрельної, сміхової культури. Тому ритмічне синкопування він наситив багатьма артикуляційними фарбами, постійною зміною темпу, вишуканою фактурою, множинними прикрасами у вигляді форшлагів і стаккатних штрихів, з грою forte і piano, а також з винахідливими переходами від одного розділу форми до іншого.

Європейською батьківщиною адаптації джазу та його архаїчних форм в «академічній» музиці можна назвати Францію, а його активними провідниками композиторів-французів в особі Дебюссі, Саті і «Шістки» (американські композитори підключилися до процесу привнесення джазу в музику академічної традиції пізніше Франції). Не випадково, що в середині

30-х саме в Парижі відкрився один з перших європейських джаз-клубів і з'явився джазовий ансамбль Дж. Рейнхардта, який був визнаний американської критикою як перший європейський джаз. Е. Саті і його французькі колеги навіть стверджували, що мюзик-хол заповнив мистецтво, і джаз в цій тенденції був необхідним матеріалом. Але на противагу цьому погляду Д. Мійо сприйняв джаз не тільки як швидку танцювальну музику, побачив в ньому здатність і до «витонченого» звучання. Тому в його балеті «Створення світу» можна чути джазові елементи і в ліричному тематизмі (наприклад, в увертюрі), і в темпераментно-імпозантному звучанні оркестру, що своїми 17 солістами наслідує оркестру Гарлема. Практично всі елементи джазу, аж до алюзії на джазову імпровізацію (IV частина), тут проявляються як екзотичне звучання, відмінне від європейської традиції. Поворотним пунктом в історії музики-з-джазом з'явився 1924 рік, коли слідом за «Регтайму» І. Стравінського починають з'являтися джазо-подібні твори нетанцювального призначення. У концертній інструментальній музиці це «симфонічний джаз» Дж. Гершвіна з його знаменитою «Рапсодією в стилі блюз», Концертіно для фортепіано з оркестром А. Онеггера і «Франко-американський концерт» для оркестру Ж. Вьєнера. По суті, симфонізація – це новий широкий погляд на культуру джазу як на найважливішу стильову складову світової музики ХХ століття. Для Америки 20-х років п'єса Гершвіна символізувала важливий етап становлення джазу в якості «по-справжньому гарної музики» на відміну від раннього джазу. Тим самим вона давала можливість американській музиці стати врівень з європейськими національними професійними школами. Однак «посилене» впровадження джазу в контекст музичних композицій стало явищем, що набагато перевершує досягнення американської музики. Застосування джазу також почалося в оперній музиці Америки і Європи. А саме слово «джаз» використовувалося як особлива ремарка для виконання. Наприклад «Jazz (Allegro molto)» в «Джонні награв» Е. Кшенека, коли імітований джаз-банд звучить через усі сцени. Власне для Кшенека джаз з'явився найгарнішою

знахідкою для поновлення його гармонії і музичної миови. «Блюз» («дуєт розставання» Джонні з Івонной) з третьої сцени став центральним музичним номером опери, адже його інтонаціями пронизані всі наступні сцени опери. Кшенек звернувся до блюзового ладу і мелодійної опори на септими акордів, але не відмовився від академічних форм, що зумовило особливості його композиторського мислення. Його блюз придбав зовсім неблюзову форму з постійною модуляцією типу F-dur – A-dur.

Джаз проник в найрізноманітніші області і жанри музики академічної традиції. Тут Прелюд і блюз для квартету арф А. Онеггера, Музика для театру А. Копленда, Соната для скрипки і фортепіано М. Равеля, Концерт для оркестру Б. Бартока, Концерт для клавесина та камерного оркестру Ф. Мартена, Концерт-буф С. Слонімського, Концерт для оркестру з соло труби, фортепіано, вібрафона і контрабаса А. Ешпая, Концерт для фортепіано Е. Денісова, симфонічні твори А. Шнітке (№ 1) і Л. Беріо.

До середини ХХ століття джаз повністю склався не тільки як естетична категорія, а й як нова самостійна мовна музична система, що спирається на власні принципи організації звуковисотності, ритму, фактури, формоутворення, оркестровки та виконавства. Її стало можливо поєднувати з іншими новітніми техніками композиції, тому інтерес до джазу з цього боку. Так, в проблематиці взаємин нових композиторських технік і джазу слід виділити введення джазу в контексті додекафонії. Передумовою такого типу контамінації є опера А. Берга «Лулу», у якій розташований на сцені джаз-банд виконує два регтайма і вальс-бостон. Більш систематизовано до такого синтезу вдалися С. Хазельгард, Д. Мак, Г. Шуллер, Дж. Джуфра, В. Салманов. Джаз застосовувався в союзі і з іншими новітніми техніками композиції: в фонографічній техніці «конкретної» музики (П. Шеффер, Дж. Рассел), в алеаториці, сонориці. У 40-і роки ХХ століття в джазі відбувається перелом. Він починає виходити з естетики популярного мистецтва і робить сміливий крок в сторону «чистої», неприкладної музики. Музична танцювальна культура джазу зазнає метаморфози в сторону музики

для слухання – в нью-йоркському гральному будинку Генрі Мінтон; в творчих пошуках Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Б. Пауелла, Т. Монка, К. Кларка виник новий джазовий стиль – бібоп, який характеризується значним загостренням джазового гармонійної мови, «розхитаною» і «пухкою» тональністю, тонально-змінними структурами, новими модальними системами, альтерованими багатотерцовими, квартовими, целотоновими і «тематичними» (залежними від звукоряду) акордами. Одночасно з цим більш фіксованим «слухацьким» джазом типу бібопа з'являється і повністю фіксований на нотному папері не-імпровізаційний стиль модерн-джазу – прогресивний джаз. Головна п'єса серії С. Кентона «Artistry In Rhythm» заснована на темі Равеля з балету «Дафніс і Хлоя», в ній є темпові і тематичні контрасти, нетиповий для джазу вступ у вигляді фортепіанного соло а-ля Шопен. Відбувається розширення часу звучання п'єс (окремі концертні варіанти п'єс тривали майже 20 хвилин) і інструментального складу джазового оркестру: додавалися гобої, валторни, туби, фаготи, струнні. Пізніше одна тільки група мідних інструментів оркестру Кентона була такою ж великою, як окремий біг-бенд. Композитори-професіонали відразу ж проявили великий інтерес до пошуків «кентоністів», та й сам джазовий оркестр став привабливим для творчого пошуку – в біг-бенді на той час повністю сформувалися оркестрові групи з їх певними функціями і основами аранжування. Можна було порушити ці підвалини або «пограти» з ними як з композиторської моделлю. Тому з'являється цілий ряд квазіакадемічних «прогресив-творів» для оркестру, серед яких потрібно виділити «Чорний концерт» І. Стравінського і «Прелюдію, фугу і рифи» Л. Бернстайна. Наприклад, фуга Бернстайна, написана для п'яти саксофонів і має явно джазовий тип фразування, що підкреслює слабкі і найслабші частки такту, типово блюзовий звукоряд, а також звуковисотні відносини, які спираються на інтервал септими і створюють тим самим ілюзію послідовності джазових септаккордів, – тим не менш, не є властивими джазу (як, втім, і весь твір в цілому), будучи пограничною композицією між джазом і музикою

академічної традиції. В кінці 50-х років були сучасні і актуальні ідеї так званої третьої течії. Л. Фосс і Г. Шуллер прагнули впровадити в симфонічну музику не просто джазові теми, а цілі технічні методи імпровізаційного джазу. Фосс навіть розробив складну систему, де групова імпровізація віртуозно поєднується із заздалегідь складеним текстом (Концерт для музикантів, котрі імпровізують на різних інструментах, і оркестру).

Г. Шуллер, Д. Еллінгтон, Дж. Льюїс і інші композитори «третьої течії» здійснили вихід нерегламентованої в нотному записі музики в детерміновані текстові виконавські межі раніше, ніж був здійснений принцип «керованої алеаторики» в «академічному» авангарді. Наприклад, у другій частині свого Концертино для джаз-ансамблю і симфонічного оркестру Шуллер знаходить точки дотику старовинної поліфонічної техніки пасакалії – *basso ostinato* і джазового гармонійного «квадрата», серійної техніки мелодійного будови теми і джазової ритміки. Сприйнятливість джазу до впливу сучасної «академічної» музики тривала в кул-джаз («інтелектуальному джазі»), де головною стає поліфонія мелодійних голосів, а тональність відходить на другий план. У знаменитих альбомах ансамблю Д. Брубeka «Time Out» і «Time Further Out» вперше в джазі прозвучали композиції на 5/4, 7/4, 9/8, 11/4 з використанням класичної поліритмії і змінних метрів. У роботі над одним з оркестрових альбомів М. Девіса композитор і аранжувальник Г. Еванс запропонував трубачу імпровізувати на основі не гармонійної послідовності певної структури – «квадрата», а певного звукоряду, витягнутого з теми. Принцип модальності відкривав безмежні можливості для збагачення джазу досвідом світової музичної культури. І Девіс неодмінно ним скористатися на матеріалі іспанського фламенко («Ескізи фламенко»). Молодих джазових музикантів також зацікавило творчість радикальних неджазових музичних авангардистів Дж. Кейджа і К. Штокхаузена, і вони також спробували звільнити джаз від всіх академічних умовностей. У 1960 році, два квартети – саксофоніста, бас-кларнетиста і флейтиста Е. Долфі і альт-саксофоніста О. Коулмана – записали п'єсу «Вільний джаз». Потік колективної свідомості

тривалістю приблизно 40 хвилин був спонтанним, демонстрував полімодальну імпровізацію восьми музикантів, де тільки іноді все виконавці на нетривалий час сходяться в заздалегідь написаному Коулманом ритмічному «унісоні». Перші європейські концерти вільного джазу відбулися в Західному Берліні в 1965 році і в Лондоні в 1966 році. Виявилося, що Європа, на відміну від США, сприймає авангардний джаз з великим ентузіазмом. У Великобританії пропагандистом фрі-джазу стає альт-саксофоніст Джо Херріот, створюється Spontaneous Music Ensemble. Там же джаз-гітаристом Д. Бейлі теоретично формулюються принципи спонтанної імпровізації. Крім Великобританії, самостійна школа вільного джазу склалася в Нідерландах, Німеччині та Італії. У Нідерландах діяло об'єднання Instant Composers Pool, в Німеччині – оркестр А. фон Шліппенбаха Globe Unity, за участю якого була записана «навколודжазова» опера «Ескалатор через пагорб» К. Блей.

Після епохи авангардного джазу, можна сказати, епохи граничної «алеаторичної полімодальності і результативного формоутворення», інтерес композиторів-джазистів до класичної музики і авангарду слабшає, вони інтенсивніше звертаються до інших видів музики: року, репу, фольклору, церковним канонів та позамузичних синтезів (театральних постановок, політичним текстів, релігійних обрядів і т. д.) (див. про це:[199; 202; 204]).

Усі перелічені аспекти та ознаки джазової жанрово-стильової системи мали опосередкований вплив на творчість композиторів, що зверталися до пісенної творчості в естрадній сфері, враховували джазовість як посередницьку ланку між серйозними та легкими музичними формами, водночас наділяли джазові прийоми новою методичною конкретикою, тобто використовували їх творчо-методичний потенціал.

Не менш системним є для естрадно-пісенної творчості, особливо для сюжетно вибудованих шоу-програм, естрадних вистав, зв'язок з рок-культурою у її конкретному жанрово-композиційному втіленні, з рок-оперою. За визначенням В. Ткаченко, це «новий самостійний жанр музичного

театру неакадемічної орієнтації, наділений власною системою онтологічних і гносеологічних ознак», що здійснює рух художньої ідеї в сторону, протилежну мюзиклу: якщо останній актуалізує «архетипове до миттєвого», то рок-опера виводить сучасне і актуальне на рівень універсальних категорій, набуваючи позачасового характеру [221, с. 3] властива рок-опері академізація внеакадемічного музичного матеріалу є дуже показовою, базується на принципах професійної композиторської творчості, як в його класичних, так і в його сучасних зразках, тому здійснює стильові і стилістичні інновації музичного звучання, які межують з авангардними відкриттями.

Крім того, підпорядковуючи ліричну, індивідуально-особистісну образну сферу епічній, орієнтуючись на ідею, що володіє широким соціальним резонансом, одночасно відрізняється високим ступенем абстрактності убік етичних ідеалів, рок-опера наділяє в нову художньо-ігрову форму саму подібною ідеєю. Незважаючи на істотні відмінності жанрових проєкцій композиційних типів музично-театральних «легких» форм, вони виявляють спільність стильових якостей, вірніше, єдність загального стильового походження, будучи пролонгованим в історичному часі виразом стильових установок романтизму.

Навіть відкрита експресія, іноді зайва фамільярність і демонстративність рок-опери свідчить про їх генетичний зв'язок з романтичною естетикою; з романтичної добою пов'язана з часу свого остаточного формування і сталого входження в художній контекст європейської культури камерна вокальна культура, одним з демократичних показників якої стає авторська пісня в її естрадному варіанті.

В контексті романтичної культури знаходить своє найбільш повне вираження, естетичне виправдання і жанрове ціле розважальних театральних вистав, що виявляє і послідовно пояснює, аналітично аргументує в своєму дослідженні І. Логвинова [141]. Дослідниці вдається довести важливість романтичних уявлень про профанну комедію і виявити, обговорити ті аспекти романтичної естетики, які сприяють поглибленню уявлень про

сутність комедії; зокрема, вона висвітлює пошуки йенської школи в сфері драматургії, відзначаючи, що жанровий експеримент, поставлений і осмислений романтиками, тільки сьогодні може бути осмислений в достатньому обсязі, звертаючись до теорії комедії, створеної братами А. і Ф. Шлегелями, Ф. Шеллінгом і Л. Тіком, а також до змісту комедійної творчості Л. Тіка.

Комедія приваблювала романтиків багатьма своїми сторонами, але більш за все – волелюбністю, інтересом до сучасності і діяльного початку життя, до живої людської особистості. Симптоматичним є й те, що в творчості Тіка комедійні сюжети зближуються з казковими, переймаючись особливим ставленням – «романтичної іронією», що утворює смисловий підтекст сценічної дії, показник його «іншомовності, умовності, Автор розмежовує поняття «внутрішнього» і «зовнішнього» театрів, вказуючи, що театр зовнішній, по відношенню до глядача, явлений, являє собою сцену, зал для глядачів і гру акторів. Його межами є сцена і рамки п'єси, що розігрується. Театр внутрішній – це театр абстрактний, що знаходиться в свідомості глядача, і тому позначається як «театр свідомості». Межами цього театру є рамки свідомості глядача; весь процес роздумів над побаченим або прочитаним, «відбувається у свідомості глядача (читача)» [141, с. 6].

Відзначаючи діалогічну взаємодію «горизонтів свідомості» автора і реципієнта, І. Логвинова стверджує, що розважально-ігровий театральний твір в стані змінювати стереотипи сприйняття і оновлювати ціннісні орієнтири свідомості; вона виявляється таким жанром, в якому закладена можливість необмеженого синтезу і великий виховний потенціал.

На основі запропонованих І. Логвиною характеристик основних положень романтичної теорії «легкої» комедії можна виділити наступні передумови естетичного та сюжетно-тематичного становлення естрадної вистави, включаючи до неї системне явище вокального виконавства, як похідні від установок романтичної естетики і театральної поетики:

- естрадне концертно-сценічне виконавство претендує на безпосереднє входження в «творчість життя» шляхом особливої активізації свідомості і розширення смислових «горизонтів очікування»;

- воно розвивається як автономна жанрова сфера, що допускає створення нової авторської аксіології і міфології, адресованої сучасній дійсності;

- естрадна вистава розвивається шляхом запозичення і стилізації, в тому числі, шляхом «переказу» високих сюжетних колізій, складних буттєвих проблем, не побоюючись «загальних місць» і залучення «чужого» словесно-музичного матеріалу, прагнучи не стільки до оригінальності, скільки до переконливості, актуальності і живої глядацько-слухацької відповіді;

– естрадній творчості властива гра і з художнім матеріалом, і з «комунікативними очікуваннями», що виражає прагнення до свободи творчих позицій, розкріпачення фантазії, любов до новизни – евристичність;

– корінна композиційна властивість естрадного виконавства, естрадної сценічної творчості, навіть в сольо-вокальних формах, – ансамблевість, що реалізуються і виконавсько-сценічних положеннях, і в музичних формах, і в образному змісті, що націлена на відображення спільності людей в діях і переживаннях, виявляє нову естетичну значимість даної спільності;

– естрадне мистецтво амбівалентне за своїми моральними устремліннями і завданнями, полегшуючи серйозні і відповідальні соціальні відносини і прославляючи, зміцнюючи випадкові, другорядні, суперечливі моменти життєвого процесу, надаючи нового художнього значення і нової знакової вагомості його деталям та окремим моментам, зближуючи буденне і надзвичайне, випадкове і закономірне.

Підкреслимо, що для сучасної художньої культури показовим є процес жанрової інтерференції музично-сценічного мистецтва, тобто зустрічного руху – накладення жанрових форм, який отримує особливе значення для практики. Рубіж між сценічно-театральними формами, наприклад, між

драматичним і музичним театрами, починаючи з моменту «виникнення трагедії з духу музики», завжди була до певної міри умовним. Доречно згадати тут і досвід Ж.-Б. Люллі, який буквально копіює манеру декламації М. Шанмеле з метою створення національного інтонаційного ладу оперного речитативу, і драматичні новації Р. Вагнера і драматичні «коливання» Д. Верді, і процес становлення російської опери і баг. іншого.

Сьогодні найбільш активно взаємодіють між собою жанрові тенденції театру музичної комедії і театру драматичного, що цілком пояснюється намаганням осучаснення і надання серйозності – тематичного піднесення – першому і спробою демократизації, популяризації змісту другого. Не залишаються осторонь кінематограф і телебачення з його музичними серіалами» взаємодія сакрального та профанного стає показовою майже для всіх сфер масової культури, в рівній мірі впливає на всі види театральної режисури, проте найбільше «заражає» своїми естетичними інтенціями жанри сучасної мюзиклу, рок-опери, нарешті, естрадні вистави.

Нові естетичні та технологічні сценічні «контамінації» виявляються в центрі уваги режисерів остільки, оскільки вони (режисери) очікують від артистів особливого сценічної поведінки і самовираження – синтетичного за своїм основним завданням. Разом з тим, сьогодні існує і явне протиріччя: при технологічному зближенні різних типів театрів зберігається істотна професійна дистанція між типами артистів, які беруть участь у творчій практиці даних театральних інституцій, а також між сферами професійної освіти – по відношенню до типів даних артистів.

Академічно виховані виконавці можуть відчути серйозні труднощі, освоюючи нові мовні норми рок-опери або естрадної вистави, тобто опиняючись фактично в сфері позаакадемічної музичної творчості. Тому освітні музичні заклади сьогодні зустрічаються з новими навчальними завданнями – формувати виконавські кадри естрадного мистецтва, тобто готувати вокалістів, здатних до переконливої гри і до вільного сценічному, руху, до активності і динаміці поведінки на сцені; відкривати особливі

пріоритетні боку естрадного музичного матеріалу як важливої частини тієї актуалізовані сучасності, що сьогодні все більш активно входить в академічну дійсність музичного мистецтва. А це означає залучення до особливого типу художнього мислення, що передбачає певну мовну картину світу та відповідні до неї когнітивні константи.

Понятійне співвідношення сталих чинників свідомості» та мовної категоризації картини світу дозволяє підкріплювати наукову актуальність порівняльної характеристики знакових систем, де б вони не створювалися та не реалізовувалися. Базові смислові структури концептуалізації завжди виступають дихотомічними, тому що віддзеркалюють антиномічну побудову культурної дійсності людини. Тому й дискурсивні показники музики, що стають провідниками ігрового начала та приймають різні композиційні положення, також мають тенденцію до внутрішнього розділення, прихованої діалогічності. Але, не дивлячись на це, пануючим началом стає вимога естетичної єдності, що переходить у настанову щодо цільності та цілісності художньої форми, а основним інструментом здійснення даної холистичної настанови стає вокальне начало, тобто безумовне вираження людським голосом художньої ідеї, що упередметнюється саме у музичних виразових засобах, здійснює головну жанрово-видову художню експресію, впливає на інші мовні засоби організації художньо-естетичного цілого.

Музичне звучання стає головним «жанровим словом» в сфері естрадної вокальної творчості, вбирає до себе різні стилістичні начала, поєднує первинні та вторинні стильові витоки, формує новий жанровий стиль що дозволяє йому констатувати особливу жанрово-експресивну інтонацію як *пісенну*, оскільки пісенність є типовим показником естрадного співу.

М. Бахтін пише: «Слова мови – нічийі, але в той же час ми чуємо їх тільки в певних індивідуальних висловленнях, читаємо в певних індивідуальних творах, і тут слова мають вже не тільки типову, але й більш-менш яскраво виражену (залежно від жанру) індивідуальну експресію, обумовлену неповторно-індивідуальним контекстом висловлення» [28, с. 285].

Взаємодія типової жанрової експресії з індивідуальною композиційною формою художнього «висловлення» стає провідною дискурсивно-композиційною ознакою *стильової форми естрадного співу*, що є тим вторинним «висловленням», яке досягає своєї смислової мети й логічної завершеності в «діалозі згоди» з типовою стильовою експресією музичної естрадної мови.

У зв'язку із цим можна визначити наступні рівні формування вокально-естрадного стилю: загальні семантичні норми естрадного мистецтва – риторичні модули (синтетичні словесно-музичні); музично-композиційні ознаки – інтонаційно-слухові установки – логічні засоби музичного діяння (діалогічні смислові константи).

Дані рівні обумовлені історичним становленням естрадного співу (естрадної концертної вистави) в контексті споріднених та відмінних жанрових мистецьких явищ, припускають розвиток *компаративно-когнітивного підходу*.

Прикладом застосування даного підходу вважаємо дослідження І. Ковальської [109], у якому виявлені симптоматичні для сучасного музично-театрального мистецтва жанрові риси музичної комедії, визначені її художньо-комунікативні границі, зазначено, що їх варто вивчати у зв'язку з історичним становленням тих форм європейського мистецтва, які забезпечують розвиток і відокремлення самого феномена музичної комедії як професійно-творчого. Одночасно авторка відзначає, що практично у всіх роботах, присвячених комічним різновидам театрального мистецтва, висвітлюються дохудожні, міфологічні й культово-містеріальні передумови формування жанрової сфери музичної комедії, хоча в жодній з них не розглядається зв'язок даної сфери з ігровою поетикою карнавальності й антиномією серйозного – сміхового як сакрального – профанного, меморіального – фамільярного, тобто в контексті тих ціннісних координат, які виявляє підхід М. Бахтіна й, у цілому, теорія карнавалу, що склалася у вітчизняній гуманітарній науці.

Підкреслюється також, що для жанрового феномена музичної комедії основним художньо-конститутивним є *не комічне, але музичне* начало; останньому підкоряються й прояви комічного, облагороджуючись ліричними властивостями музичного інтонування й підкоряючись динамічним метаморфозам музичної форми [109, с. 35–37].

Таким чином, створюється платформа для порівняння природи й засобів мовної концептуалізації естрадної творчості та інших форм «легкого» театрального мистецтва. Наприклад, можна помітити, що мюзикл звертається до академічної музично-театральної традиції в досить широкому видовому діапазоні, але виявляє перевагу показових у мелодійному й мелодраматичному відношенні оперних зразків, протиставляючи їм стилістичний матеріал іншого, позаакадемічного походження, але не менш виразний і «знаковий», емблематичний; тут він стикається з формами та засобами саме естрадної пісенної творчості; корінна відмінність між даними двома стильовими сферами стає в мюзиклі одним з головних засобів драматичного контрасту. Звичайно, естрадна творчість в її моностилістичній пісенній сфері не передбачає подібних драматичних контрастів, навпаки, запобігає відхиленням у сферу умовно-негативної тематики.

Рок-опера, за визначенням В. Ткаченко, це «новий самостійний жанр музичного театру неакадемічної орієнтації, наділений власною системою онтологічних і гносеологічних ознак», що здійснює рух художньої ідеї у бік, протилежну мюзиклу: якщо останній актуалізує «архетипове до сьогоденного», то рок-опера виводить сучасне й актуальне на рівень універсальних категорій, набуваючи позачасового характеру [221, с. 3].

Риси подібності між музично-комедійними сценографічними та мовними установками і естрадною концертною виставою обумовлені тим, що обидві видові галузі є функціонально-дискурсивними художніми феноменами, що представляють мовні зрізи – площини музичної культури в її живому повсякденному існуванні, тобто використовують музичну сучасність як матеріал побудови художньої форми. Їх родова природа

пов'язана з явищем повсякденної музичної свідомості, тобто такої, що не є специфіковано-виділеною, але претендує на універсальність, обіймаючи всі життєві сфери, володіючи здатністю входити в кожну з них, заслуговуючи найменування масової й популяризованої.

Відтак можна відокремити питання про *психологічну культуру*, тобто про культивування особистісного емоційного тезауруса, здатності людини погоджувати індивідуальні переживання з екзистенціальними проблемами «людського співжиття», і про «психологічні артефакти», тобто про ті переживання й цілісні оцінні стані свідомості, які сформовані штучним шляхом, у процес творчої соціально-історичної практики, частиною якої є мистецтво.

Визначаючи ціннісні домінанти естрадної творчості та їх антиномічні підстави, виділимо і особливу художню функцію естрадної співо-гри як способу подолання драматичної зумовленості людської долі. Підкреслимо ще раз, що саме й тільки в естрадній формі, укріпленій участю музики, споконвічно ліричного виду мистецтва, ліричне одиничне, індивідуально-особистісне, завжди домагається перемоги, етико-етичної переваги – на відміну від домінування фатального екзистенціального початку або непереборних соціально-історичних обставин у трагедійному й драматичному академічних творах.

Сюжетно-тематичний зміст естрадної пісні можна представляти з трьох основних позицій: як умовне сценічно-рольове відтворення подієвого ряду й комунікативної ситуації; як спосіб побудови словесно-музичної діалогічної композиції, тобто організацію відмінностей і єдності словесних та музичних висловлень; як музичну композиція, що має самостійний план формоутворення та інтонування, тим самим служить найбільш безпосередньому змістовому упредметненню, також найбільше сприяє створенню особистісного образу виконавця-співака, визначає рівень його «шлягерності – зірковості».

Повертаючись до явища концептуалізації, як притаманного семантичній організації естрадно-пісенної творчості, зауважимо, що дослідження В. Карасика дозволяє знаходити в концептуалізації провідний спосіб сприйняття та організацію світу, при якому кожна мова відбиває певний спосіб розуміння миру, отже, говорячи про концептуалізацію, ми звертаємося до проблеми *мовної картини світу*. У її зміст входить семантичне поле, а одиницею концептуальної картини миру дослідники вважають «константи свідомості». Таким чином, смислова картина свідомості відбивається в мовній картині миру, яка може бути вловлена й відтворена різними шляхами, але специфікується саме в мистецтві, у якому будь-яка концептуалізація передуює категоризації, тоді як у повсякденній свідомості, при формуванні повсякденної картини миру способи категоризації визначають шляхи й можливості концептуалізації.

Мовна картина миру естрадно-пісенного виконавства поєднує обидва ці шляхи, тобто існує на межі художньої та повсякденної мовних «картин світу», але, оскільки головною мовою стає музичне висловлення, то підсумковим способом організації концептуальної цілісності стає саме художній. Музика, таким чином, постає тою мовною формою, яка здатна преобразити – перетворити життєву дійсність на естетичний феномен, надати їй нового позитивного концептуального положення, значення.

Можлива класифікація музично-мовних засобів естрадної пісенної сфери обумовлена особливим положенням образу людини в створюваній даним жанровим напрямом типовій картині миру – як етичного суб'єкта, насамперед, тобто як особистості, що займає певну морально-творчу життєву позицію. Вокально-естрадне виконавство в його загальному творчо-артистичному вираженні передбачає створення сталих музично-мовних особистісних іміджів, що послідовно передаються з твору у твір, за якими розпізнається саме даний виконавець та його стильова манера.

Дослідження В. Карасика [101] дозволяє затверджувати, що мовна особистість в умовах спілкування може розглядатися як комунікативна

особистість – узагальнений образ носія культурно-мовних та комунікативно-діяльнісних цінностей, знань, установок і поведінкових реакцій. Стосовно до комунікативної особистості можна виділити ціннісний, пізнавальний і поведінковий плани цього поняття. Ціннісний план комунікативної особистості містить етичні й утилітарні норми поведінки, властиві певному етносу в певний період, закріплені в моральному кодексі народу культури, що відбивають історію і колективне світосприймання.

Моральний етнічний «мовний кодекс» включає універсальні висловлення та інші прецедентні тексти, що становлять культурний контекст, зрозумілий середньому носієві мови, правила поведінки – комунікативні стратегії, ціннісні позиції. Існують загальнолюдські цінності (як етичні, так і утилітарні); цінності, властиві певному типу цивілізації (наприклад, норми поведінки згідно тому або іншому віровченню); цінності, що характеризують певний етнос, а також підгрупи усередині етносу (такі етногрупові цінності лінгвістично виявляються в регіолектах і соціолектах). Нарешті, виділяються цінності, властиві малим групам, та індивідуальні цінності особистості. Відповідно комунікативну особистість можна охарактеризувати в ціннісному аспекті за співвідношенням домінантних цінностей, по ступеню їх диференціації і т.д. див. [101, с. 26–100].

Виконавська особистість, що реалізується в естрадному співі, тобто виявляє мовний тезаурус пісенної естрадної жанрової сфери, виходить з перших трьох груп цінностей, як засадничих, узагальнюючи їх, ними скеровуючи груповий та індивідуальний ціннісний вибір. Саме від цього, тобто від того, наскільки вдалим є це узагальнення – відтворення загальних соціальних ідеалів, наскільки актуальною є форма їх індивідуальної презентації, залежить творчий успіх естрадного виконавця. Тому виникають, семантично організуються сталі союзи між авторам текстів та музики пісень і їх виконавцями, власне, дана триєдність авторського естрадно-пісенного складу є вже системною конститутивною рисою вітчизняного естрадного пісенного мистецтва.

2.4. Універсализація образу особистості у досвіді музично-естрадної творчості

Перехід від кількісних показників репертуарності до якісних обґрунтований семантичним підходом, пов'язаний з вивченням смислової життєздатності естрадних програм на українських сценічних майданчиках, відповідно – з визначенням особистісних чинників, персоналізованого аспекту сучасного українського пісенно-естрадного мистецтва. Виявляються власні закономірності й «правила» у долі цього мистецтва як осередку національної культури, у тому числі його феноменологічна подвійність, при якій «об'єктивність» історичного процесу обертається визнанням рушійної сили суб'єктів історії, а також суб'єктивної сили людської свідомості.

Можна припустити, що, враховуючи діяльнісно-видову синтетичність естрадної інтерпретації, що є еквівалентною до мовної синтетичності естрадної вистави, пріоритетними у здійсненні текстового устрою естрадного дійства будуть три практично-творчі складові: режисерська візуально-сценографічна, авторська поетично-музична, що закладає основу концептуалізації всієї сценічної події, співочо-артистична рольова, що вносить індивідуально-осмислююче начало, але також поєднує у музично-семіотичному плані всі провідні символічні показники (коди) естрадної концертної вистави.

Головною постаттю у безпосередньому хронотопічному розгортанні естрадної дії є виконавець – артист-вокаліст, а музично-художній зміст вистави набуває ознак творчого портрету стосовно даної образної константи естрадного мистецтва. Уточнимо, що особистісний «образний портрет» естрадного виконавця-співака має особливу об'ємність і динамічність, оскільки реалізується на основі і словесного тексту, і музичного звучання, і сценічного руху; тому співоча інтерпретація естрадного образу («естрадно-образного портрета»), з'єднуючись зі специфічно-артистичною, набуває якості індивідуально-рольової *синергійності*.

Про актуальність саме даного терміну для визначення специфіки творчих вимог до роботи над сценічною роллю, не важливо, у якій саме жанровій галузі, зокрема, за свідченнями видатних представників артистичної майстерності Ф. Шаляпіна і К. Станіславського, свідчить дослідження М. Кузнецова, який зауважує, що поняття «синергія» (у перекладі із грецького – «співробітництво, співдружність») останнім часом активно вживається в науково-філософських працях; С. Хоружим воно відсилається до явищ релігійно-психологічного характеру, коли «уся енергія тіла, душі й духу вкупі спрямовані до з'єднання з Божією енергією»; можливість використання терміну «синергія» при описі театральних-музичних процесів підтверджується й доктором філософських наук Ю. Лукіним в його монографії «Культура і культурна політика» [131; 236; 147].

На погляд М. Кузнецова, у художньо-інтерпретативному аспекті – і з позиції «служіння мистецтву», прагнення до з'єднання з естетичною енергією – під «синергією» доцільно розуміти «таке додавання енергій і вольових дій, результат якого по всіх параметрах сприймається як єдина енергія, а за всіма показниками перевершує суму результатів тих же дій, але зроблених відокремлено» [131, с. 10].

З феноменом синергії в його адресації естрадній творчості, пов'язані дві основні проблеми: почуттєвої природи людської свідомості в її безперестанній роботі зі сприйняття навколишнього світу й впливу на нього, однією з важливих сторін якої є синестезія; перетворення художньої форми як загального морфологічного й функціонального показника мистецтва – на тому етапі еволюції, який ми називаємо сучасним та у центрі якого, як свого роду «пульт керування», виявляється семіологічний устрій музики.

Помітно, що обидві дані проблеми звернені до феномена руху – динамічної зміни, що відбувається у двох сферах людського життя, внутрішньої й зовнішньої, у процесі усвідомлення – мислення та у процесі створення власних, суцільно людських, артефактів, особливого штучного середовища проживання.

Обидві названі проблеми є інтегруючими інтердисциплінарними, що активізують широкий спектр мистецтвознавчих, гуманітарних і природніх дисциплін (що й виявляє предметну подібність між ними), тобто утворюючими магістральні напрями в сучасній науці, а це свідчить про їх феноменологічну умотивованість, тобто про спрямованість до явища смислу в його причетності до загальної, історичної та індивідуальної, долі людини.

Поняття смислу залишається, таким чином, головним каталізатором, що дозволяє підсилювати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань синергії, синестезії, синестетики, синтезу й ряду інших, похідних від першого слова, понять, а також – у зв'язку з оновленим підходом до явища естрадного пісенного твору, як комунікативного феномена, що бере участь в трансляції не тільки специфічного музичного змісту, але і естетичного «понадзавдання».

Не перший раз саме мистецтвознавство, з його аналітичною специфікою, виводить із тупика природничі науки про людині, насамперед, експериментальну психологію, нейрофізіологію, нейропсихологію і т. д.; не випадково сучасні «природники» повідомляють про необхідність звертатися до досвіду мистецтва та у художніх формах шукати відповіді на запитання, пов'язані з будовою й функціонуванням людського мозку, людської свідомості. Подібна із проблемою синергії науково-пізнавальна ситуація складалася навколо явища катарсису, яке в природничій науці було оголошено принципово непізнаваним і яке естетики й мистецтвознавці зуміли пояснити таким чином, що досягнутими ними результатами змогли скористатися психологи-когнітивісти.

Так, К. Лозенко у своєму дослідженні знаходить музикознавчі відповіді на досить широкі питання про природу й функціональне призначення синестезії в її зв'язку з синергійними процесами, досліджуючи дане явище в його своєрідно відбитому виді – у тексті музичного твору, що володіє особливим комунікативним призначенням та інтерпретативним резонансом. Одночасно «синергійний підхід», поглиблюючись та уточнюючись,

відкриває нові аспекти обговорення музичного смислу та специфіки процесів осмислення в музиці – в їхній транзитивній якості, тобто в передачі від композитора до виконавця й, далі, до слухача, а це означає – у повному інтерпретативному обсязі [142, с. 142–144].

Саме завдяки розумінню синестезії як свідомої когнітивної стратегії, за А. Сидоровим-Дорсо, можливо представити значення даного феномена в його синергійній якості як смислопороджуючого механізму творчої свідомості.

Вертаючись до концепції М. Кузнецова, відзначимо, що розвиток ним категорії синергії як базової для здійснення синтетичної – синестетичної – творчої діяльності обумовлений найбільше особистісними підходами й типологічними особистісними рисами видатних майстрів театрального мистецтва.

Виділяючи дефініцію артистизму можна зазначити, що вона відповідає особливому темпоральному, аспекту синергійності, обумовленому тим, що беручи участь у творчому секумлоквіумі, відтворюючи образ свого часу, ціннісні домінанти життєвого ладу сучасного світу, артист – музичний виконавець розширює історичний простір здійснюваного рольового завдання, по гамлетівськи відновлює сполучну нитку часу, виявляє, що ця нитка проходить через особистісну свідомість і є його інтенціональною напрямною.

Естрадна творчість поповнює когорту «вічних образів» і «вічних тем», отже, ціннісних концептів культури, завдяки своїй виконавсько-інтерпретативній стороні. Саме завдяки артистичній виконавській діяльності відбувається абстрагування художнього змісту образу від його матеріальних носіїв, мовних структур у простір культурної свідомості, у якому вони створюють особливі ідеаційні конфігурації. стає свого роду смисловою еманациєю музичних значень.

Саме тому виконання театральної-сценічної ролі М. Кузнецов призиває пов'язувати з проблемою створення артистичного образу – пошуку «внутрішньої сутності» персонажа та її вокально-пластичного втілення.

У синтезуючій третій частині свого дослідження – «Технологія створення сценічного образу в аспекті акторської школи Ф.І. Шаляпіна» – він визначає чотири рівні розв'язання даної проблеми: рівень дії як основного фактору у творчості оперного актора, тобто зовнішнього сценічного малюнка ролі; рівень «внутрішньої дії» – психологічного малюнка ролі (по Шаляпіну «рух душі»), що найбільше безпосередньо виражається в пластиці, міміці й музичній інтонації, тембровій голосовій «грі»; рівень «словесної дії» як перехідний: з одного боку, як відносно «зовнішній прояв "руху душі"», з іншого боку – як оцінна персоніфікація характеру й напрямку сценічної події.

М. Кузнецов навіть установлює послідовну ієрархію етапів осмислення рольового змісту, зіставляючи термінологію Ф. Шаляпіна й характеристики К. Станіславського, створюючи свого роду «віртуальний діалог» двох видатних майстрів театральної-сценічного мистецтва. Дані етапи можна представити в такий спосіб:

- скласти роль – створити сценічний образ; мобілізувати уяву й фантазію;
- представити й зробити дію – здійснити цілісну психофізичну дію;
- осмислити обстановку – усвідомити пропоновані сюжетно-сценічні обставини;
- визначити характер події;
- освоїти інтонацію подиху – знайти емоційну оцінку фактів і подій;
- сформулювати акторські й режисерсько-постановочні завдання;
- зробити «рух душі» – визначити внутрішню діючу лінію ролі, знайти її смисловий підтекст;
- знайти правильну інтонацію – думку-слово-звук;
- розрахувати творчі зусилля – визначити перспективу ролі;
- відкрити «таємний підтекст» – другий план ролі;

- сформувати відношення;
- організувати спілкування – визначити об'єкт уваги;
- віднайти жест – рух душі, пластичну виразність;
- визначити психологічний грим – перевтілення, характерність;
- замаскувати особу – буквально загримуватися (переоб'ягнутися);
- зіставити протокольну правду життя – формальне виконання;
- знайти жанровий шаблон – акторський штамп (розрахунки на стереотипи сприйняття);
- визначити оформлювальні деталі – зовнішні предметні пристосування;
- включити «контролера» – ту частину свідомості, що відповідає за перспективу артиста в ролі і ролі в артисті [131].

Запропоновані диспозиції дуже влучно застосовуються до діяльності естрадного співака, точно вписуючись в його завдання артистичної підготовки до концертного виступу. Виходячи з них, *рольовий естрадно-пісенний концепт* можна визначити як розуміння естрадно-пісенного образу, визначення його внутрішніх і зовнішніх складових, що знаходять *метафоричне вираження* в системі сценічних засобів, використаних естрадним виконавцем, співаком-артистом.

Як писав Б. Пастернак, «Метафоризм, – природній наслідок недовговічності людини й надовго задуманої величезності її завдань. При цій невідповідності вона змушена дивитися на речі по-орлиному зірко й пояснюватися миттєвими й відразу зрозумілими осяяннями. Це і є поезія. Метафоризм – стенографія великої особистості, скоропис її духу» [182, с. 429]. Таким чином, концептуалізація артистичного образу-ролі – це знаходження процесуального драматургічного завдання (або понадзавдання) як тих художніх метафор, що дозволяють включати створюваний образ у художній концепт, одночасно піднімають його над художньо-естетичною ідеєю твору, виводять його в жанрово-стильовий простір творчості та

надають йому забезпечують йому значення самоцінної смислової художньої інстанції.

Рольова концептуалізація веде до формування тих значень сценічного образу, які, абстрагуючись як від тексту твору, так і від конкретних мовних засобів втілення даного образу, забезпечують його ідеаційну метаморфозу, вводять його до пам'яті культури нарівні з «вічними темами» і героями; сценічні естрадні образи здатні набувати статус загальновідомих, культурно значущих завдяки репертуарній закріпленості та повторюваності; з іншого боку, популярність багатьох артистів стає передумовою включення виконуваних ними пісенних творів у репертуар інших виконавців. Таким чином, концептуалізація образу – репертуарність веде до популяризації пісенних творів, смислова затребуваність мовби транслюється від виконавця до твору, синергійно сполучається зі змістом цього твору, наслідується іншими та стає частиною сучасної традиції.

М. Кузнецов прагне відповісти на запитання про те, як акторський досвід Ф. Шаляпіна вплинув на формування системи К. Станіславського й у яких масштабних і оцінних одиницях слід визначати місця артистичної методики Шаляпіна в загальній панорамі російської театральної культури першої половини ХХ століття. Він указує, що оперне (тобто музичне – І. Б.) сценічне мистецтво не відділене непроникними стінами від драматичного (чимало режисерів працювали не тільки в опері, але й у драмі), тому акторська майстерність Шаляпіна є пограничною для двох даних жанрових сфер. Однак найбільше суттєво те, що режисерські драматичні відкриття Шаляпіна в оперному виконавстві, які потім транспонувалися в загальну методику театральної гри, виникли в процесі роботи над оперною роллю – тобто у пошуку образу оперного героя, тобто з'явилися результатом особистісної співочо-артистичної самореалізації.

Як пише М. Кузнецов, «у науково-методичній площині стало зрозуміло, що, тільки опираючись переважно на взаємодоповнюючі висновки цих великих художників, розглядаючи ідеї Станіславського крізь призму

артистичного досвіду й теоретичних наробітків Шаляпіна, з'явилася можливість адаптувати систему Станіславського для оперного артиста. І навпаки. Зібрати воедино й пояснити робочі сценічні терміни Шаляпіна вдалося тільки за допомогою системи Станіславського. А в практичному плані таке з'єднання виявилось найвищою мірою плідним для найкоротшого досягнення мети на сценічних репетиціях і для міцного засвоєння матеріалу на уроках акторської майстерності в музичних вузах. Системи Шаляпіна і Станіславського з'єднуються тим більше природно, що художня методологія кожної з них тяжіє не до комбінування традиційних стереотипів або модних прийомів оперного виконавства, а до виявлення глибинних і об'єктивно чинних законів творчості в сфері акторської майстерності», тобто, додамо, тяжіє до універсальності, тому може бути залучена і до артистичної діяльності естрадного співака [131, с. 12].

Отже, одним з засадничих правил естрадно-артистичної діяльності є формування *особистісного образу*, що виконується (грається) припускає одночасно і ототожнення, і розтотожнення з ним, тобто той тип монодіалогу, який заслужив визначення *секумлоквіуму* і ґрунтується на синергійному процесі, оскільки припускає «подвійне авторство» – ролі-образу і самого себе. На досягнення даного результату була спрямована технологія підготовки ролі, продумана й представлена Шаляпіним у коротких рекомендаціях, з яких головні наступні: бути не просто виконавцем ролі, але автором сценічного образу; до початку розучування вокальної партії в образному й сценічному плані «складати роль» (ставати співавтором композитора й лібретиста), не припиняючи такої роботи й на всіх наступних етапах; учити не тільки партію свого героя, але й партії всіх інших персонажів і навіть хору; удосконалювати свої прийоми взаємодії з диригентом при неодмінній умові: бути його творчим партнером, але ніколи не виявляти перед глядачами візуального контакту; режисувати свою роль і продовжувати працювати над її сценічним удосконалюванням протягом усього життя спектаклю; цілеспрямовано

займатися самоосвітою, а саме, розширенням і поглибленням своїх знань, необхідних для створення інтерпретації й сценічного втілення конкретного оперного образу [131, с.17–18].

Синергійним характером відзначене і те визначення професії оперного співака, яке Ф. Шаляпін вважає найбільш відповідним роду його діяльності, отже, правильним: *оперний артист* (на відміну від ряду інших, прийнятих в офіційній документації формулюваннях соліст опери, оперний співак, співак-актор, соліст-вокаліст, артист-вокаліст, деякі інші).

Згоду саме з даним визначенням спеціалізації вокаліста – оперного виконавця виразив М. Рейзен: «Я вважаю, що не можна говорити оперний співак, правильніше говорити оперний артист, тому що оперний артист це не тільки співаючий, але й втілюючий образ. Це відчуття образа, це внутрішнє досягнення його. Мені здається, що артист повинен прагнути до великого діапазону свого виконавського мистецтва» (цит. по: [131, с. 20]).

Для естрадного артиста неодмінною властивістю у виконанні образного завдання є його відповідність «духу сучасності», тобто актуалізованість відтворюваних відношень, почуттів, ідей. Поняття про сучасність виконання вказує на здатність виконавця налагоджувати метафоричні зв'язки, прокладати метафоричні шляхи з вигаданого, але психологічно діючого художнього сценічного простору до дійсного устрою життя, для того, щоб здійснити властивий людині інтерес до таємниць творчої свободи свідомості.

Таким чином, відзначаючи соціокультурні обсяги та комунікативні завдання естрадно-виконавського мистецтва в музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття, треба, перш за все, виділити значення його музичних форм, взагалі процесу музикалізації як естетизації повсякденного середовища засобами музичного діяння та впливу. Стосовно нього, у свою чергу, виділяється своєю актуальністю питання про особистісні чинники, тобто про ціннісну роль особистості у створенні та трансляції музично-культурного артефакту, в оновленій організації музично-смыслового простору та, його

засобами, життєвого світу культури. Явище взаємодії людини та культурної повсякденності як основного і найбільш широкого топосу людської екзистенції привертає увагу саме як фундаментальне буттєве, попри достатньо справедливі судження про його мінливість, суперечливість та нез'ясованість. Відтак гостро актуальною залишається у царині гуманітарного знання проблема співвідносин людини з навколишнім світом у вимірі звичаєвого часу як водночас індивідуалізованого та усупільненого, афективно зумовленого та прагматично скерованого, зайнятого та вільного. Але жодна з концепцій ще не торкалася питань розвитку та діяння естрадно-пісенної творчості, хоча саме дана форма мистецького спілкування здатна задовольняти потребу найширшого кола реципієнтів в образі взірцевої особистості, спроможної переорганізувати час та надати йому нової ціннісної глибини, особистості, що водночас була б зрозумілою та знайомою, з іншого – відкривала собою недоступні у реальному фізично-етичному часі смислові траєкторії життя.

Тому зміст даного підрозділу звернений до вивчення стильових чинників спільної музичної історії, котра створюється щоденно та є невід'ємною від досвіду звичайної «пересічної» людини, разом з цим, зумовлена прагненням цієї людини здійснитись над буденністю та відчутти, пережити «смысл життя».

Перш за все, спробуємо з'ясувати, чим зумовлюється феномен «зірки» масової, тобто пов'язаної з повсякденним життєвим світом та контамінацією у ньому індивідуальних людських потреб й мотивацій, музичної культури. Адже «зірка» – це завжди виконавець (виконавиця), який не лише уособлює привабливі та бажані зовнішні риси, а й означає можливість іншого – яскравого «до зірковості» – буття, тому дарує яскраве та особливе за інтенсивністю емоційне враження. Інакше кажучи, «зірки» *створюються ставленням до них*, формуються з певного когнітивного контенту, котрий виникає в процесі та внаслідок сумісного сприйняття музично-концертної вистави – презентації важливої суспільної ідеї, що найкраще втілюється

художньо-метафоричним (символічним) музично-поетичним шляхом. Причому в поняття поетичності вкладається подвійне значення: це і образне перетворення, що вивищує та ідеалізує, вводить до ілюзорної художньої реальності, і поетичне використання слова, словесної форми, яке дозволяє відкривати нові образні можливості цього слова.

Двома загальними, тобто завжди властивих людям планами свідомості є розум і воля, за визначенням історичної психології та теорії мислення, причому розум націлений на загальні потреби пізнання, а воля – на індивідуально-особистісні шляхи їх задоволення, таким шляхом – досягнення нового історичного рівня «спілкування і спадкоємства» (В. Ключевський). Таким чином зазначаються і два способи вираження творчої сили людської особистості, як і дозволяють засвідчувати її унікальність, визнавати неповторність «образу людини» та її індивідуальної волі. Тільки особистісно визначена та визнана людина постає дієвим учасником історичного процесу, що починається зі звичаєвого досвіду та веде до відкриття у ньому ціннісних реалій культури.

Пізнання *поетики творчої реалізації особистості*, яка відповідає її прагненню висловити загальні потреби людського життя, надає нових якостей самооцінці суб'єкту, який пізнає та здійснює засобами мистецької співпричетності власні потреби в естетичному задоволенні. Останнє ототожнюється зі своїм живим предметним прецедентом – виконавцем, який активізує живе людське сопричастя, інтерес до індивідуальної людської долі; дозволяє «вічним смислам» просвічувати крізь «шари» індивідуалізовано розрізнених життєвих реалій.

Таким чином музикант-виконавець, створюючи образ піднесеної ідеалізованої особистості, постає і свого роду автором художньо-комунікативної ситуації та викликаних нею почуттів, переживань. Він сам сягає височини «вічного смислу», завойовує горизонти культури та омасовленої людської свідомості вже в цій якості. Водночас посилюється значення художньо (музично) створених ним образів, ідей, тем, виразових

прийомів, тобто усього мовного часопростору, здатного входити до галузі культурних артефактів, брати участь в розвитку і зміцненні семіосфери культури.

«Зірки» естрадно-пісенної творчості – це, перш за все, саме співаки, тобто музиканти-виконавці, творчість яких перевершує значення окремої его-концепції, виявляє підпорядкування окремого індивідуального буття творчій енергії загальнозначущих смислів. Відтак виконавець стає більшим за власну творчу діяльність, стає суспільно значущою особистістю, яка викликає інтерес сама по собі, як успішне упередження вищого уявлення про призначення людського життя у протистоянні невпинному часу.

Н. Мельникова зауважувала, що актуалізація музичного твору в його виконанні фактично забезпечує авторство музиканта-інтерпретатора по відношенню до «озвученому тексту музичної культури»; виконавське мистецтво здатне виконувати «сольну партію» в смисловому континуумі культури, стає «історичним візерунком на покриві ноосфери» [158]. Даний автор взагалі вважала за належне розглядати музичне виконавство як культуротворчий феномен, з чим не можна не погодитись. Але це примушує з особливою прискіпливістю підходити до стильових аспектів даного виконавства та поглиблювати категоріальні характеристики стилю, як чинника та показника мислення, у тому числі, мислення музично-поетичними образами.

Стильове мислення в естрадній вокальній музиці, як і в будь-якій іншій мистецькій сфері, але з *якісно іншими* знаковими позиціями, є інтерпретативним процесом. Явище інтерпретативного стилю притаманне усім жанровим формам музичної творчості, хоча до сьогодні висувалося переважно у зв'язку з академічною професійною традицією. Зокрема, дослідження О. Потоцької дозволило встановити, що піаністичне виконання стає художньо-комунікативним актом тому, що має стильовий зміст, зумовлений, з одного боку, стилем культури, стильовими настановами певного напрямку мистецтва, запитами національної школи, а з іншого –

особливостями психологічної організації свідомості музиканта-виконавця, його приналежністю до певного психологічного типу, котрий розкривається, перш за все, як тип – спосіб мислення, у цілісному розумінні останнього. Специфіка музично-артистичної діяльності кожного окремого виконавця визначається передусім його «звичками мислити» тобто відчувати, переживати, експлікувати це переживання в певній знаковій формі, налаштовувати дану знакову форму на визначену образну модель [183].

Коли Н. Корихалова зазначає, що інтерпретація музичного твору передбачає перетин проявів особистості виконавця та «об'єктивних умов» становлення і сприйняття, номінування музичних стилів, то вона має на увазі, що до предмету інтерпретації входить і особистість виконавця, але не поза мистецьких умов, так би мовити, з епіцентру повсякденності, а в художньому перетворенні, як певний інтенціональний інструмент, що визначає спроможність та якісний склад сигніфікації [124]. Недарма О. Потоцька підкреслює, що творчо-виконавська інтерпретація є системою спеціальних художньо-розумових дій, вищим ступенем пізнання та усвідомлення реальності, пропонує називати інтерпретативним мисленням певний (високий) рівень музично-виконавського мислення, яке, в свою чергу, виступає різновидом мислення художнього. Специфіка ж художнього мислення проявляється в тому, що відтворюваний ним предметний зміст є переформатуванням реальної дійсності, існує в динаміці як корінній рисі художнього діяння [183, с. 67].

Інтерпретативне мислення спрямоване до представлення певного стилю світосприйняття, недарма М. Арановський зауважував, що «вищою і кінцевою метою будь-якого художнього твору є передача ставлення до навколишнього світу» [12, с. 121], а виконавська творчість, як і композиторська, передбачає створення завершеної композиції, тобто хронологічної послідовності виразових прийомів, що моделюють певний тип відношень до дійсності (як зовнішньої, так і внутрішньої психологічної), містить систему ідей, комплекс емоцій, чуттєвих ознак зовнішнього світу.

М. Арановський використовує поняття «екстрамузичного стимулу», що повинне вказувати на складові поетики – причин та завдань, способів творчості, насамперед заради унаочнення – упредметнення людської уяви як головної складової діяльності творчої свідомості. А згідно з теорією В. Медушевського, джерелом музичного мислення є особливий логос життя, здатний вести до краси смислового пізнання, «до осягнення істини в формі краси», тобто до пізнання за допомогою розуміння, коли світоглядний смисл виявляє свою нескінченність, водночас постає у певній кінцевій формі [154, 27]. Підкреслимо значення того факту, що когнітологи в пошуках номінативних визначень стилю (стилів) мислення (В. Селіванов, М. Холодна) [205; 230–231] звертаються саме *до життя*, тобто до повсякденної картині світу, орієнтуються на пізнавально-комунікативні процеси, пов'язані з психологічною діяльністю повсякденної особистості у звичаєвих умовах та контекстах.

Підкріпити та творчо організувати буденний контент людського життя шляхом перебудови оцінних механізмів так званої звичаєвої свідомості – головний вектор естрадно-пісенного діяння як цілісного художнього процесу. Своєрідність даного процесу не дозволяє безпосередньо переносити, запозичуючи, розроблену когнітологами термінологію у галузь естрадно-вокального виконавства без істотних корекцій, хоча деякі із запропонованих понять відповідають тим процесуальним явищам, котрі виявляє концертно-філармонічна вокальна естрада.

Так, М. Холодна пропонує поняття когнітивно-афективного стилю і знаходить такі його різновиди, як раціональний, емпіричний чуттєво-сенсорний, метафоричний, асоціативно-символічний, виділяючи такі критерії, як перевірка «надійності» власного образу дійсності з точки зору його логічній обґрунтованості, ясного раціонального мислення, аналізу і синтезу ідей; установка на перевірку образу дійсності з урахуванням чуттєво-сенсорних вражень і безпосереднього спостереження – особливого просторового «сканування»; установка на перевірку образу дійсності на

основі інтуїції і особистого асоціативно-символічного досвіду – особлива швидкість ідей. Вона також відокремлює поняття когнітивного досвіду як формування ментальних структур, що забезпечують сприйняття, зберігання і впорядкування інформації, сприяючи тим самим відтворенню її в свідомості суб'єкта. Когнітивний досвід представлений ментальними структурами, способами кодування інформації, когнітивними схемами, семантичними структурами і, нарешті, понятійні структури як результат інтеграції базових механізмів переробки інформації [230, с. 110 і далі].

За сукупністю своїх дослідницьких позицій М. Холодна приходять до висновку, що інтелектуальний розвиток людини передбачає стильову організацію на різних рівнях його свідомості і з подальшою інтеграцією всіх стильових рівнів і форм, всього ментального досвіду. Саме шляхом інтеграції формується особистісний пізнавальний стиль, котрий передбачає такі номінації, як прагматичний, ідеалістичний, аналітичний, синтетичний, деякі інші, які можуть бути адаптовані в контексті музично-виконавської творчості.

У галузі естрадно-пісенної творчості, що базується на двох головних складових – специфічно поданому поетичному слові та музично-виразових синтагмах, котрі походять з узагальненого музичного словника побутової музичної мови (засвідчують існування даного типу музичної мови та його важливість) – визначальним інтегративним началом видається *мистецький національний логос – притаманні історичній етнокультурній традиції способи світовідчуття та художнього у вираженні пріоритетних смислів*. Загальною для поетичного та музичного текстів закономірністю стає підйом словесної та музично-мотивної риторики та рівня символізації, завдяки оживленню у виконавській формі, поверненню засобами музичного звучання словесній формулі безпосередності усної вербалізації, а таким шляхом – облагороджування цієї форми звичаєвого спілкування.

З іншого боку, при всій узагальненості та умовності, внаслідок відволікання – абстрагування змісту словесного тексту, він (словесний текст)

є необхідним засобом семантичної конкретизації та адресації музичного інтонування й супроводжуючих його фактурно-гармонічних прийомів.

Пісенний текст, тим більше текст пісенного шлягера, спирається на визначене коло художньо-естетичних топонімів, які включені до сталих стилістичних фігур; так виникає подвійна канонізація мовленнєвих засобів (на рівні смислу та на рівні форми), що пронизує всі шари твору: словесний, музичний, метакогнітивний екстрамовний, тобто ідеаційний смисловий.

Аналіз текстів пісень, що утворюють репертуар сучасного естрадного співака, який дотримується провідного національно-стильового напрямку розвитку даної жанрової галузі, свідчить про те, що в плані семантичної репрезентації вони спрямовані до моделювання позитивних, але складних, часто амбівалентних емоційних станів, надаючи переживанню естетичної вагомості та збільшеності. Тут переважаючими є переживання кохання (любов як всезагальний символ осмисленості людського життя), ставлення до природи як співчуваючого начала та дзеркала людських стосунків (пори року як метафори вікової динаміки людського існування, мінливості та характерних ознак кожного «часового поясу» життя), образ близької людини, що може ставати відчуженим (пошук альтер-его як завжди незавершений), серце, душа, поєднані з вірою (переживання долі та протистояння їй), предметні ознаки рідної країни, Дім як місце проживання рідного народу, Батьківщина, у тому числі рідна мова, як словесна, так і музична (стан піднесення від переживання співпричетності до рідної людської спільноти та її історії), ідея добра та добротності як головного способу прояву людяності (стан розчулення та ювіляції, кульмінаційні фази розвитку пісенної національної поетики), д. і.

Так, в поетичному тексті пісні «Ріка життя (слова В. Кришенка, музика В. Домшинського, знаходиться в репертуарі І. Бобула) знаходимо віддалене порівняння ночі та минулого, що вже вкрито темрявою часу, плину життя та води, що схожі бистротою течії, радості від споглядання світу та теперішнього самовідчуття і неясної печалі, тривоги за майбутнє; образ

молитви рідної землі, що підтримує та піднімає «до небес» героя пісні; етичний заклик «радість не кінчається», «треба жити»

Вийду на побачення – ніч як благодать,
А за тим, що втрачено, нащо жалкувать?
Я почну, як мовиться, просто із нуля,
Подивлюсь як молиться до небес земля.

Нащо нам печалиться, голову хилить?
Радість не кінчається, значить треба жить,
Вийду за околицю, обізвусь здаля,
Подивлюсь як молиться до небес земля.

Приспів:

Ой життя ріка, ой бистринь вода,
Хай душа завжди буде молода,
А те, що бентежило, брало за живе
Хай з водою в безвість і відпливе.
Ой життя ріка, ой бистринь вода,
І тривоги звук – це ще не біда,
А те, що любилося, вітру не віддам,
Може доля, доленька посміхнеться нам.

Текст даної пісні засвідчує, що пісенне мистецтво, ініційоване масово-популярними жанровими формами, розвиває особливу групу упредметнених художніх емоцій у їх відповідності образним константам національно-стильової картини світу. Тому воно має специфікований когнітивний стиль, який відповідає завданням категоризації мовної свідомості, як суспільної, так і особистісної. Відомо, що у сучасній психології когнітивні стилі розглядаються як параметри активного прояву саме індивідуальної свідомості, але в омасовлених жанрових формах завдання когнітивної індивідуалізації замінюється на потребу відтворення значущих «розумних» соціальних емоцій, оволодіння якими стає необхідним етапом освоєння емоційно-психологічних стратегій культурного спілкування. Генеральною

емоцією даної пісні, що упредметнена у її метро-ритмічній музичній формі, буде ствердження радості життя як активного впорядкованого руху. Тому у мелосі переважатиме моторне начало, а повторність ритмоформул, з наростанням загальної динаміки від початку до кінця твору, закріплює ефект вивільнення душевної енергії та розкриття свідомості для переживання радості буття.

В драматичній, з елементами трагедійності, пісні «Помирає скрипаль» (слова В. Вознюка, музика М. Гаденка) концепція також розкривається переважно музичними, у тому числі – музично-виконавськими вокальними засобами. Розвинена патетична емоція з поступовим зростанням кульмінаційних напружень у вокальному голосі відповідає, у цілому, змісту поетичного тексту:

Помирає скрипаль, а до рук його тулиться скрипка,
Дотикається рук та німіють скорботно вони,
Мов не бачить ніхто, що смичок перетруджений випав
І що журиться скрипка, чотири печальних струни (приспів).

Дайте голосу їй, бо вона й дружина й родина,
Все, що втратив скрипаль, і все те, що здобув у житті,
Бо витає над ним його співу пора лебедина,
А без нього не міг і в найтяжчій своїй самоті.

Дайте голосу їй, бо прощається скрипка журливо,
І прихилить крило передчасно посивіва даль.
Дайте голосу їй, хай залишиться музики диво,
Може легшою буде вже остання для нього печаль
(повтор приспіву).

Мелодійна організація вокальної партії основана на широкій кантилені, що ллється хвилеподібно та кожного разу сягаючи нової вершини, а силабічна артикуляція дозволяє вносити особливу декламаційну рельєфність у малюнок музичної фрази. Момент відходу у вічність скрипаля підкреслюється хоральним звучанням, створюючи таким чином алузію до

широкої традиції піднесено-релігійного хорового співу. Завершується звучання пісні напів-співом – напів-промовлянням, тобто своєрідним естрадним «шпрехштимме», на ключовій фразі (також певному етичному девізі твору) «Помирає скрипаль... Але музика його вічна...» Таким чином, використовується відомі в академічній музиці прийоми передачі стану катарсису, причому особливого типу естетичного очищення, притаманного саме популярному жанру, котрий потребує зрозумілості та дохідливості – виписаного, почутого та відчутого, роз'ясненого. Тому і загальний емоційний стан, що відтворюється виконавцем, відзначений особливою кларитивністю – підкресленою відкритістю, щирістю...

Отже, естрадна пісня здатна укріпляти свідомість слухача стосовно різних життєвих ситуацій, «і в радості, і в горі», відкриває рівну значущість, рівноцінність усіх людських почуттів, збагачених колективним життєвим досвідом, тобто допомагає підвищувати рівень та якість життєздатності як соціально-сміслового феномена.

Таким чином, тенденції жанрово-стильового розвитку сучасної української естрадної пісні взаємозумовлені з процесом естетичного упорядкування людської свідомості; цей процес є необхідною частиною сьогоденної національної культурно-історичної практики, підкреслює важливість її мистецьких складових.

Висновки до Розділу 2. У даному розділі вивчалось питання відтворення «життєвого світу» в естрадному вокальному співі та стильової адаптації естрадного шлягеру та рок-музики в творчості українських естрадних співаків. Визначалися системні риси українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища шляхи та чинники універсалізація образу особистості у досвіді музично-естрадної творчості.

Матеріал розділу дозволяє стверджувати, що одним з найбільш важливих дослідних завдань в сфері естрадно-масової музичної творчості сьогодні є виявлення взаємозалежності між жанровою природою цієї галузі

та емоційно-чуттєвими факторами людської культури. Естрадна музична традиція опосередковує емоційний зміст у його побутово-звичаєвій формі, тобто у безпосередній пов'язаності з життям; масовість та прикладний сенс естрадного пісенного мистецтва зумовлені саме відтворенням первинних «емоційно-почутєвих матриць» культури, також компенсативною психологічною функцією, яка виражається в наданні реципієнтам тих якостей переживання, що залишаються недостатньо здійсненими та усвідомленими у плинному повсякденному житті, але є потрібними саме для його успішності та для відчуття онтологічної повноти особистісного існування.

Магістральним напрямом дослідження стає вивчення феномену шлягерізації естрадної пісенної творчості та визначення основних показників українського пісенного шлягеру. Серед суттєвих чинників формування національної шлягерної культури виділяються формування солюючих виконавців, що створюють власний оригінальний репертуар; діяльність різноманітних вокально-інструментальних ансамблів, що функціонували як самодіяльно, так і при обласних філармоніях; зростаючий вплив джазової музики, як у технологічному, так і у змістовому планах; вплив рок-музики, жанрів рокової творчості з їх вимогами високої технологізації. Визначаються особливості стилістики та семантики кабаре-пісень, що транслюються у макротекстову сферу естрадного шлягеру.

Виявляється, що саме з явищем шлягерності – розвитком національного шлягерного стилю в царині естрадного вокального виконавства – пов'язана діяльність Іво Бобула, зокрема його так звані «хіти» «Якщо любиш, кохай», «На Україну повернись», «А липи цвітуть», «Душі криниця», «Місячне колесо», «Скрипалю», «Одна єдина», «Берег любові», «Осінній сад», «Скажу вам, дочки і сини», деякі інші. Специфічна шлягерна тематика та художня символіка реалізується в альбомах «Золота колекція», «Емігрантка», «Небеса очей твоїх», «Тополина любов», «Ріка життя».

У третьому підрозділі створюється платформа для порівняння природи й засобів мовної концептуалізації естрадної творчості та інших форм «легкого» театрального мистецтва. Порівняння з джазовою сферою, засадами музично-театральної творчості, специфічними рисами легких музично-театральних жанрів дозволяє вилучати передумови естетичного та сюжетно-тематичного становлення естрадної вистави, включаючи до неї системне явище вокального виконавства, як похідні від установок романтичної естетики і театральної поетики:

Доводиться, що музичне звучання стає головним «жанровим словом» в сфері естрадної вокальної творчості, вбирає до себе різні стилістичні начала, поєднує первинні та вторинні стильові витoki, формує новий жанровий стиль що дозволяє йому констатувати особливу жанрово-експресивну інтонацію *як пісенну*, оскільки пісенність є типовим показником естрадного співу.

Виявляється також, що виконавська особистість, яка реалізується в естрадному співі, тобто виявляє мовний тезаурус пісенної естрадної жанрової сфери, виходить з узагальнено-соціальних груп цінностей. Тому головною постаттю у безпосередньому хронотопічному розгортанні естрадної дії є виконавець – артист-вокаліст, а музично-художній зміст вистави набуває ознак творчого портрету стосовно даної образної константи естрадного мистецтва. Уточнимо, що особистісний «образний портрет» естрадного виконавця-співака має особливу об'ємність і динамічність, оскільки реалізується на основі і словесного тексту, і музичного звучання, і сценічного руху; тому співоча інтерпретація естрадного образу («естрадно-образного портрета»), з'єднуючись зі специфічно-артистичною, набуває якості індивідуально-рольової *синергійності*.

Виявляється, чим зумовлений феномен «зірки» масової, тобто пов'язаної з повсякденним життєвим світом та контамінацією у ньому індивідуальних людських потреб й мотивацій, музичної культури. Зокрема, зазначається, що «зірка» – це завжди виконавець (виконавиця), який не лише уособлює привабливі та бажані зовнішні риси, а й означає можливість іншого

– яскравого «до зірковості» – буття, тому дарує яскраве та особливе за інтенсивністю емоційне враження. Інакше кажучи, «зірки» *створюються ставленням до них*, формуються з певного когнітивного контенту, котрий виникає в процесі та внаслідок сумісного сприйняття музично-концертної вистави – презентації важливої суспільної ідеї, що найкраще втілюється художньо-метафоричним (символічним) музично-поетичним шляхом.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє пропонувати заключні визначення та поняттєві узагальнення, формувати підсумкову теоретичну модель вивчення вокально-естрадного виконавства в Україні як цілісного системного феномена, що має власну жанрово-стильову ієрархію, формується у широкому соціальному та художньому контексті, має власні гносеологічні та аксіологічні ознаки, виводить сучасне і актуальне на рівень універсальних категорій – скерований до ідеї всезагального глобалізованого соціуму, надаючи ціннісного темпорального виміру повсякденній свідомості, веде до нової академізації, тому базується на принципах професійної композиторської й виконавської творчості та здійснює стильові і стилістичні інновації. Підпорядковуючи ліричну, індивідуально-особистісну образну музичнопоетичну сферу, воно надає їй особливої мовної концептуалізації.

Відповідно до мети дослідження, визначені чинники та засоби жанрового формотворення та стильового розвитку вокально-естрадного виконавства в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття, серед яких головними є взаємодія первинних та вторинних умов творчості, академізації та омасовлення; автономізація, набуття самобутності, у тому числі етнічної, та розширення хронотопічних орієнтирів, у певній відповідності тенденції глобалізації, що особливо зростає при дотичності до рок-культури та джазової сфери; синергійність; повторюваність-канонізація та зростання авторського особистісно-образного начала. Узагальнюючим значенням наділяється тенденція шлягерізації, що є показовою й типовою саме для вокальної галузі естрадної творчості, дозволяє їй успішно змагатися з оперними та іншими музично-театральними виконавськими артефактами.

Відповідно до завдань роботи, визначені провідні тенденції жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства у загальному соціокомунікативному контексті і виявлені системні риси українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища.

Зокрема, зауважується, що процес академізації української естрадної музики відбувається як накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості, створення нею власної текстологічної (стилістичної) історії, котра вміщує в собі еволюцію класичного романсу, «російської пісні», циганського романсу, шансон та авторської пісні, також вокального джазу і джазової імпровізації, поступово все більше насичується іншими стилістичними інгредієнтами – стилями рок-музики, іншими «підстилями» молодіжної масової розважальної музики, специфічними мовними ознаками поп-музики, як «особливої стилістики, де в адаптованому («знятому») вигляді представлена демократична пісня в її ліричних і побутових різновидах, зодягнена в рамку естрадного шоу з усіма його атрибутами».

Не менш важливою стороною є створення власної антології імен визначних співаків, естрадних виконавців, здатних персоніфікувати пісенно-масові образи, доводити таким чином наявність української пісенної естради, зокрема, українського шансону, а головне – відкривати *проблему взаємодії словесно-поетичного та музичного текстів як засадничу*, можна навіть сказати – фундаментальну для галузі естрадної пісенності, бо в ній інтегровано віддзеркалюється специфічна творча природа естрадної вокальної (вокально-інструментальної) композиції як форми міжособистісного спілкування засобами музичного діяння.

Естрадно-вокальна творчість претендує на особливе місце в психологічному «світі життя» пересічної людини, завдяки здатності активізувати свідомість і розсувати особистісні «горизонти очікування». Вона розвивається як жанрова галузь, що допускає створення власної аксіології і міфології, адресованої сучасній дійсності, використовує високі етичні мотиви, драматичні сюжетні колізії, складні життєві проблеми, але розв'язує їх засобами «загальних місць» та апеляції до вже наявного досвіду сприйняття та оцінки, як в загальножиттєвому, так і в художньому

значеннях, тому передбачає стильове й мовне запозичення-повторність, хоча і в певних межах.

Водночас естрадній творчості, особливо в її синтетичних проявах, разом з видовищним рядом та постановочними сценічними ефектами, властиві гра з художнім матеріалом, і порушення «комунікативних очікувань», що знаменує прагнення до новизни – евристичності.

Але корінна властивість естрадної вокальної творчості як співо-гри або театру одного актора, що формуються в жанровій сфері шоу-програм – пріоритет виконавської форми, що набуває нових синтетичних характеристик, охоплює всі параметри художньої дії та постає її стрижневим началом.

Головним фактором єдності виступає постать головного виконавця – співака, навколо якої організується сукупність композиційно-сценічних траєкторій, тобто весь матеріал вистави з його хронотопічними ознаками та вимогами. Якщо вокаліст-виконавець знаходиться в епіцентрі естрадної дії, то стосовно його художньо-психологічного тезаурусу, тобто по відношенню до семантичних констант створюваного ним образу сучасної особистості, провідними виявляються музично-мовні засоби, конотативне коло музичної стилістики.

Особливості його формування зумовлені тим, що воно не передбачає індивідуалізації окремих структурно-сміслових прийомів, навпаки, вишикується шляхом широкого інтонаційного жанрово-стилістичного узагальнення, відбирає ті типові засоби музичної виразовості, які входять до повсякденної музичної свідомості, тобто є носіями сучасної звичаєвої музичної неориторики. Предметно-знакова сторона образу (тобто його емблематичні проєкції та символічний ареал) визначається типовою жанровою (первинно-жанровою) експресією як слуховою формою оцінки колективного комунікативного досвіду.

Звичайно, і в цьому випадку музичний образ є оригінальною стилістичною конкретизацією музичного змісту, тобто набуває якості

вторинності – навіть за умови зниження рівня авторизації матеріалу, розчинення «голосу соліста» в загальному звучанні «голосів естради». Але серед критеріїв вибору стилістичної фігури як логіко-семантичного прототипу музичного образу визначальними залишаються легкість (полегшеність) та тривіальність як обов'язкові якості естрадної пісенно-шлягерної практики. Також зазначимо, що «героєм» у царині вокально-естрадного дійства є такий персоніфікований образ, котрий має високий ступінь усупільнення, несе в собі значиму соціальну ідею та формується на основі типової жанрово-мовної експресії.

Розкриття семантичної своєрідності вокально-естрадного українського виконавства з позиції теорії інтерпретації та виокремлення стильових тенденцій проектування «життєвого світу» в естрадному вокальному співі, розкриття процесу стильової адаптації естрадного шлягеру в творчості українських естрадних співаків дозволяє приходити до наступних узагальнень та висновків.

Категорія музично-сценічної гри стосовно вокально-естрадного виконавства набуває нових параметрів, передбачає складний комплекс художніх здібностей і особистісно-артистичних якостей, останнім часом – і застосування нових технологічних сценічно-постановочних «контамінацій», що ще більше підсилюють синтетичну природу сценічної поведінки і самовираження естрадного співака, вказують на її власні нові «академічні норми» (які повинні відображатися у формах освітньо-професійної підготовки).

Разом з тим, зростає і суттєва відмінність (при певному зближенні академічного, «класичного», та естрадного, «акласичного», хоча й орієнтованого на типізовані взірці) видів вокального виконавства, тобто зберігається суттєва професійна дистанція між формами вокального виконавства і типами артистів. Головне тут – специфіка володіння професійним музично-виконавським та загальним артистичним апаратом, тобто *інший вид академізації* порівняно з «елітарно-взірцевими» формами

музичного мистецтва, починаючи зі способів звуковидобування у роботі з мікрофоном та власним дихально-голосовим апаратом, завершуючи володінням спільними з іншими сценічними учасниками танцювальними рухами.

Відтак *персоналізація як властивість вокально-естрадного виконавства* передбачає, перш за все, залучення певних мовно-особистісних ознак, за якими можуть розпізнаватися соціально статусні типи поведінки, психологічного реагування, емоційної самоідентифікації тощо. Причому у процесі концертного виступу вони представлені оновлено, в єдиній художньо-комунікативній стратегії, що дозволяє укрупнювати деякі з них, наприклад деталізовані прийоми словесно-мовленнєвої риторики або, навпаки, музично-інтонаційне піднесення та змістове узагальнення. В новій смисловій єдності естрадного вокального тексту соціальна статусність мовної поведінки змінюється на естетично-художню, тобто набуває іншого ціннісного виміру. Вона наповнюється новими якостями як тими особистісними значеннями, котрі виникають при наявності творчої свободи, підйому над буденністю, енергії позитивного співчуття.

Таким чином, осередком *естрадної аксіології гри* є вокальний мелодичний вислів – образний самовияв артиста, що набуває індивідуально-стильового характеру завдяки особистісним рисам виконавця.

Отже, головним єднальним чинником, дієвим художньо-організаційним осередком естрадної творчості стає *постать виконавця-співака*, а з художньо-комунікативних функцій на перший план виходить «глобальна функція «портретування» засобами вокального голосу. Звідси й визначення головної «комунікативної стратегії пісенного жанру» як такої, що здійснюється *в опорі на особистості співаків-виконавців, передусім – на їх вокально-голосові якості, інтонаційні можливості естрадного сольного співу, що постає, таким чином, особливим виконавсько-психологічним феноменом*, зумовлюючи й особливе ставлення до того, хто безпосередньо уособлює даний феномен.

Якщо розглядати естрадне вокальне виконавство як різновид музичного тексту, що передбачає особливі прояви інтертекстуальності, то в ньому можна знайти нашарування художньо-видових рядів, виразових форм та значень, художньо-мовних засобів та інтерпретативних прийомів. З боку специфічних завдань художньої комунікації, воно постає узагальненою формою музично-артистичної діяльності, що навіть здатна претендувати на універсальність та володіє власними сценічно-постановочними канонами, поповнює когорту «вічних образів» і «вічних тем», отже, ціннісних концептів культури, але в їх новому популяризованому розумінні. В даній галузі також існують взірцеві композиційні та семантичні моделі, наслідування яких є визнаним способом долучитися до естрадного вокально-виконавського професіоналізму.

Виявляються чотири провідні тенденції розвитку вокально-естрадної жанрової системи, що надають їй художньо-творчої та культурно-семантичної автономії – театралізація, фестивалізація, академізація та персоналізація. Перша та друга дозволяють проводити порівняльні характеристики між естрадним мистецтвом в його вокально-сценічних музичних формах та оперною творчістю й композиційними нормативами музичної комедії; третя пояснює нові якості вторинного професіоналізму, що стають провідними в естрадному виконавстві. Остання й головна, оскільки фокусує попередні у річищі індивідуально-творчої діяльності, тобто надає їм енергії особистісно-сміслового здійснення, зумовлює особливу увагу до постаті виконавця-співака.

У сфері естрадно-вокальної виконавської творчості у її театралізовано-постановочному вигляді, виникає специфічна міфологізація, що стосується саме постаті співака, цієї центральної «дійової особи» концертної програми, який опрацьовує певний імідж не стільки заради «зірковості», скільки з метою досягти граничної художньої переконливості, зливаючи ролеву поведінку на сцені з відтворенням образу самого себе – такого, яким бажають бачити, сприймати, оцінювати його глядачі/слухачі, широка аудиторія. Тому

це образ не вигаданого персонажу, а близької за часом та сенсом життя людини, водночас не такої, якою вона є в буденно-ужитковому плані, а такої, якою вона може і повинна бути в віртуальній художній реальності – естетично піднесеної та морально виваженої.

Тому головними складовими інтертекстуальної сфери, що формується навколо естрадної вистави та зумовлює спеціальний режисерський інтерес до неї, є семантичні позиції або «точки зору» стосовно співака як особистісного осередка, змістового стрижня всієї рухливої картини естрадно-сценічної дії.

Саме ці семантичні чинники упорядковують та приводять до цілісного художнього результату усі структурні показники естрадного виступу. З іншого боку, вокальне естрадне мистецтво, навіть при переважанні сольного начала та традиційної номерної концертної форми, прагне до театралізованої квазі-сюжетної побудови, яка дозволяє поглиблювати, збагачувати сценічні хронотопи, відкривати їх нові смислові об'єми, тобто підсилювати рольові аспекти сценічного образу.

Провідними формами інтерпретації, що розвиваються у певній послідовності та вливають одна на одну, розширюючи та зміцнюючи коло професійних завдань, в сфері естрадного вокального мистецтва є концертно-виконавська – вокально-артистична – режисерсько-постановочна, які поєднані поняттям сценічної дії, спільної для всіх видів інтерпретативної праці, також всі мають спиратися на єдиний образ «людини співочої». Завдяки магістральному положенню творчої особистості співака-соліста, що мовби притягує до себе й утримує усі нитки дії, саме від нього залежить надання естрадній програмі характеру «виконавсько-режисерського театру».

Вокальний голос – спів – умовна сценічна роль, відповідна до змісту пісні виявляють внутрішню психологічну межу сценічного простору як художнього та зі спеціальними художніми намірами створеного. З їх допомогою виконавська інтерпретація здійснює семантичне кодування – відзначає провідні символи, зав'язує головні символічні вузли, що

допоможуть здійснитися прихованому психологічному сюжету, увиразнити ключові переживання, музично підвищити значення людської мови.

У зв'язку з цим виділяється жанрова форма шлягеру, що може віднайти свої художні пролегомени в композиторській розважальній музиці початку ХХ століття, має власні структурно-композиційні та семантичні витоки, передбачає високий рівень художнього моделювання з широким охопленням соціокомунікативного матеріалу, потребує мистецької майстерності та психологічної зрілості від авторів та виконавців, часто зумовлюючи наближення їх професійних якостей та завдань.

В контексті української естради здійснення жанрових вимог шлягеру потребує значної збиральної, синтезуючої та перетворюючої праці, метою якої є вдале художньо-цілісне моделювання стильових прикмет різних виразових музичних систем, з їх зумовленістю різними субкультурами, тобто з врахуванням складних стилістичних посилянь та змістових асоціацій, з відбором саме тих етичних та образних рішень, які відповідають позитивній колективній програмі існування людини – в межах та в контексті глобалізованої світової культури. Інакше кажучи, треба віднайти нові виправдання та пояснення стереотипізації людського життя як способу вирівнювання та узгодження людських екзистенцій, їх примірювання та примирення, поза якими звичайний хід людського буття є неможливим.

Тому значення шлягерної форми, суспільна роль естрадного шлягеру у системі масово-популярної академічної культури є надзвичайно високими. Власне, нова академізація, поглиблена освітня професіоналізація естрадного співу, розширення авторських можливостей естрадних музикантів спрямовані саме до очікуваного підйому шлягерної практики як до сфери цілісного позитивного музично-естетичного впливу на суспільну національну свідомість.

У цілому, *висвітлення явища нового академізму у жанрово-стильових формах естрадного вокалу та розкриття значення образу особистості у музично-естрадній творчості* дозволяє стверджувати, що «шлягерна

культура» передбачає підвищену емпатійність, що дозволяє вкорінювати у суспільну свідомість певні емоційні матриці, привчати до визначених способів переживання. Музикант-виконавець, створюючи образ умовної особистості, постає і свого роду автором художньо-комунікативної ситуації та викликаних нею почуттів, переживань. Він сам сягає височини «еталонного смислу», завойовує обрії омасовленої людської свідомості вже в цій якості. Таким шляхом посилюється значення художньо (музично) створених ним ідей, тем, виразових прийомів, тобто усього мовного часопростору, здатного входити до галузі культурних артефактів, брати участь в розвитку і зміцненні семіосфери культури.

«Зірки» естрадно-пісенної творчості – це, перш за все, саме співаки, тобто музиканти-виконавці, творчість яких перевершує значення окремої еґо-концепції, виявляє підпорядкування окремого індивідуального буття творчій енергії загальнозначущих смислів. Відтак виконавець стає більшим за власну творчу діяльність, стає суспільно значущою особистістю, яка викликає інтерес сама по собі, як успішне упередметнення вищого уявлення про призначення людського життя у протистоянні невпинному часу.

Аналіз текстів пісень, що утворюють репертуар сучасного естрадного українського співака, який дотримується провідного національно-стильового напрямку розвитку даної жанрової галузі, свідчить про те, що в плані семантичної репрезентації вони спрямовані до моделювання позитивних, але складних, часто амбівалентних емоційних станів, надаючи переживанню естетичної вагомості та збільшеності. Тут переважаючими є переживання кохання (любов як всезагальний символ осмисленості людського життя), ставлення до природи як співчуваючого начала та дзеркала людських стосунків (пори року як метафори вікової динаміки людського існування, мінливості та характерних ознак кожного «часового поясу» життя), образ близької людини, що може ставати відчуженим (пошук альтер-его як завжди незавершений), серце, душа, поєднані з вірою (переживання долі та протистояння їй), предметні ознаки рідної країни, Дім як місце проживання

рідного народу, Батьківщина, у тому числі рідна мова, як словесна, так і музична (стан піднесення від переживання співпричетності до рідної людської спільноти та її історії), ідея добра та добротності як головного способу прояву людяності (стан розчулення та ювіляції, кульмінаційні фази розвитку пісенної національної поетики), д. і.

Таким чином, входження до «художнього світу» шлягеру є необхідною складовою успішності української вокальної естради, дозволяє їй досягати нового рівня творчої майстерності, знаходити власні національні пріоритети, водночас долучатися до європейського та світового контенту академічного розважального музичного мистецтва.

Жанрові форми та стильові конотації українського вокально-естрадного виконавства – це: з боку жанрової форми – естрадна вистава, шоу-програма з провідним значенням вокальних виступів, концертна естрадна програма, пісенний альбом (цикл), пісня як популяризований різновид авторської музично-віршованої композиції, шлягер як логічна кульмінація розвитку популярної пісенної форми; з боку стильових тенденцій, смислових проєкцій – театралізована презентація естетичних позицій, мовна концептуалізація, що найбільше та найхарактерніше проявляється у музично-семіотичному аспекті, у всіх виразових планах передбачає укрупнення та лаконізацію, певну емблематичність провідних образів, смислових рішень; створення персоніфікованих сценічних іміджів, які набувають якостей вірцевості, на цій основі – зірковості у контексті масового музичного діяння та сприйняття.

У цілому, родова та видова природа естрадної вокальної музики пов'язана з явищем звичаєвої культурної свідомості, яка не відділюється остаточно від перебігу звичаєвого часу, але дещо здійсмається над ним, дозволяє узагальнювати його координати та вектори, краще володіти ним. Для цього вона приймає, поряд з узагальненістю, пізнаваністю, повторюваністю змістових та композиційних ознак, нову театралізовано-ігрову умовність та «фестивалізується», тобто оголошує найближчу життєво-

буденну (або професійно-обов'язкову) ситуацію «топосом свята», тим самим надає їй піднесеного характеру та налаштовує на здійснення емоційних очікувань реципієнтів, у самому широкому представленні останніх.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва: Coda, 1997. 343 с.
2. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник. Київ: Дух і Літера, 1999. С. 214–243.
3. Аврамов А. Смена научных парадигм в концептуализации феномена «массовая культура»: автореф. канд. философ. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Великий Новгород, 2007. 21 с.
4. Адорно Т. Легкая музыка // Теодор В. Адорно. Избранное: социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 27–41.
5. Адорно Т. Философия новой музыки; пер. с нем. Б. Скуратова. Москва: Логос, 2001. 343 с.
6. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.
7. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов / Е. Андрущенко. Ростов на Дону: РГК, 2007. 242 с.
8. Андреев Є. В. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту The Doors): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.3 – муз. мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
9. Антонець О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 20 с.
10. Антонюк В. Феномен украинской вокальной школы в контексте этнокультурологических проблем: дисс. ... докт. культурологии. Москва, 2001. 428 с.
11. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального

- мышления: сб. статей / сост. и ред. М. Арановский. Москва: Музыка, 1974. С. 252–272.
12. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
 13. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сб. статей / сост. и ред. М. Арановский. Москва: Музыка, 1974. С. 90–128.
 14. Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей / ред-сост. М.Г. Арановский. Москва: КомКнига, 2007. С.10–43.
 15. Арнольд А. Человек и мир культуры: Введение в культурологию. Москва: Нар. ак. к-ры и общечеловеческих ценностей, 1993. 349 с.
 16. Артефакт. Артефакт культурный: Культурология. XX век. Словарь / Сост. А.Красноглазов, А.Флиер. СПб.: Университетская книга, 1997. С.44–46.
 17. Арутюнова А. Совершенствование профессиональной подготовки эстрадного исполнителя (вокалиста) на современном этапе. Дисс. ... канд педаг. наук. Москва, 2013. 192 с.
 18. Аршинов В., Буданов В. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 67–108.
 19. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Госмузизд, 1963. 379 с.
 20. Аскинази В. Джаз. Рок. Эстрада. Классика. СПб.: АураИнфо : ВИС, 2008. 160 с.
 21. Бакулев Г. Массовая коммуникация: учеб. пособие для студентов вузов. Москва: Аспект Пресс, 2005. 176 с.
 22. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз: проблемы, события, мастера: сб. ст. / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. Москва, 1987. С. 96–113.
 23. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1994. 616 с.

24. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
25. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: сост. С.Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1986. С. 381–393.
26. Бахтин М. К философии поступка // М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев: Наукова думка, 1994. С. 9–68.
27. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. Москва: Художественная литература, 1972. 470 с.
28. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: сост. С.Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1986. С. 250–298.
29. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: сост. С.Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1986. С. 297–325.
30. Бахтин М. Слово в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
31. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
32. Беляева-Экземплярская С. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления: сб. статей / сост. и ред. М. Арановский. Москва: Музыка, 1974. С. 303–329.
33. Беляевская Е. О характере когнитивных оснований языковых категорий // Когнитивные аспекты языковой категоризации: сб. науч. тр. / отв. ред. Л. А. Манерко. Рязань: РГПУ им. С.А. Есенина, 2000. С. 9–14.
34. Берегова О. М. Сучасні комунікаційні технології в культурі України: навч. Посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 178 с.

35. Берн Э. Люди, которые играют в игры. Игры, в которые играют люди; пер. с англ., общ. ред. М.С. Мацковского. СПб.: Лениздат, 1992. 399 с.
36. Библер В. Культура. Диалог культур: (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.
37. Блинкова И. Феномен популярности в сценических искусствах. Культурологический аспект. На материале детского музыкального театра : дисс. ...канд. философ. наук: 24.00.01 – «Теория культуры» / Тамбов, 1999. 175 с.
38. Бобул І. Явище нового академізму у сучасних формах естрадного вокалу // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 285–295.
39. Бобул І. Провідні тенденції жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 58–68.
40. Бобул І. Сильова адаптація жарової форми шлягеру в творчості українських естрадних співаків // European Applied Sciences: [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktionskollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp und and.]. Stuttgart, Germany. 2017. P. 55–58.
- Європейські прикладні науки: [науковий журнал / ред. кол. проф. філ. Лутц Шумахер, проф. Джон Піннекам та ін.]. Штуттгарт, Німеччина. 2017. С. 55–58.
41. Бобул І. Семантичні властивості вокально-естрадного виконавства у контексті теорії інтерпретації // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 190–201.

42. Бобул І. Образ сучасної особистості в українській естрадно-пісенній творчості // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство Київ, НАКККиМ, 2017. С. 154–159.
43. Бобул І. «Бо ти одна». URL: <https://www.last.fm/event/4328094>
44. Богданов, И.А. Постановка эстрадного номера: учеб. Пособие. СПб.: Чистый лист, 2004. – С. 10–239.
45. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; пер. с фр., вступ. ст. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
46. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция; пер. с фр. и вступ. ст. О. А. Печенкиной. Тула, 2013. 204 с.
47. Бондаренко М. Концепт игра в культурологическом дискурсе XX века: проблемы изучения и актуальные тенденции: дисс. ... канд. культурологических наук: 24.00.01 – «Теория и история культуры» / Москва, 2002. 158 с.
48. Буданов А. Становление театра «Геликон-опера»: дисс.... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 – театральное искусство / М., 2011. 271 с.
49. Бытие человека в культуре: (опыт онтологического подхода) / отв. ред. Е. К. Быстрицкий. Київ: Наукова думка, 1992. 176 с.
50. Бычков В. Эстетика: Учебник. Москва: Гардарики, 2004. 556 с.
51. Василюк Ф. Структура образа // Вопр. психол. 1993. №5. С. 5–19.
52. Василюк Ф. Понимающая психотерапия как психотехническая система: автореф. дисс.... доктора психологических наук; спец. 19.00.01 – Общая психология, психология личности, история психологии. Москва, 2007. 47 с.
53. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.
54. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1980. 318 с.
55. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва: Музыка, 1972. 151 с.
56. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва: Москва, 1978. 367 с.

57. Верменич Ю. Джаз: история, стили, мастера. СПб.: Лань: Планета музыки, 2007. 608 с.
58. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ...канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. – муз. мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. – 20 с.
59. Вівчарик М. Панченко П., Чмихова В. Українська нація: шлях до самовизначення. Київ: Вища школа, 2001. 288 с.
60. Вільчинська І. Етнічна національна ідентичність сучасної української молоді: автореф. дис. ...доктора політичних наук: 23.00.05 «Етнополітологія і етнодержавознавство» / Інститут держави і права ім. В. М. Корецького. Київ, 2002. 20 с.
61. Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе / упоряд. Парасковія Нечаєва. Чернівці: Букрек, 2003. 216 с.
62. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. – 19 с.
63. Время культуры / сост. ст. А. Пигалев // Культурология. XX век: словарь: гл. ред., сост., авт. проекта Левит А.Я. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 80–85.
64. Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк. Москва: Педагогика, 1991. 93 с.
65. Выготский Л. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка // Вопросы психологии, 1966. № 6. С. 9–23.
66. Выготский Л. Педагогическая психология. Краткий курс. М., 1926. 348 с.
67. Выготский Л. Психология искусства: коммент. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова]. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Искусство, 1968. 576 с.
68. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного: пер.с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1998. 368 с.

69. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики; пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
70. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. С.43–59.
71. Гарбуз И. Жанрово-стилевой феномен украинской рок-музыки: к постановке проблемы. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/garbuz.pdf
72. Гришанова Н. Лексика и фразеология русского романса (40-е годы XIX века – начало XX века): автореф. ...канд. филол. наук. Москва, 1996. 16 с.
73. Говорухина Н. О. «Brettli-Lieder» А. Шенберга как цикл-попурри (на пути к «трагическому кабаре» «Лунного Пьеро») // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. Луганськ, 2008. Вип. 9. С. 124–144.
74. Григорьева Т. Стереотипность шлягера как текста массовой культуры: автореф. ...канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2003.
75. Гриценко О. Мас-медіа в процесах демократичних трансформацій українського суспільства (політико-культурологічний аспект): дис. ...доктора політичних наук: спеціальність 23.00.03 «Політична культура та ідеологія». Київ, 2003. 425 с.
76. Грякалов А. Событие и письмо (когнитивная аналитика поэтического языка) // Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. С. 276–298.
77. Гуренко Е. Проблемы художественной интерперетации: философский анализ: отв. ред. М.Ф. Овсянников, В.В. Целищев. Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982. 256 с.
78. Додонов Б. Эмоция как ценность. Москва: Политиздат, 1978. 272 с.
79. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. Москва: Смысл, 1997. 424 с.
80. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 –

Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.

81. Дубов И. Феномен менталитета: психологический анализ // Вопросы психологии. 1993. № 5. С. 20–29.
82. Дуков Е., Жидков В., Осокин Ю. Введение в социологию искусства. СПб.: Алетейя, 2001. 256 с.
83. Евгеньев А. Вокал в джазе: совет. джаз. вокалисты // Советский джаз : проблемы, события, мастера: сб. ст. / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. Москва, 1987. С. 328–335.
84. Ермакова Г. Категория «банальное» и ее место в художественной критике // Эстетические очерки. Избранное; сост. И. Константинов, С. Раппопорт. Москва: Музыка, 1980. С. 192–215.
85. Жарков А. Продюсирована и постановка шоу-программ: учебник для студентов вузов по спец. «Социально-культурная деятельность». Москва: МГУКИ, 2009. 470 с.
86. Жарков А.Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология: учебное пособие для вузов культуры и искусств. Москва: МГУКИ, 2004. 216 с.
87. Зенкова А. Дискурсивный анализ массовой коммуникации: проблема самопрезентации общества: автореф. дис. ...канд. философ. наук: 09.00.11 «Социальная философия» / Екатеринбург, 2000. 24 с.
88. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа: сборн. статей. Киев, 1988. С. 96–102.
89. Зорилова, Л. Духовные идеалы личности: Теория, история и современные проблемы формирования: автореф. дис. доктора культурологии. / Москва: МГУК, 1999. 50 с.
90. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. Москва.: Новое литературное обозрение, 2016.– 568 с.

91. Исаева, И Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей. Москва: АСТ: Астрель, 2007.
92. Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
93. Каган М. Музыка в мире искусств. Спб.: Изд-во "Ut", 1996. 232 с.
94. Каган М. *Miscellanea humanitaria philosophiae*: очерки по философии и культуре. К 60-летию Юрия Никофоровича Солонина. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 5. С. 75–82.
95. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия: эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. Екатеринбург: РГППУ, 2006. 422 с.
96. Казанцева Л. Понятие исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Уфа: РИЦУГАИ, 2004. С. 149–156.
97. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
98. Карасик В. Дискурсивная персонология // Язык, коммуникация и социальная среда: сб. научных трудов. Воронеж: ВГУ, 2007. Вып. 5. С. 78–86.
99. Карасик В. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
100. Карасик В. Этнокультурные типы институционального дискурса // Этнокультурная специфика речевой деятельности: сб. обзоров. Москва: ИНИОН РАН, 2000. С. 37–63.
101. Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
102. Кац Б. Уникальный цикл // Советская музыка. 1981. № 8. С. 42–45.
103. Кизлова О. Джаз против попсы – битва титанов // Зеркало недели. 2011. 7 окт. С. 2.
104. Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства: учеб. Пособие. Ростов-на/Д.: Феникс, 2009. 157 с.
105. Кириловська Т. Романсова основа його пісень // Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе / упоряд. Парасковія Нечаєва. Чернівці, 2003. С. 80–123.

106. Киршинова О. Экспрессивные средства звучащей речи для выражения эмоции «Радость»: дисс. ... канд. филолог. наук; спец.: 10.02.19 – Теория языка / Воронеж, 2010. 196 с.
107. Клипп А. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Моск. пед. гос. ун-т. Москва, 2003. 25 с.
108. Ковальская И. Сюжетно-тематические основы и жанровые свойства музыкальной комедии (на примере репертуара Одесского академического театра музыкальной комедии имени М. Водяного). Дисс.... канд. искусствоведения. Одесса, 2016. 201 с.
109. Ковальская И. Стилистика первичного жанра как базовая структура музыкального текста оперетты: к постановке проблемы // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Луганск: Издательство ЛГИКИ, 2008. Вып. 11. С. 147–156.
110. Ковальская И. Роль музыки в организации художественного единства музыкально-театрального произведения // Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2011. Вып. 14. С. 307–316.
111. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
112. Козлов А. Рок: истоки и развитие. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/28248/Kozlov_-_Rok__istoki_i_razvitie.html
113. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: попул. ист. очерк: пер. с англ.; предисл. и общ. ред. Александра Медведева. Москва: Радуга, 1984. 390 с.
114. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 20 с.
115. Колубаєв О. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії // Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту

- ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. Вип. 2. С. 88–94.
116. Кон И. В поисках себя: личность и ее самосознание. Москва: Политиздат, 1984. 336 с.
117. Конен В. Блюзы и XX век. Москва: Музыка, 1980. 80 с.
118. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века: (к постановке проблемы) // Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975. С. 427–468.
119. Конен В. Пути американской музыки: очерки по ист. музык. культуры США. Изд. 3-е, перераб. Москва: Совет. композитор, 1977. 447 с.
120. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М.: Совет. композитор, 1984. 312 с.
121. Конен В. Третий пласт: новые мас. жанры в музыке XX в. Москва: Музыка, 1994. 60 с.
122. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2-е, доп. Москва: Музыка, 1975. 480 с.
123. Конников А. Мир эстрады. Москва: Искусство, 1980. 272 с.
124. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
125. Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва: Моск. гуманит.-социал. акад., 2003. 404 с.
126. Кримський С. Б. Архетипи української культури // Феномен української культури: методологічні засади осмислення: зб. наук. праць. Київ: Фенікс, 1996. С. 91–112.
127. Крістева Ю. Полілог; перекл. з фр. П. Таращука. Київ: Юніверс, 2004. 480 с.
128. Кузик В. Українська радянська лірична пісня. Київ: Наук. думка, 1980. 112 с.
129. Кузнецов В. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка: автореф. дис. ...д-ра пед. наук: 13.00.02; 13.00.08 / Мос. гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 2005. 47 с.

130. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады: ист. Очерки. Москва: Искусство, 1958. 368 с.
131. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина: дис. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2005. 380 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/stsenicheskoe-masterstvo-opernogo-artista-v-kontekste-akterskoi-shkoly-fi-shalyarina>
132. Куклинская М. Карнавальность в музыкальной культуре западноевропейского романтизма: дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Ростов-на-Дону, 2000. – 180 с.
133. Куклинская М. Карнавал и оперетта // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов на Дону: Гефест, 1999. С. 98–105.
134. Кукушкина Е. Драматургия русской комической оперы XVIII века: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1981. 182 с.
135. Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы: (на материале рус. и укр. нар., совет. массовой песни). Москва: Совет. композитор, 1962. 343 с.
136. Левчук Я. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та теорія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2011. 16 с.
137. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 607 с.
138. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Москва: Наука, 1979. 360 с.
139. Лихачев Д. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. Москва: Academia, 1997. С. 281–287.
140. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 1997. 581 с.

141. Логвинова И. Теория комедии в эстетике йенского романтизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08, 10.01.03 «Теория литературы. Текстология». Тверь, 2011. 195 с.
142. Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков: дисс.... канд. искусствоведения; спец : 17.00.03 – Музыкальное искусство. Харьков, 2016. 228 с.
143. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1995. С. 405–602.
144. Лотман Ю. Искусство в ряду вторичных моделирующих систем // Ю. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 387–400.
145. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартусского гос. университета. Тарту: Изд-во ТГУ, 1971. Вып. 284. С. 144–166.
146. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1980. 277 с.
147. Лукин Ю. Культура и культурная политика. Москва: РАУ, 1992. 214 с.
148. Луман Н. Социальные системы; пер. с нем. И. Д. Газиева; под. ред. Н. А. Головина. СПб: Наука, 2007. 648 с.
149. Луман Н. Реальность массмедиа; пер. с нем. А. Антоновского. Москва: Праксис, 2005. 256 с.
150. Ляшок А. Карнавал как форма праздничной культуры: фило-софско-культурологический анализ: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 24.00.01 / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2004. 27 с.
151. Мадешева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 29 с.

152. Мадешева Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. Посіб. Харків.: Штрих, 2002. 160 с.
153. Маркарьян Н. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков: дис. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. Москва, 2006. 399 с.
154. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. статей. Київ: Музична Україна, 1989. С. 18–27.
155. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 255 с.
156. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. №3. С. 30–39.
157. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 34–48.
158. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Новосибирск, 2002. 307 с.
159. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1981. 264 с.
160. Михайлова Л. Категоризация как способ формирования концепта «говорение» в современном английском языке // Гуманитарные и социальные науки. Ростов на Дону, 2008. № 1. С. 86–90.
161. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
162. Музична естрада: словник / уклад. В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
163. Музична естрада: словник / укладач В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.

164. Мукерджи Ч. Новый взгляд на поп-культуру / Чандра Мукерджи, Майкл Шадсон; пер. А. Захарова. URL: http://art.photo-element.ru/analysis/popular_culture/popular_culture.html. Загл. с экрана.
165. Муратов М. Эстрада как феномен массовой культуры: автореф. дис. ...канд. филос. наук. Казань, 2005. 36 с.
166. Нагибина Е. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен: автореф. ...канд. филол. наук. Ярославль, 2002. 18 с.
167. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. Москва, 1982. 319 с.
168. Назайкинский Е. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: сб. статей / сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. 2-е изд. Москва: Музыка, 1985. С. 265–294.
169. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
170. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 256 с.
171. Нефёдов И. Языковые средства выражения категории определённости-неопределённости и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Рост. гос. пед. ун-т. Ростов н/Д, 2004. 22 с.
172. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва: Музгиз, 1960. 523 с.
173. Окуджава Б. Жанр и время. Авторская песня: пути и перепутье // Советская музыка. 1988. № 9. С. 36–40.
174. Окунев В. Что такое «Шансон» для меня и как я его вижу по-своему? [Электронный ресурс]. URL: www.shansonprofi.ru/arhiv/notes/okunev-about.shtml. Загл. с экрана.
175. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ...канд. музикознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 22 с.

176. Оленіна О. Трансформація мистецтва в комунікативній культурі соціуму: монографія. Х., 2010. 256 с.
177. Орджоникидзе Г. Звуковая среда современности // Музыкальный современник. Москва: Советский композитор, 1983. Вып. 4. С. 272–304.
178. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. Москва: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
179. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори; перекл. з ісп. Вольфрама Бургардта, В'ячеслава Сахна, Оксани Товстенко; передм. Віталія Табачковського. Київ: Основи, 1994. 420 с.
180. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. / Володимир Откидач. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.
181. Палкіна І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец; 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2017. 214 с.
182. Пастернак Б. Замечания к переводам Шекспира // Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987. С. 429.
183. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво /ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 239 с.
184. Протасова И. Эстетические проблемы массовых жанров искусства: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 17.00.08 / Одес. гос. ун-т им. И.И. Мечникова. Одесса, 1993. 23 с.
185. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студент, муз. фак. высш. пед. учеб. заведений; под ред. Г.М. Цыпина. Москва: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
186. Психология развития. Словарь / под. ред. А.Л. Венгера // Психологический лексикон. Энциклопедический словарь: В 6 т. / ред.-

- сост. Л.А. Карпенко; под общ. ред. А.В. Петровского. Москва: ПЕР СЭ, 2006. 176 с.
187. Рикер П. В согласии со временем // Курьер ЮНЕСКО. Июнь, 1991. С. 11–12.
188. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва: Медиум, 1995. 416 с.
189. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація: автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
190. Романова Л. Школа эстрадного вокала: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2007. 40 с.
191. Рябуха Т. Песня как жанрово-стилевой феномен // Вісник Харків. держ. Академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Х. : ХДАДМ, 2015. 166 с. (Мистецтвознавство: № 6). С. 157–161.
192. Рябуха Т. Украинская эстрадная песня 1970–2010 годов: динамика становления // Питанні матацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі, літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. 560 с. Вып. 21. С. 111 – 116.
193. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
194. Рыбакова, Е. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: автореф. дис. ...доктора культурологии. СПб., 2007. 42 с.
195. Рыбакова Е. Становление и развитие профессионального образования по специальности «Музыкальное искусство эстрады». 2-е изд., доп. СПб.: СПбГУКИ, 2002.
196. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
197. Самойленко А. Явление артефакта в контексте психологии искусства / А. Самойленко // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник

- Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2002. Вип. 3. С. 12–21.
198. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: істор. екскурс // Мистецтво та освіта. 2003. № 4. С. 11–13 ; 2004. № 1. С. 19–20.
199. Сарджент У. Джаз: генезис, музикальний язык, естетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
200. Саркитов Н. Социальные функции рок-музыки и ее место в молодежной субкультуре: (критика буржуаз. социол. концепций рок-музыки): автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.03 / АН СССР, Ин-т социол. исслед. Москва, 1987. 20 с.
201. Саркитов Н., Божко Ю. Рок-музыка: сущность, история, проблемы (краткий очерк социал. истории отеч. рок-музыки) Москва: Знание, 1989. 63 с.
202. Саульский Ю. Немного об эстрадных, джазовых составах и рок-музыке // Ю. Саульский. Книга о музыке: 2-е изд. Москва, 1989. С. 90.
203. Сахнова И. Вокальное обучение будущих специалистов музыкальной эстрады в вузах культуры и искусств: дисс. ...канд. педаг. наук. Москва, 2008. 238 с.
204. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: автореф. дис. . канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2006. 27 с.
205. Селиванов В. Когнитивный стиль // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL : http://epistemology_of_science.academic.ru/318
206. Сидоров-Дорсо А. Синестезия – что это? А. Сидоров-Дорсо URL : <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html>
207. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: автореф. дис. ...доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2008. 47 с.
208. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центромузінформ, 2004. 232 с.

209. Складорова С. Влияние речеой тональности на эволюцию интонационного строя языка: дисс. ...канд. филолог. наук; спец.: 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание. Магнитогорск, 2009. 146 с.
210. Скребок С. Художественные принципы музыкальных стилей Москва: Музыка, 1973. 448 с.
211. Скребок-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва: Музыка, 1985. 285 с.
212. Соколов Б. Homo aestheticus: человек чувствующий vs человек эстетический // Онтологий чувственности. (Концептуализация Homo Aestheticus. Часть II). Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2015. С.13–30.
213. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: дисс.... канд. искусствоведа: спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Казань, 2004. 163 с.
214. Сохор А. О массовой музыке // А. Сохор. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Советский композитор, 1980. Т. 1. С. 234–264.
215. Сохор А. Массовые жанры // Музыка XX века: очерки. Ч. 2, кн. 3 / отв. ред. Б.М. Ярустовский; ред. Л.Н. Раабеп. Москва, 1980. С. 445–483.
216. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы: Статьи и исследования // Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Советский композитор, 1983. Т. 3. С. 129–142.
217. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971. 365 с.
218. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев: Лыбидь, 1990. 184 с.
219. Сыров В. Стилиевые метаморфозы рока или Путь к «третьей» музыке. Н. Новгород: ННГУ, 1997. 210 с.
220. Тараста Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. Москва, 1999. С. 61–78.

221. Ткаченко В. Проблемы рок-оперы: На примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова: автореф. дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Москва, 1993. 22 с.
222. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
223. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обзрения, мюзик-холлы (1917- 1945 гг.): автореф. дис. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02/ ВНИИ искусствознания. Москва, 1984. 48 с.
224. Федорченко О. Феномен вокальної імпровізації в джазі : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 15 с.
225. Фещук Н. Песня будет среди нас. София Ротару и Владимир Ивасюк: «двое популярных» // Зеркало недели. 2007. № 28.
226. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дисс. ...канд. искусств.: 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / ОНМА ім. А. В. Неждановой. Одесса, 2005. 214 с.
227. Фромм Э. Человек для себя. Москва: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
228. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня; пер с нидерланд. Москва: Прогресс. Академия, 1992. 464 с.
229. Хіти української естради 80-х років. Золота колекція: передм. до диску. URL: <http://umka.com/ukr/catalogue/golden-collection/hity-ukrajins-koji-estrady-80-h-rokiv-golden-collection.html>. Назва з екрану.
230. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. СПб.: Питер, 2004. 196 с.
231. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования; изд 2-е, перераб.. СПб.: Питер, 2002. 272 с.

232. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971. С. 65–94.
233. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.
234. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва: Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2002. 312 с.
235. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
236. Хоружий С. После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С. 10.
237. Цукер А. И рок, и симфония. Москва: Композитор, 1993. 302 с.
238. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дисс. ...докт. искусств.: 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / МГК им. П.И. Чайковского, Москва, 1991. 48 с.
239. Цукер А. Проблемы массовых музыкальных жанров: программа-конспект для музыкальных вузов. Ростов на Дону: РГК, 2003. 40 с.
240. Цукер А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки (1960–1990). Москва, 2001. Вып. 3. С. 453–514.
241. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
242. Цыпин Г. Исполнитель и техника: учебное пособие для музыкально-педагогических фак. и отд-ний высш. и сред. пед. учеб. заведений. Москва: Академия, 1999. 193 с.
243. Цыпин Г. Музыкальная педагогика и исполнительство: учебное пособие. Москва: МПГУ, 2011. 25 с.
244. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: пособие для учащихся муз. отд-ний педвузов и консерваторий. Москва: Фирма «Интерпракс», 1994. 373 с.

245. Цыпин Г. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. Москва: Музыка, 2010. 128 с.
246. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. Москва: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
247. Чередниченко Т. Аналогия-музыкального и-внемузыкального в современной западной эстетике музыки // Эстетические проблемы музыкознания. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. Вып. 97. С. 23–43.
248. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Вып. I. М. 1994. 215 с.
249. Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачевой». Москва, 1993.
250. Чередниченко Т. Шлягер // «Музыка»: Большой энциклопедический словарь. Москва, 1998. С. 639.
251. Чугунов Ю. Эстрадно-джазовый вокал // Джазовая мозаика / ЗАО РИФМЭ. Москва, 1997. С. 72–78.
252. Шаймухаметова Е. Музыка в системе карнавальной культуры: (на примере западноевропейской традиции): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2002. 24 с.
253. Шапинская Е. Массовая культура в зеркале концепций // Науки о культуре: шаг в XXI век: сб. материалов ежегод. конф.-семинара молодых ученых. Москва, нояб. 2001 г. Москва, 2002. С. 2839.
254. Шапинская Е. Массовая культура XX века: очерк теории // Полигнозис. 2000. № 7. С. 77–96.
255. Шапинская Е. Массовая культура XX века: очерк теории // Общественные науки и современность. 2003. №3. С. 13–17.
256. Шапинская Е. Н. Очерки популярной культуры. Москва: Академический проект, 2008. 192 с. URL: <http://www.culturalnet.ru/main/person/596>.
257. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представлений. Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд-е 2-е, перераб. Москва: Гитис, 1992. 434 с.

258. Шафер Н. Дунаевский сегодня. Москва: Сов. композитор, 1988. 183 с.
259. Шаховский В. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1996. 191 с.
260. Шевченко О. Вплив фольклору на сучасну поп-культуру України кінця ХХ – на початку ХХІ століття // Вісн. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. 2008. № 3. С. 53–56.
261. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010. 19 с.
262. Шенберг А. Отношение к тексту // А. Шенберг. Стил ь и мысль: статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой / Гос. ин-т искусствознания. Москва: Композитор, 2006. С. 12–24.
263. Шестаков Г. «Искусство тривиализации»: некоторые теоретические проблемы «массовой культуры» // Вопросы философии. 1982. № 10. С. 105–116.
264. Шестаков Г. Музыка в буржуазной «массовой культуре»: критические очерки / Г. Шестаков. Москва: Музыка, 1986. 127 с.
265. Шестаков Г. Рок-музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. МГ: Советская энциклопедия, 1990. С. 467.
266. Шлемкевич М. Душа і пісня // Українська душа. Нью-Йорк, 1956. С. 44–54.
267. Шнур І. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства; спец: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 16 с.
268. Шохман Г. В защиту единства музыки. О массовых жанрах // Советская музыка, 1985. № 6. С. 56–59.

269. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию; пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник ; ред. М. Г. Ермакова. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
270. Энтелис Л. А. Разговор о легкой музыке. М.: Знание, 1965. 96 с. № 11.
271. Юссон Р. Певческий голос: исслед. основ. физиолог. и акуст. явлений певч. голоса: пер. с фр. Москва: Музыка, 1974. 264 с.
272. Яковенко С. Театр одного певца: (о камер.-вокал. исполнительстве). Москва: Знание, 1982. 56 с. № 6.
273. Якушенко И. Серьезно о легкой музыке: Обсуждаем проблемы массовых жанров // Советская музыка, 1972. № 4. С. 12–32.
274. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese. «Osterreichische Musikzeitschrift», 1981. Н. 9. S. 460–465.
275. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung. Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
276. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.
277. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 s.
278. Habermas J. The Theory of Communicative Action / Jürgen Habermas ; [trans. from German by Thomas McCarthy]. London: Beacon Press, 1985. Vol. 1: Reason and the Rationalization of Society. 465 p.
279. Jeffries S. Encyclopedia of world pop music: 1980–2001. London: Greenwood press, 2003. 277 p. (An Oryx book).
280. Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Asthetik, Pop-Musik? / Hrsg. H. von Guen, M. Rappe. Schliengen, 2001. 215 s.
281. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst (1806) / hrsg. Von Ludwig Schubart. Leipzig: Reclam, 1977. 1. Aufl. 322 s.
282. The New Grove Dictionary of American Music: in 4 vol. / by H. Wiley Hitchcock (editor), Stanley Sadie. London: Macmillan, 1986.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Репертуар Іво Бобула

Українські народні пісні

- «Взяв би я бандуру»
- «Виряджала мати, сина у солдати»
- «Дивлюсь я на небо»
- «Дивна новина»
- «Добрий вечір тобі, пане господарю»
- «До Святого Миколая»
- «Карі очі, чорні брови»
- «Летіла зозуля»
- «Місяць на небі»
- «Ніч яка місячна»
- «Нова радість стала»
- «Ой, чий то кінь стоїть»
- «Плакуча гітара»
- «Стоїть явір над водою»

Пісні українських композиторів

- Віджак Я. Яблуневий цвіт. Слова Я. Віджака
- Вакарчук В. Коли навколо ні душі. Слова В. Вакарчука
- Гавриш О. Липи цвітуть. Слова В. Гостюка
- Гавриш О. На Україну повернусь. Слова С. Галябарди
- Гавриш О. Моя любов, моя журба. Слова С. Галябарди
- Гавриш О. Болить душа. Слова В. Крищенка

Гаденко М. Пізня зустріч. Слова В. Крищенко
Гаденко М. Емігрантка. Слова М. Гаденка
Гаденко М. Поверни мене в юність. Слова В. Крищенко
Гаденко М. Помирає скрипаль. Слова А. Вознюка
Гаденко М. Покохай мене Гуцулко. Слова М. Гаденка
Гайдучик П. Твої глаза. Слова П. Гайдучика
Гураль А. Слезі радості. Слова І. Кулікової
Данилець В. А я живу. Слова М. Мельнікова
Дворський П. Нехай тобі розкаже дощ. Слова І. Лазоревського
Домшинський В. Акації. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Бо ти одна. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Крила мрій. Слова Д. Гольде
Домшинський В. Осінній сад. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Звучала скрипка. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Вогонь кохання. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Ще не любов. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Пам'яті Р. Кириченко. Слова В. Крищенко
Домшинський В. Зоряні сади. Слова Н. Дівілья
Дудківський Л. Я побачив гори. Слова З. Бичкової
Дудківський Л. Зоряна ніч. Слова М. Ткача
Дудківський Л. Краю мій, краю. Слова А. Вратарьова
Дудківський Л. Якщо любиш кохай. Слова М. Ткача
Дудківський Л. Скрипка без струн. Слова А. Драгомирецького
Друженков О. Моя любов. Слова В. Крамаренка
Зажирій О. Монахиня. Слова О. Кузьменка
Злотник О. Мне жаль. Слова О. Вратарьова
Злотник О. Батько і мати. Слова В. Крищенко
Злотник О. Жоржини. Слова О. Вратарьова
Злотник О. Все золото світу. Слова О. Вратарьова
Злотник О. Евеліна. Слова О. Вратарьова

Злотник О. Старое вино. Слова Ю. Рогози
Злотник О. Одинокая. Слова А. Матвійчука
Зібров П. Любов крізь літа. Слова А. Демиденка
Карабиця І. Мадона Україна. Слова А. Демиденка
Ковальських Я. Блюз. Слова С. Старостіної
Корепанов О. Ти мені потрібна. Слова В. Крищенко
Корепанов О. Скажи, любила ти?. Слова В. Крищенко
Корепанов О. Зачарована. Слова В. Крищенко
Корепанов О. Вийду на побачення. Слова В. Крищенко
Карпенко А. Осінь. Слова В. Крищенко
Кузьмук О. Офіцерська дружина. Слова О. Кузьмука
Мозговий М. Минає день минає ніч. Слова Ю. Рибчинського
Морозов О. Місячне колесо. Слова А. Демиденка
Морозов О. Душі криниця. Слова А. Демиденка
Морозов О. Одна єдина. Слова В. Крищенко
Морозов О. Я дивлюсь на Вас, мамо. Слова А. Демиденка
Морозов О. Скажу вам дочки і сини. Слова А. Демиденка
Морозов О. Рідна хата. Слова В. Крищенко
Морозов О. Як ішли літа. Слова А. Демиденка
Остапенко Л. Не моя хорошая. Слова О. Рубцевої
Остапенко Л. Шолковые травы. Слова Г. Бабенка
О. Пляченко А було колись. Слова В. Крищенко
Пляченко О. Ріка життя. Слова В. Крищенко
Пляченко О. Вірю. Слова В. Крищенко
Поклад І. Небеса очей твоїх. Слова М. Ткача
Пугачов Г. Тополина любов. Слова Пугачова
Пугачов Г. Сто песен о любви. Слова В. Макарова
Сабодаш С. Марічка. Слова М. Ткача
Сабодаш С. Пісня з полонини. Слова М. Ткача
Силуков П. Не забувай. Слова О. Вербового

Сметанін С. Тільки ты. Слова М. Кучеренка
 Татарченко Г. Берег любові. Слова В. Крищенко
 Татарченко Г. Какое счастье. Слова А. Демиденка
 Шаріфов Ю. Колечко. Слова О. Вратарьова

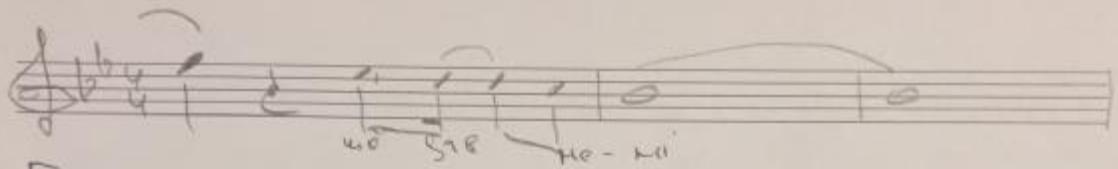
Пісні зарубіжних авторів

Kovach K. Jedna zima sa Kristinom. К. Kovach, М. Бучко
 Lennon J. Yesturday. Р. McCartney
 Bano A. Liberta. А. Bano
 Currie J. I'll never fall in love again. L. Donegan
 Reed L. Delilah. В. Mason
 Jose Jose La nave del olvido. Jose Jose
 Dalla L. Caruso. L. Dalla

Пісні Іво Бобула

Бобул І. Песня для тебя. Слова І. Бобула
 Бобул І. Ты колыбель моей любви. Слова О. Високого
 Бобул І. Примавера. Слова І. Бобула
 Бобул І. На березі надій. Слова І. Бобула
 Бобул І. Признание. Слова І. Бобула
 Бобул І. Я упаду к твоим ногам. Слова О. Високого
 Бобул І. Время проходит. Слова І. Бобула
 Бобул І. Патріоти. Слова І. Бобула
 Бобул І. Україно. Слова В. Крищенко
 Бобул І. Мій шлях. Слова П. Маги
 Бобул І. Не судилось Слова А. Фіглюка
 Бобул І. Листопад. Слова Л. Вишинської
 Бобул І. Как мне забыть тебя. Слова О. Високого

Бобул І. Нежная любовь. Слова І. Прута
Бобул І. Зима-красавица. Слова А. В'юн
Бобул І. Сказочная любовь Слова І. Бобула
Бобул І. Теплая шаль. Слова І. Резніка
Бобул І. Дорога до Бога. Слова В. Крищенко
Бобул І. Пой моя гитара. Слова І. Бобула
Бобул І. Как живешь ти мой дом. Слова І. Бобула
Бобул І. Наталі. Слова І. Бобула
Бобул І. Лілія. Слова І. Бобула
Бобул І. Ти зігрій мене. Слова С. Галябарди
Бобул І. Чужая женщина. Слова І. Лазаревського
Бобул І. Старые друзья. Слова І. Бобула
Бобул І. Київ і кияни. Слова В. Крищенко
Бобул І. Чернівці. Слова І. Бобула
Бобул І. Господи, ми твої діти. Слова В. Крищенко
Бобул І. Дівоча молитва. Слова І. Бобула
Бобул І. Де ти, моя любов. Слова І. Бобула
Бобул І. Бажання. Слова А. Лавриненко
Бобул І. Лодочка. Слова І. Бобула
Бобул І. Море любви. Слова І. Бобула
Бобул І. Две свечи. Слова А. В'юн
Бобул І. Зимний вечер. Слова І. Бобула
Бобул І. Сповнена журбою. Слова А. Лавриненко
Бобул І. Не ищи. Слова І. Бобула
Бобул І. Моя стихія. Слова І. Бобула
Roleoz R. Соната. Слова І. Бобула



Біль, проходить часто у житті
 кота туман горно заздрості
 цей біль, що заєсе на самої
 каре нас за свилі радості
 Тому я слово іду до вас
 щоб зупинити світ на мить
 любов рече біль і ще
 якщо у голові звучить

Фр

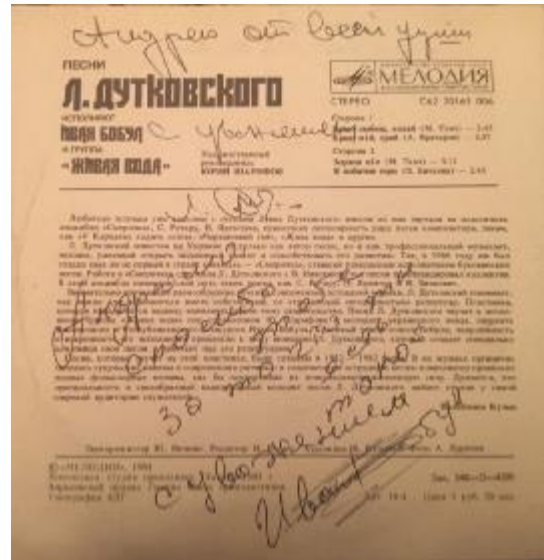
Я розділив на всіх
 світу любов і голос світ
 солодкі сміх і ніжний зріх
 Я поумів красивих леріх

Я до краплини все віддав
 За опискі і сміх воєнів
 Я заєсе рече обіймав
 За все, що голос дав мені
 що дав мені

[Handwritten signature]

ДОДАТОК Б

Аудіозаписи Іво Бобула



Іван Бобул та гурт “Жива вода”
Пісні Л. Дудківського
Фірма: “Мелодія”
1984



ALL RIGHTS RESERVED
1993 L Sandulesa, I Boboul
Manufactured and Corporation
Box 325, Beaconsfield,
Quebec, Canada H9W 5T8
MADE AND PRINTED IN CANADA



“Емігрантка” (CD, Album)
 Фірма: Студія 6 секунд, ARTUR MUSIC
 К 795258 ДГ
 2003



«Небеса очей твоїх» (CD, Album)
 Фірма: Студія 6 секунд, ARTUR MUSIC
 К 796245 ДГ
 2003



«Тополина любов» (CD, Album)
 Фірма: Студія 6 секунд, ARTUR MUSIC
 К 795700 ДГ
 2003



«Ріка життя» (CD, Album)
 Фірма: ARTUR MUSIC
 К 747627 ВТ
 2004



«Пісні для тебе» (CD, Album)
Фірма: Artur Music
CD – 236
2004



«Ты мой сон» (CD, Album)
Фірма: Artur Music
CD – 327
2006



Золота колекція української естради
Фірма: ARTUR MUSIC
Том 4 “Іво Бобул”
К 266127 AA



Український бум 4
 “Побачення” В. Домшинський – В. Крищенко
 “Скажи, любила ти чи ні” М. Дайнега – В. Крищенко
 Фірма: ARTUR MUSIC
 К 770120 АУ



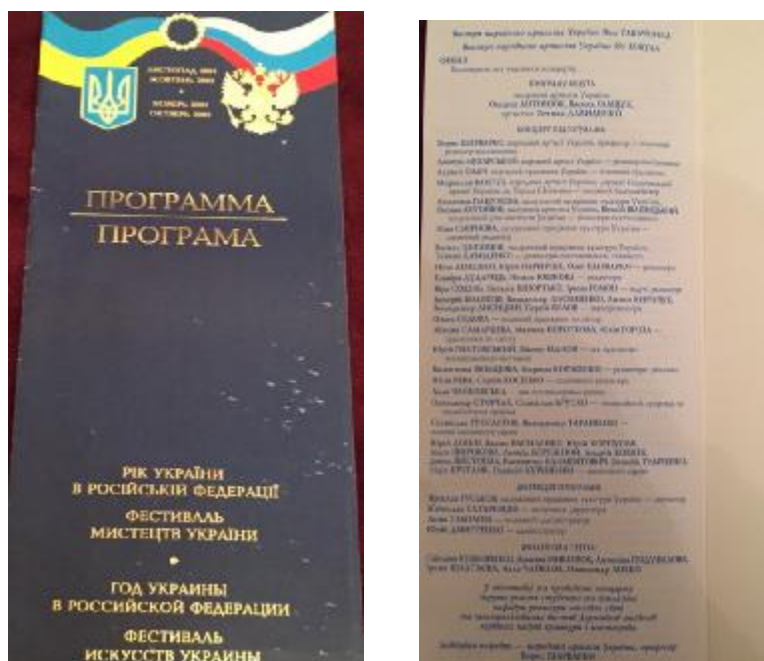
Український бум 5
 “Монахиня” О. Зажирій – О. Кузьменко
 “Все золото світу” О. Злотник – О. Вратарьов
 Фірма: ARTUR MUSIC
 К 037629 АХ

ДОДАТОК В

Гастролі Іво Бобула



Програма заключного концерту
Всеукраїнського фестивалю сучасної української пісні
“Пісенний вернісаж – 2000”
м. Київ



Програма “Рік України в Російській Федерації”
Фестиваль мистецтв України
2001 рік



Національний палац мистецтв “Україна”
Концертна програма Liberta (Ліберта)
2015 рік



Національний палац мистецтв
“Україна”
Концертна програма “Про любов”
2016 рік



Національний палац мистецтв
“Україна”
Концертна програма “Бо ти одна”
2017 рік



Гастролі до української діаспори Іспанія, м. Валенсія
Концертна програма “Як Вам живеться, Емігрантко?”
2017



“Дні культури України в Білорусі”
м. Мінськ, Олександрія, Гомель
2018



Гастролі в місцях АТО
(гора Карачун)
2015 рік



Гастролі в зону АТО
м. Мар'янка
2018 рік



Гастролі в зону АТО
м. Мар'янка
Районний центр дитячої
та юнацької творчості
2018 рік

ДОДАТОК Д

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Бобул І. Явище нового академізму у сучасних формах естрадного вокалу // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса : Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 285–295.
2. Бобул І. Провідні тенденції жанрової стратифікації українського вокально-естрадного виконавства // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса : Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 58–68.
3. Бобул І. Семантичні властивості вокально-естрадного виконавства у контексті теорії інтерпретації // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса : Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 190–201.
4. Бобул І. Образ сучасної особистості в українській естрадно-пісенній творчості // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2017. С. 154-159.

Статті у наукових іноземних виданнях

1. Бобул І. Сильова адаптація жарової форми шлягеру в творчості українських естрадних співаків // European Applied Sciences: [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktionskollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp und and. Stuttgart, Germany. 2017. S. 55–58.
- Європейські прикладні науки: [науковий журнал / ред. кол. проф. філ. Лутц Шумахер, проф. Джон Піннекам та ін.]. Штуттгарт, Німеччина. 2017. С. 55–58.

Апробація результатів дослідження

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедр та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККіМ, на 6 міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, конгресах, симпозиумах, семінарах, в їх числі: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса: 2015; 2016; 2017); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса: 2016; 2017); Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності (Одеса, 2018).

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бобул І. Вокально-естрадне виконавство як соціокомунікативний феномен // Музикознавство і гуманітарні науки. Періодичне наукове електронне видання. URL: <http://www.musicology-humanities.com/index.php/test>
2. Бобул І. Критерії вивчення сучасного українського вокально-естрадного виконавства як художньо-естетичного явища // Матеріали Міжнародного музикознавчого семінару «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності. Одеса. ОНМА ім. А. В. Нежданової. 11-18 червня 2018 р. URL: <https://online.officerecovery.com/ru/word/>