

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА**

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ
РОК-КУЛЬТУРИ (1980-2000 РР.)**

Виконала:

студентка II курсу магістратури, групи МЕВ-17,
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Лисенко М. С.

Керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. професора кафедри естрадного виконавства
Степурко В. І.

Рецензент: заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор
Гаврилець Д.Г.

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
№ ____ від _____

Завідувач кафедри

м. Київ
2019

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН МОЛОДІЖНОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:	
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ	7
1.1. Дослідження масової культури у гуманітарній науці	7
1.2. Прояви сучасної масової молодіжної культури у мистецькому просторі ХХ ст.....	26
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА РОК-КУЛЬТУРА КІНЦЯ ХХ СТ.	
2.1. Феномени «рок» та «поп» музики у масовій молодіжній культурі другої половини ХХ ст	50
2.2. Сильові характеристики року як жанру музичного мистецтва	65
2.3. Музичне рок-мистецтво України кінця ХХ ст.....	80
ВИСНОВКИ	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	95

ВСТУП

Актуальність дослідження. Реальність сучасного світу демонструє повне перетворення цивілізаційного поля, зміни соціокомунікативного, економічного, політичного і культурного середовища. Важливу роль в зазначених процесах виконує глобалізація, що ствердилася у сучасному світі, структурним елементом якого є масова культура. Розвиток техніки і технологій, доступність мережі інтернет, стихійність саморозвитку архітектури, глобальна соціально-мережева задіяність молоді у світових інформаційних потоках, демонструють наростання трансформаційних тенденцій, визначити вектор руху яких на сьогоднішній день вельми складно. Теоретичне осмислення проблем масової молодіжної культури, трансформації молодіжної рок-культури, дослідження окремих сегментів молодіжних культурних практик сприяють розумінню молодіжного світосприйняття та аналізу можливих форм соціокультурних конструкцій у перспективі.

Художні явища масових музичних жанрів, зокрема рок-музики, становлять значний інтерес для сучасного музикознавства. Про це свідчать дослідження, що особливо активно почали з'являтися в останні роки, зокрема на пострадянському просторі. Не оминуло стороною вивчення музики даної галузі й українське музикознавство. Професійні дослідники музики звертаються до розгляду різних часових, стильових та національних сфер рок- і поп-музики. Якщо говорити про українське музикознавство, то важливу та цілком заслужену роль в його полі вже зайняли вітчизняні явища рок-культури, їх взаємодія з національними музичними (зокрема, фольклорними) традиціями.

Також, безсумнівно, академічне музикознавство вже упродовж тривалого часу цікавиться специфікою рок-музики і проводить детальний аналіз цих явищ, що зближаються, взаємодіють з високим академічним мистецтвом та збагачують виразні засоби сучасної музичної мови в цілому. При цьому, слід відзначити різноманітність проявів, стилів рок-музики, які завдяки своїм як

музичним, так і соціальним особливостям у певні історичні періоди викликають помітний громадський резонанс та інтерес, полеміку в глобальному суспільстві. Музикознавство також повинне звертатися до цих явищ, адже значна увага до певного феномену навіть не в суто музичній, а скажімо, соціокультурній, але безпосередньо дотичній до музики сфері, може спонукати музикознавство здійснити аналіз такого явища з позицій академічної науки і з використанням професійних знань.

Мета роботи – виявити особливості становлення української рок-музики в контексті розвитку масової культури другої половини ХХ ст., що зумовлює вирішення наступних **завдань**:

- розглянути методологічне підґрунтя та сутнісний стан масової молодіжної культури;
- з'ясувати багатоаспектні соціокультурні трансформаційні фактори, що сприяють формуванню простору масового мистецтва;
- визначити ієрархію понять «рок-культура», «рок-мистецтво», «рок-музика» та виявити музично-культурні критерії рок-культури;
- виявити сутність, специфіку та умови функціонування рок-музики в Україні кінця ХХ ст.

Об'єкт дослідження – зміст та сукупність мистецьких домінант сучасної масової молодіжної культури.

Предмет дослідження – українська рок-культура в контексті національного музичного мистецтва.

Методологія дослідження. Робота базується на міждисциплінарному підході до вирішення завдань з комплексним використанням загальнонаукових та спеціальних методів, прийомів і засобів дослідження, апробованих історичною наукою, мистецтвознавством, музикознавством і культурологією. Базуючись на науковому доробкові попередників і сучасній методології досліджень, використано мистецтвознавчий та культурологічний підходи до вирішення завдань дослідження.

Теоретичну базу роботи складають:

- результати досліджень масової культури та молодіжних масових рухів другої половини ХХ ст. (І. Куликова, О. Кукаркін, Б. Райнов), концепції та теорії молодіжної музичної культури (О. Козлов, С. Коротков, В. Откидач, І. Смирнов, А. Троїцький, І. Хижняк);

- роботи щодо вивчення академічної музики і рок-музики, як соціокультурного феномена, зокрема, праці А. Сохора, Т. Адорно, В. Конен, Г. Кнабе, Л. Переверзева;

- праці з історії рок-музики та рок-культури (О. Козлов, В. Конен, С. Коротков, Є. Овчинніков, В. Откидач, Х. Чамп, Н. Чижова);

- музикознавчі дослідження, що охоплюють проблематику, пов'язану з рок-музикою (В. Бондаренко, Л. Васильєва, В. Конен, О. Савицька, В. Сиров, Д. Ухов, А. Цукер, Т. Чередніченко).

Апробація результатів дослідження: основні результати дослідження було обговорено на Міжнародній науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів «Художня культура та мистецька освіта: традиції та сучасність» у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, 2018 р.); дистанційній науковій конференції «Сучасні засади культуротворення в Україні» в Інституті культурології НАМ України (Київ, 2018 р.).

Публікації.

1. Лисенко М. С. Рок-фестивалі як чинник самоорганізації українського суспільства // Сучасні засади культуротворення в Україні: зб. тез наук. конф., 19 жовтня 2018 р. Київ: ІК НАМ України, 2018. С. 51-53.

2. Лисенко М. С. Творчість гурту “Брати Гадюкіни” як мейнстрім української рок-музики 80–90-х років ХХ століття // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 347–349.

Практичне та теоретичне значення роботи. Основні теоретичні положення й висновки роботи можуть бути застосовані у вивченні проблем української академічної музики, української культури в цілому, національної та світової масової музичної культури. Матеріали дослідження можуть бути

використані в навчальних курсах з історії української музики й культури, а також, бути корисними у виконавстві, композиторській творчості, продюсерській діяльності та менеджменті сфери культури.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, основної частини (двох розділів, п'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (72 позиції). Загальний обсяг роботи – 99 сторінок, з них основного тексту – 94 сторінки.

РОЗДІЛ 1
ФЕНОМЕН МОЛОДІЖНОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

1.1. Дослідження масової культури у гуманітарній науці

Сучасна соціокультурна ситуація демонструє домінування масової культури в усіх галузях і напрямках культуротворчого процесу. Телебачення, популярні журнали, соціокомунікативний простір мережі Інтернет, субкультурні молодіжні організації відштовхуються від аксіологічних і світоглядних установок, що продукуються масовим культурним простором. У суспільстві з ліберативно-демократичним вектором розвитку масову культуру прийнято вважати закономірним явищем, що забезпечує можливість індивідуальної самоідентифікації, відповідно до домінуючої культурної ідеології. Масова культура при цьому є цілеспрямовуючим орієнтиром, що сприяє гармонійному входженню людини в соціум, виконуючим для неї регулятивно-адаптаційну функцію. Але так само особливістю масової культури є її непомітний вплив на пересічну особистість, з подальшою уніфікацією і стандартизацією свідомості, породженням ілюзії соціальної гармонізації. Відбувається трансформація мислення у відповідності до внутрішнього змісту масової культури, яка є структурним компонентом глобалізації, що ствердилась в планетарному масштабі.

Становлення масового суспільства і введення у філософський термінологічний апарат понять «маса», «масова людина», «колективне несвідоме», «надлюдина», «соціальний факт», «натовп», «публіка» сягає коріннями ще ХІХ – початку ХХ століття. У зазначеному контексті слід згадати теоретичні побудови Ж. Батая, М. Бердяєва, Р. Генона, Е. Дюркгейма,

Е. Каннето, Г. Лебона, К. Манхейма, Ф. Ніцше, Х. Ортеги-і-Гассета, Г. Тарда, З. Фрейда, О. Шпенглера, К. Юнга та інших класичних мислителів, які стояли в авангарді соціально-філософської рефлексії пізнього нового і новітнього часів. Їх положення ляжуть в основу теорії індустріального, а згодом постіндустріального суспільства, що виявляє у своєму розвитку всі ознаки формування масовості і стандартизованості світосприйняття.

Представник філософії життя О. Шпенглер, працюючи над циклічною теорією розвитку історичного процесу, протиставляє поняттю «культура» поняття «цивілізація», обґрунтовуючи закономірність вмирання всякої цивілізації, в тому числі і «фаустівської», в результаті переходу «культури» в нову якість «цивілізації».

Виходячи з логіки міркувань великого класика та дотримуючись системної доцільності дослідження необхідно зробити невелике відхилення від ретроспективного філософського дискурсу і висловити деякі судження, щодо поняття «культура», оскільки розуміння цієї категорії надає можливість ефективного осмислення феноменів масової молодіжної культури. Отже, виникнення поняття «культура» йде корінням ще в античні часи, згодом цей термін еволюціонував від розкриття духовно-ментальних змістів певної людини, або народу до узагальнюючої категорії, яка є виразником духовної, матеріальної, світоглядної природи всього людства.

Сучасна дослідниця культури та масової культури Г. Костіна каже про те, що «до теперішнього часу в філософії, культурології, соціології, антропології вироблені визначення культури, яких налічується понад п'ятсот. Одні бачать в культурі найбільш оптимальний засіб адаптації індивіда до умов його існування в даному конкретно-історичному контексті, інші визначають дане поняття як сукупність матеріальних і духовних цінностей, вироблених людиною, треті під культурою розуміють виключно духовне життя суб'єкта. Деякі, висуваючи на перший план роль креативного початку, сприймають культуру як процес творчої діяльності людини і суспільства. Ще одна група вчених розглядає культуру як форму історичного життя. Серед даних підходів

до визначення культури і концепцій культури можна виділити наступні: діяльнісну, історичну, соціологічну, аксіологічну, семіотичну, ігрову, символічну, етичну і деякі інші» [24, с. 16-17]. Відповідно, узагальнюючи соціально-філософський контекст дослідження категорії «культура» треба підсумувати, що в розумінні дослідниці культура являє собою переконання, цінності, ціннісні орієнтації і виразні засоби, які є спільною справою для будь-якої групи людей, що служать для упорядкування соціального досвіду та регулювання суспільних форм і типів поведінки.

Повертаючись до аналізу соціально-філософської спадщини щодо питання виникнення та розвитку масової культури необхідно підкреслити, що підвалини для дослідження вказаного феномену закладаються ще в неklasичній парадигмі філософського мислення. Так, Ф. Ніцше аргументує думку, що включення широких мас в процес культуротворення призводить до суспільного занепаду і виродження еліти. Використовуючи афоризми, він у в'їдливій формі висловлюється щодо масової людини і її сприйняття дійсності, що вся наша соціологія не знає іншого інстинкту, крім інстинкту стада, тобто підсумованих нулів, – де кожен нуль має «однакові права», де вважається чесною бути нулем. У своєму творі «Так говорив Заратустра» Ф. Ніцше відтворює образ «надлюдини», яка є якісно новим еволюційним щаблем розвитку людського ества. Цей суб'єкт майбутнього, в інтерпретації Ф. Ніцше, володіє непохитною волею і індивідуальністю, є антиподом масової людини-пристосуванця.

К. Юнг вважає, що навколишнє середовище дозволяє суб'єкту проявити себе за допомогою тих установок, які підсвідомо знаходяться всередині особистості. Він увів у психоаналіз поняття «колективне несвідоме», що складається з неусвідомлених першообразів-архетипів. «Колективне несвідоме» К. Юнга є відображенням більш глибокого шару людської психіки, на відміну від «індивідуального несвідомого». Таким чином, з тверджень швейцарського психоаналітика випливає, що в людській природі закладені підсвідомі зумовленості до колективної самосвідомості.

Одними з ранніх теоретиків «масового суспільства» і «масової психології» є французькі соціологи і філософи Г. Лебон і Г. Тард. Зазначені мислителі розкривають закономірності формування масового суспільства, а також виявляють інструментарії впливу на колективні соціальні інстинкти. Г. Лебон вважає, що індивідуальність, потрапляючи під вплив масових психо-емоційних установок, виявляє схильність до зниження критичних здібностей розуму та піддається манипулятивному зовнішньому впливу. Його колега Г. Тард викладає судження про те, що величезний вплив на процес соціалізації особистості надають засоби масової інформації, які формують громадську думку і світоглядну картинку. Г. Лебон і Г. Тард протиставляють визначенню «натовп» визначення «публіка», вказуючи на те, що останнє є «групою вищого розряду», що складається з більш ідейних і інтелектуально обдарованих соціальних одиниць. «Публіка, так само як і натовп, буває нетерпима, горда, упереджена, самовпевнена і під ім'ям думки вона має на увазі, щоб все їй підкорялося, навіть правда, – якщо вона їй суперечить... Але публіка різниться від натовпу тим, що яке б не було її походження, пропорція ідейної публіки сильно переважає над публікою пристрасною і діючою, тим часом як ідеалістична для натовпу ніщо в порівнянні з натовпами, охопленими пристрасстю» [28, с. 282-283].

Так само одним з ранніх мислителів, що вивчає закономірності розвитку «масового суспільства», є талановитий іспанський філософ і соціолог Х. Ортега-і-Гассет. У своїх філософських есе «Повстання мас» і «Дегуманізація мистецтва» автор аналізує соціокультурну ситуацію, що склалась в Європі, пов'язану з активним включенням «мас» в суспільну і культурну життєдіяльність. Мислитель критично ставиться до статистичного суспільства, в якому кожен знає своє місце і міркує про те, що «натовп» з побоюванням і обуренням ставиться до всього неординарного, готового кинути виклик стереотипній думці і смаку «маси». Філософ задається питанням, чи не є народ або маса біологічною основою, на тлі якої справжнє мистецтво відтворюється аристократичною елітою. «Протягом півтора століть «народ», маса

претендували на те, щоб представляти «все суспільство». Музика Стравінського або драма Піранделло створюють соціологічний ефект, що змушує задуматися над цим і постаратися зрозуміти, що ж таке «народ», чи не є він просто одним з елементів соціальної структури, відсталого матерією історичного процесу, другорядним компонентом буття. Зі свого боку нове мистецтво сприяє тому, щоб «кращі» пізнавали самих себе, пізнавали один одного серед сірого натовпу і вчилися розуміти своє призначення: бути в меншості і битися з більшістю» [39, с. 221-222].

Схожі думки висловлює британський філософ та соціолог К. Манхейм. Він вважає, що в умовах становлення «масового суспільства», схильного до манипулятивного ідеологічного впливу, саме «демократичні еліти» повинні зіграти роль соціального арбітра, що не допускає формування тоталітарно-адміністративної моделі суспільного функціонування, і не тільки зберегти абстрактний принцип демократії, але й надати йому нову форму. Філософ підкреслює, що «нова наука про людську поведінку дає в руки уряду знання про людський розум, яке можна використовувати для збільшення ефективності управління. Або перетворити його в інструмент, який грає на емоціях мас» [29, с. 542].

Французький філософ і містик, один з авторитетних мислителів в області метафізики і традиціоналістики Р. Генон вважає, що сучасний світ володіє всіма ознаками морального занепаду і є певним передвісником радикального переформатування людського буття в нову якість. Філософ є послідовним критиком цивілізації, розкриваючи всі її хворобливі прояви, обґрунтовуючи, відштовхуючись від індуїстської традиції, закономірність деструктивізму темної епохи Калі-Юга, тобто нашого часу. Він виступає за інтелектуальне і духовне перетворення особистості за допомогою звернення до «Прімордіальної традиції», до надлюдської божественної онтології, що принципово не пізнається раціональними методами. «Чи дійде сучасний світ до фатального кінця того шляху, на який він вступив? Або ще до того, як він впаде у безодню, що затуляє його все більше і більше, знову станеться втручання сили, що

виправляє, так само, як це трапилося в період занепаду греко-латинської цивілізації ... При такому стані речей ми потребуємо не просто часткового виправлення ситуації, але повного і радикального її оновлення. Хаос і безлад настільки широко поширилися і досягли такої точки, що набагато перевершили усі раніше відомі межі» [4, с. 25].

Проблемою набуття людиною справжньої індивідуальності насичена творчість представника релігійного екзистенціалізму М. Бердяєва. Він вважає за необхідне звернення творчого прориву індивідом у набутті істинної свободи, прориву, спрямованого на подолання культурних та природних зумовленостей, що детермінують поведінкові реакції. Французький філософ Ж. Батай розробляє філософію соціальної ірраціональності і сакральності, приділяючи величезну увагу феномену людської смертності або «остаточної втрати соціальності». За Ж. Батаєм біологічна зумовленість до людської смертності лежить в основі прагнення до соціального співпереживання буття.

Пильної уваги дослідників у галузі соціальної філософії та масової культури заслуговують теоретичні вишукування представників Франкфуртської філософської школи. Відкриття цих учених відбивають неомарксистське розуміння історії, критику капіталістичного індустріального суспільства і є важливими складовими в процесі осмислення перспектив і тенденцій сучасного глобалізованого світу і трансформації одновимірноспоживчого мислення масової людини. Побудови теоретиків цієї школи містять досить глибокий аналіз суспільства і культури сучасності, перспектив, що відкриваються перед людством в епоху глобалізації. Розглядаючи філософію як в першу чергу дієвий інструмент соціальної критики, представники Франкфуртської школи зуміли виявити суттєві характеристики масового суспільства і культури епохи пізнього капіталізму, показати визначальні тенденції позитивного і негативного плану, пов'язані з феноменом глобалізації.

До Франкфуртської філософської рефлексії відносяться дослідники Т. Адорно, В. Беньямін, Л. Левенталь, Г. Маркузе, Ф. Поллок, Е. Фромм,

Ю. Хабермас, М. Хоркхаймер та інші вчені. Дана школа виникає і розвивається в місті Франкфурті-на-Майні на базі Інституту соціальних досліджень, який з 1930 р. очолює М. Хоркаймер. Після приходу до влади Гітлера вчені емігрують до США, де і формують фундаментальні засади «критичної теорії». Представники Франкфуртської школи взяли за основу вчення К. Маркса, З. Фрейда, Г. Гегеля, І. Канта та інших мислителів класичної та посткласичної філософії, сформулювавши положення критики індустріального буржуазного суспільства і позитивістської традиції як ідеологічного виправдання функціонування технократичної держави.

Один з фундаторів Франкфуртської школи Г. Маркузе є учнем М. Хайдеггера, що сприяє впливу феноменологічної і екзистенціальної традиції на теоретичні основи даної рефлексії. Слід вказати на те, що при зовнішній схожості франкфуртського вчення з марксистською ідеологією, вони перебувають в непримиренному антагонізмі по відношенню один до одного, маючи розбіжності у принципових аргументаціях і висновках щодо ролі і місця мас у соціокультурному та політичному просторі. «Свою «критичну теорію» ідеологи Франкфуртської школи рішуче протиставляють «радянському» марксизму-ленінізму як нібито такому вченню, яке «не відповідає» нашому часу, не здатне дати «критику розвиненого індустріального суспільства», дотримується ряду «застарілих догм». Перша і головна «догма», від якої закликають відмовитися теоретики Франкфуртської школи, – це положення марксизму про всесвітньо-історичну роль пролетаріату як суб'єкта соціалістичної революції і могильника капіталізму.

Своє судження Маркузе обґрунтовує твердженням, ніби найважливіша особливість високорозвиненого індустріального суспільства – інтеграція робітничого класу в це суспільство в результаті маніпулювання потребами і свідомістю робочих мас з боку панівних класів. Проте заслуговує на увагу той факт, що в сучасному споживацькому суспільстві, ціннісною підставою якого є тривіальна масова культура, проявляються ті тенденції, які не були такі очевидні марксистським мислителям. Як справедливо зауважують

М. Хоркаймер і Т. Адорно, масова культура сприяє формуванню свідомості людини-пристосуванця, з однотипним і затребуваним індустріальною цивілізацією мисленням. «Сьогодні культура на все накладає печатку однаковості. Кіно, радіо, журнали утворюють собою систему. Кожен окремо її розділ і всі разом виявляють рідкісну однастайність. Навіть протилежні за політичною спрямованістю естетичні маніфестації однаковим чином підносять хвалу загальному сталевому ритму» [63, с. 149].

На думку представників Франкфуртської школи технологічний прогрес, розвиток засобів масової інформації та репродукування культурних артефактів сприяють формуванню одновимірно-стереотипної свідомості масової людини. У трактуванні В. Беньяміна конвеєрне відтворення культурних артефактів трансформує культурне поле традиції, сприяючи поширенню масовості в свідомості. Репродукційна техніка, так можна було б виразити це в загальному вигляді, виводить репродукований предмет зі сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, вона замінює його унікальний прояв масовим. А дозволяючи репродукції наблизитися до сприймаючої її людини, де б вона не знаходилась, вона актуалізує репродукований предмет. Обидва ці процеси викликають глибоке потрясіння традиційних цінностей – потрясіння самої традиції, що представляє зворотну сторону того, чим живе людство, в даний час кризи та оновлення. Вони знаходяться у тісному зв'язку з масовими рухами наших днів.

Апологети Франкфуртської школи бачать у становленні індустріального конформістського суспільства ознаки тотальності і глобального адміністрування, що не порівнюється з ідеєю індивідуальності і набуття справжньої свободи людиною. Розвинена індустріальна цивілізація – це царство комфортабельної, мирної, помірної, демократичної несвободи, що свідчить про технічний прогрес. Справді, що може бути більш раціональним, ніж придушення індивідуальності в процесі соціально необхідних, хоча і болісних видів діяльності. Таким чином Г. Маркузе конформізм, репродукціонізм, розкіш і комфорт визначає як чинники, що формують пануючу суму цінностей і породжують ілюзію вибору, при якій маса не

усвідомлює масово-культурної детермінованості соціального буття.

Один з представників психологічного напрямку Франкфуртської філософії Е. Фромм вважає, що індивід перебуває у стані постійного самостановлення, метою якого є розкриття справжньої людської сутності. «Людське життя визначається неминучою альтернативою між регресом і прогресом, між поверненням до тваринному існуванню і досягненням людського буття. Кожне бажання повернення болісно і неодмінно веде до страждань і психічних захворювань, до фізіологічної і психічної смерті (божевілля)» [46, с. 448]. Він робить акцент на тому, що всі найпрогресивніші нововведення цивілізації не повинні відводити людину від розпізнання справжньої мети свого буття, відволікаючи її від розкриття неповторності та особливості існування в світі природи. В цілому філософська рефлексія франкфуртської школи демонструє критичне відношення до становлення масового суспільства постіндустріальної цивілізації, інформаційний ілюзорний простір якого відтворюється буржуазними засобами масової інформації.

Радянський підхід до вивчення проблематики масової культури та її впливу на молодь відображений в працях Н. Зоркої, М. Кагана, О. Кукаркіна та ін. Загальний зміст цих праць відображає марксистський філософський світогляд. У працях вищевказаних вчених робиться акцент на агонізації капіталістичної системи західних держав. Вказується на штучність масового культурного простору, конструювання його можновладними структурами з метою тотального контролю над свідомістю масової людини. Основною філософською ідеєю радянських вчених щодо масової культури є думка про ринкову та споживчу сутність тих процесів, які мають місце у світі буржуазного мистецтва. Говориться про те, що дана система функціонує на основі капіталістичних відносин, біля витоків яких стоять великі приватні і державні монополії.

Таким чином, масове суспільство визначається як наслідок становлення ліберального ринку, спрямованого на створення масової аудиторії з метою матеріального збагачення корпорацій і тотального контролю над свідомістю

суспільства. «Раніше буржуазна ідеологія орієнтувалася головним чином на внутрішнє споживання, мало піклуючись про реакцію мас, що залишалися поза систематичним і цілеспрямованим впливом. Зараз же теоретичні побудови буржуазних соціологів все частіше опиняються спочатку орієнтованими на масове споживання, на певну і бажану соціально-психологічну реакцію мас, тобто вироджуються в соціальну демагогію. Вони перетворюються все більш на знаряддя маніпулювання емоціями і свідомістю масової аудиторії. Такого роду пропагандистську спрямованість буржуазної соціології не можна, звісно, розглядати як її демократизацію; головне для неї – вміло продати потрібні погляди, спираючись на засоби масової комунікації, які знаходяться в руках монополій» [25, с. 94].

Слід вказати на те, що радянськими філософами комуністичне вчення не трактується як тоталітарна ідеологія, що володіє схожими з масовою культурою методами в досягненні контролю над пролетарською свідомістю. Безапеляційність марксистської доктрини є ідеологічною підставою, на якій будується критика буржуазної масової культури як деструктивної і ворожої по відношенню до соціалістичного романтизму.

Не можна не згадати, що одним з найважливіших завдань культури в радянській публіцистиці є формування революційно-діалектичного мислення людини, що усвідомлює необхідність соціально-перетворюючих дій. Відштовхуючись від цієї концепції, генерується негативне ставлення до конформістів-пристосуванців масового суспільства, позбавлених активної громадянської позиції. Основною ланкою ленінської теорії культури є питання про з'єднання культури з революційною діяльністю мас, з їх творчою (господарською, організаційною, політичною) роботою. Стверджується, що соціалізму потрібна не культура, що орієнтується на маси як на пасивних, позбавлених самодіяльної ініціативи споживачів, а культура самих мас, що знаходить в їх діях єдино гідну форму свого існування.

Необхідно також згадати, що в радянський період не мали можливості бути озвученими ідеї, альтернативні бінарному капіталістичному світогляду.

Не робилися спроби об'єктивного аналізу масової культури, з метою визначення певних конструктивних засад даного явища. Дискурс відштовхувався від офіційної доктрини діалектичного матеріалізму, не виходячи за обумовлену ідеологією парадигму, з безпосередньою критикою масової культури як негативного буржуазного явища.

Відомий дослідник західної масової культури О. Кукаркин висловлює категоричне неприйняття радянською ідеологічною машиною тих ціннісних орієнтацій, що супроводять зазначений культурний феномен. Він зазначає, що концепція масового суспільства була взята на озброєння буржуазними ідеологами і політиками в якості альтернативи марксистському вченню про соціалізм. Стверджується, що це є намаганням прикрасити на свій манер фасад існуючої системи, нав'язати масам споживчий стереотип життєвих цілей. Спекуючи на змінах в обсязі, характері і структурі особистого споживання населення розвинених капіталістичних держав, буржуазна пропагандологія прагне прищепити трудящим міщанську психологію, відвести їх зі світу соціальних проблем в безпечну заплаву світу речей, здійснити за них і для них прорив з буття в побут. Націлена на притуплення національної свідомості, вона намагається запевнити людей, що їхні інтереси повністю можуть бути задоволені в рамках капіталізму, без зміни соціально-політичних основ.

У цьому контексті вказується на комерційну сутність капіталістичного мистецтва, на те, що безпосереднім критерієм в оцінці буржуазного масового продукту є його касовість і прибутковість. Таким чином, фінансовий фактор визначається як пріоритетний стимул у відтворенні масових культурних артефактів. «У капіталістичних країнах відносини кіно і глядача чітко регулюються грошима. Касовий збір нерідко є головним і безумовним показником успіху фільму. Сума прибутку продюсера або фірми, цифра гонорару постановника чи актора визначають престиж, цінність, місце твору кіномистецтва і його творця на кіноринку. Фільм – в першу чергу товар, матеріальна річ ... Саме поняття «успіх» на Заході майже повністю зводиться до успіху касового, що завжди звертає на себе увагу в бесідах радянських

кінематографістів з кінематографістами капіталістичних країн: нам здається дивним, що, про кого б не йшлося - про Інгмар Бергман, про Стенлі Креймер, – йдеться насамперед про успіх збору, про цифри виручки і показники каси» [10, с. 5].

Слід згадати про те, що радянська філософська рефлексія відштовхується від ідеї безумовної та остаточної перемоги соціалістичної системи над капіталістичною. Ця філософська думка носить маніфестальний характер, концентруючи інтелектуальні зусилля на апології вищезазначеного політичного ладу. Необхідно вказати на стримуючі фактори цензури, спроб виявити об'єктивний зміст і функції масової культури, її конструктивні регулятивно-компенсаторські особливості. Але відмітимо, що таке відношення досить умовне, тому що саме в Радянському Союзі було створене масове суспільство, яке сповідувало неприйняття проявів персональної, поза межами корпоративної, особистісної точки зору. Вважається ж, що комуністична соціально-економічна і політична система розглядається як єдина, історично обумовлена громадська конструкція, яка могла би поставити людину в центр державних пріоритетів. «Суспільство, засноване на класовому антагонізмі, могло тільки мріяти про тип всебічної та гармонійно розвиненої людини – так, наприклад, як мріяв про це Ф. Шиллер. Реально ж несправедливо організоване суспільство потребувало саме однобокої, дисгармонійної, нерівномірно розвиненої особистості. К. Маркс і Ф. Енгельс показали, що всебічний і гармонійний розвиток особистості є природним і необхідним наслідком такого суспільного устрою, який перетворює людину з засобу досягнення яких-небудь інших цілей в вищу мету соціального буття» [12, с. 306]. Але також необхідно відзначити, що, незважаючи на значну ідеологічну заангажованість, радянська філософська думка піддає справедливій критиці багато аспектів буржуазної масової культури, розкриває її споживацьку сутність, вказує на формування конформістського суспільства, аналізує механізми маніпулювання мисленням з подальшою трансформацією масової свідомості.

У постмодерністській традиції масова культура видається глобальним

полем «гіперреальності» (Ж. Бодрійяр), яке відтворює економічно зумовлені, несправжні цінності, симулюючи реальність. Знання про масову культуру, яке формується в постмодерністській філософії, породило ряд таких специфічних методів, підходів і понять, як: деконструкція, епістема, симулякр, інтертекстуальність. Такі поняття дозволяють трактувати зовнішній і внутрішній зміст феноменів під іншим кутом зору, на відміну від класичної та некласичної традиції. Сутнісний зміст масової культури в світовідчутті постмодернізму детермінований кризою емпірико-раціональної моделі пізнання, сполученою з культурним колапсом сучасного суспільства, розпадом його базисних моральних і релігійних цінностей.

Масова культура через призму постмодерністського трактування розглядається цілою плеядою оригінальних мислителів. Найбільш відомі Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко та ін. Світоглядний зміст цих робіт відображає постнекласичний спосіб філософствування, якому властива еклектичність і фрагментарність, критика будь-якого дискурсу, заперечення можливості раціонального пізнання світу. Літературно-мистецька та емоційна складова постмодерністського погляду на сучасне буття і масову культуру забарвлюється безформністю і абстракцією, інтуїтивністю і безрозсудністю, іронічним світосприйняттям і самотністю. Постмодернізм закликає відмовитися від спроб раціоналістичного трактування світу і розчинитися в індивідуальному інтуїтивно-поетичному світогляді. Постмодерн запропонував людству нову версію самосвідомості, яка зробила акцент на суб'єктивації внутрішнього світу людини, на домінантній ролі процедур поетичних рефлексій індивідуального інтелекту. «Двозначність» (М. Хайдеггер), жахливо-сновідного характеру соціальної атмосфери кінця ХХ століття змінили інтелектуальний клімат у суспільстві, наповнили його алюзіями і неявно вираженими асоціаціями. Постмодерн намагається знайти себе по той бік протистояння раціоналізму і ірраціоналізму» [6, с. 42].

Можна сказати, що постмодернізм є філософською підставою масової культури, її своєрідним адвокатом у виправданні аморальності, життя заради

відчуттів, егоцентризму, руйнуванні традиційних цінностей. Це абсолютно нова епоха, сконцентрована на людині як на об'єкті максимального звільнення від оков моралі і раціоналізму. Масова культура витягує з постмодернізму той ціннісний зміст, який відповідає її сутності: мозаїчність і фрагментарне сприйняття реальності, видовищність, естетизацію потворного, філософію божевілля і вседозволеності, чуттєве і езотеричне світосприйняття.

Побудови постмодернізму активно транслюються в масову культуру в спрощеному і примітивізованому варіанті нігілістичного гедонізму, що емансипує задоволення від категорій заборони, обмеження та обов'язку. Основним каналом подібної трансляції стає масове мистецтво, яке активно експлуатує теми порушення нормативних обмежень, естетизації насильства і статевої розбещеності, що спирається на провокаційні форми стилістики та засилля негативної героїки. У першу чергу це відноситься до масової літератури і кінематографу, що приймають характер масового естетичного лиха (І. Льюїс), які ставлять за мету не виховання моральності і естетичного почуття читача і глядача, а розвагу, що змушує їх потурати поганому смаку, скасовувати морально-естетичні стандарти, заграючи з несвідомими реципієнтами.

У трактуванні Ж. Бодрієра масова свідомість є «рекламною свідомістю», а в знаменитому трактаті Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі «Анти-Едіп» висловлюється думка про те, що масова культура створює з людини «машину бажання», інтегровану в інші соціальні системи, при цьому невротичний і шизофренічний стани суспільства відтворюються культурою споживання і підтримуються її розвитком.

Французький філософ-постмодерніст М. Фуко вводить у філософський термінологічний апарат поняття «епістема», під яким розуміється парадигмальна структура, що володіє сукупною сумою факторів і значень, характерних певній історичній добі. Він ставить перед собою завдання розробки справжньої інструментальної технології пізнання, яка була б в змозі достовірно визначити роль, місце і призначення людини в світі природи і

культури. М. Фуко висловлює міркування про те, що в класичній рефлексії людина як складний об'єкт і верховний суб'єкт всякого можливого знання не має ніякого власного місця. Виходячи з цього, він прагне до розширення пізнавальних можливостей гуманітарного дослідника, виводячи його за межі історичного дискурсу.

На прикладі власного суб'єктивізму М. Фуко викладає судження про те, що спосіб буття життя, самий факт, що життя не може існувати, не нав'язуючи свої форми, що все це диктується насамперед власним тілом; способом буття, виробництва, його впливом, що визначає існування, дається особистим бажанням; нарешті спосіб буття мови, весь шлях історії, освітлюваний словами в коротку мить їх проголошення, а, можливо, навіть і в ще коротшу мить, даються лише в ланцюжку словесного мислення.

Таким чином, філософія М. Фуко закликає в умовах тотального панування масової культури до розкриття справжнього сенсу власного існування, реалізації духовно-генетичних зумовленостей людської індивідуальності за допомогою звернення до способу спілкування, як до методології пізнання мислення людини, зумовленого соціокультурними детермінаціями епістеми Новітнього часу.

Серед сучасних вчених, що різнобічно охоплюють феномен масової культури, вивчають її взаємообумовленість з домінантним утвердженням інформаційних технологій в суспільстві, трактовку в синергетичній, діалектичній, метафізичній парадигмах (К. Акопян, Д. Белгородов, О. Бірічевська, Л. Клімова, Г. Кнабе, Є. Соколов, М. Суворов та ін.). Зазначені мислителі піддають багатоаспектному і багатофакторному аналізу феномен масової культури. Вони виявляють її сутнісний зміст і спрямованість, трансформаційний потенціал, роль, місце і функції в становленні сучасного постіндустріального суспільства. Розглядають феноменологічні і екзистенціальні підстави масової культури, її постмодерністську та постнекласичну контекстуальність. Аналізують генезис масової культури в сполученні з глобалізацією, яка затвердилася в світі, позначають її домінанти,

що інтеріоризують соціальну свідомість. Визначають особливості становлення молодіжної масової культури, вказуючи на акцентовану залученість молоді в сучасний маскультурний інформаційний простір. Досліджують особливості функціонування масової культури в різних регіонах планети, в тому числі і на пострадянському просторі.

О. Бірічевська вважає, що масова культура забезпечує акумулювання і трансляцію базових цінностей, що забезпечують ідентичність особистості масового суспільства». Вона розкриває аспекти масової культури які сприяють міфологізації свідомості, демонструючи її спрямованість на формування споживчого мислення, «культивування інфантилізму і безвідповідальності. Дослідниця говорить про те, що масова культура сприяє побудові суспільства нового формату, в якому дихотомія «елітарного» і «народного» заміщується відтворенням шаблонної «масової свідомості». Еліта при цьому втрачає свій культуротворчий потенціал і відповідає своєму статусу виключно економічно. В її інтерпретації масова культура гарантує «стабільність сучасного суспільства», при цьому вона констатує що виникнення і розвиток масової культури зумовлене розвитком ринкової економіки, орієнтованої на задоволення потреб широкого кола споживачів.

Л. Клімова розглядає масову культуру як «багатофункціональне соціокультурне явище», яке виконує ряд соціально адаптаційних функцій. Виявляє амбівалентну подвійність масової культури, що позначає себе в позитивній якості в культурній інноваційності, відтворенні конформно-рекреаційного середовища, в негативному ж у сприянні до відриву суспільства від природного і традиційно-культурного середовища. Л. Клімова вказує на те, що в процесі розвитку постіндустріальної масової культури, «відбувається трансформація уявлень про особистість як про суб'єкта культури». Інформатизація та технологізація соціуму, концептуально-обумовлена діяльність ЗМІ, світова глобалізація сприяють формуванню уніфікативно-стандартизованої свідомості масової людини, позбавленої індивідуалізму і неповторності. Л. Клімова міркує про те, що новий тип пов'язаності

суспільства, особливий спосіб об'єднання людей, якість соціальних зв'язків призводить до становлення та утвердження особливого різновиду людини – людини масової. Ця людина, що стала реальністю сучасного інформаційного суспільства, є одночасно і його продукт, й сама умова його існування, збереження і відтворення.

Є. Соколов апологізує явище масової культури, вказуючи на величезні пласти теоретико-методологічних пошуків, що розглядають під критичним кутом зору даний феномен. Вчений пише про те, що культура, яка в масовому порядку, тобто переважній більшості людей готова забезпечити «гідне життя» - така культура не здатна викликати засудження. Але саме це і є масова культура в модусі «структур» повсякденності. Філософ позначає, що сучасна масова культура безумовно є «злобою дня» і вимагає об'єктивної і різнобічної філософської рефлексії.

Важливою теоретичною підставою вивчення масової і молодіжної культури є праці Г. Кнабе, в яких він розкриває особливості сучасної культури, трансформаційно-модифікаційні тенденції її розвитку, семіотичні коди і аксіологічну змістовність маскультур. Д. Белобородов, аналізуючи пострадянський культурний простір, міркує про те, що широка постсоціалістична громадськість перебувала в очікуванні «поліфонічного буття», полікультурної лібералізації маскультурного простору, результат же не виправдав очікування, привівши масову свідомість до «відчуття какофонії» і «сприйняттю світу як хаосу». Філософ констатує, що сучасна масова культура призводить до зіткнення особистості з «дегуманізованим світом», в результаті чого відбувається розтрата «власної самобутності». М. Суворов висловлює думку про те, що морфологія масової свідомості складається із споживчих і гедоністичних інтенцій при цьому «головними цінностями масової свідомості є тіло і річ». Вчений вказує на те, що аксіологія масової культури проявляє себе в фетишизації техніки, культі споживання і придбання, а основними функціями масового мистецтва виступають: ілюзорно-компенсаторна, сімультантно-міфологічна і адаптаційна.

Об'ємною науковою працею хрестоматійного характеру, що висвітлює різні аспекти, характеристики та функції масової культури є праця «Масова культура: навчальний посібник» під загальною редакцією К. Акоюна. В зазначеній роботі розглядаються теорії культурного модернізму, семіотичні знаки популярної та масової культури, питання становлення інформаційного суспільства і масової свідомості. Досліджується сучасна міфологія і міфи маскульту, шлях виникнення та розвитку споживацького музичного мистецтва. Вивчається співвідношення постмодернізму і сучасної відеокультури та історія виникнення та розповсюдження масової белетристики.

Вагомою теоретичною підставою для осмислення сутнісного змісту масової культури, виявлення особливостей функціонування молодіжної масової культури є праця Г. Костіної «Масова культура як феномен постіндустріального суспільства» [24]. Філософ і культуролог піддає масштабному об'єктивному аналізу описуваний феномен, виявляючи адаптаційні, захисно-рекреаційні, комерційні функції масової культури. Розкриває феноменологію маскульту. Розглядає масову культуру як простір нової архаїки, що надає домінуючий вплив на міфологізацію масової молодіжної свідомості.

Отже, масова культура – це культура планетарного масштабу, що пристосована до смаків широких мас людей, яка відтворюється на принципах економічної доцільності та декларує поверхневе ставлення до мистецтва, котра заснована на масовому (глобальному) тиражуванні та розповсюдженні, за допомогою засобів масової інформації та інформатизації, культурних артефактів та соціокультурних образів і типів масової комунікації.

Тому слід сформулювати наступні висновки:

- спроби всебічного аналізу масового суспільства, що перебуває в процесі формування та трансформації і масового мислення, сягають корінням ще XIX - початку XX століття; мислителями зазначеного історичного періоду закладаються підстави теорії індустріального і постіндустріального суспільства;

- у філософській рефлексії франкфуртської школи приділяється прискіплива увага проблемі індивідуалізації свідомості, розкриваються політичні, комерційні та релігійні механізми маніпулювання громадською думкою;

- радянська філософська школа погоджується з франкфуртською в тому аспекті, що капіталістична система зацікавлена в спрощеному кон'юнктурно-комерційному мисленні масової людини, але відстоює при цьому теорію історичної ролі пролетаріату в знищенні агонізуючої соціально-диференційованої моделі політичного світоустрою;

- у постмодерністській традиції масова культура видається глобальним полем ілюзорної реальності, що породжує калейдоскопічне мислення; сама ж масова культура витягує з сутнісного змісту постмодерну ті ідейні установки, які відповідають їй: фрагментарність, символічність, домінування почуттєвого над раціональним, естетизацію потворного тощо;

- сучасні вчені, які вивчають феномен масової культури, застосовують широкий асортимент методологічних інструментів, що дозволяють розглядати дане явище під різними кутами зору, приходячи до об'єктивних висновків як негативного, так і конструктивного характеру щодо глобалізації, комп'ютеризації та масовізації суспільної свідомості.

У завершенні підрозділу слід вказати на відсутність системного теоретико-методологічного осмислення трансформації молодіжної свідомості в контексті масової культури, масової музичної культури, розкриття сукупної суми факторів, що здійснюють перетворюючий вплив на масове мислення молоді та алгоритм її поведінкових реакцій.

1.2. Прояви сучасної масової молодіжної культури у мистецькому просторі ХХ ст.

Сучасний світ позбавлений стаціонарної платформи розвитку соціокультурних процесів. Дане твердження особливо актуальне по відношенню до феномену генезису молодіжної масової культури. Інформатизація соціуму, глобалізація, що утвердилась в світі, урбанізація техногенного суспільства, комерціалізація культурного простору є безпосередніми причинами зазначеного процесу. Молодь – найбільш гнучка, підвладна трансформації соціальна група, що знаходиться в діалектичному процесі самозміни та саморозвитку. Її невтомність і прагнення до самоствердження є рушійними факторами модернізації і конвертації соціокультурних відносин, змін ідеологічних квінтесенцій епохи. З одного боку, масова культура трансформує молодіжну свідомість, з іншого – сама піддається видозмінам і модифікації, стираючи межі між «елітарним» і «масовим» (А. Костіна), демонтуючи поняття «субкультура» (Г. Кнабе), породжуючи нове інформаційне (комп'ютерне) поле (М. Кастельс), вектор розвитку якого неможливо верифіковано визначити. Дана проблематика буде завжди носити принципово актуальний характер, відповідаючи темпам прискорення інформаційних процесів у постіндустріальному суспільстві.

Сутнісний зміст молодіжної масової культури, що виявляється в культурній інтеріоризації, соціалізації особистості, комерціалізації культурного простору, інформатизації молоді, тривіальності культурних артефактів, соціальному регулятивізмі, уніфікації свідомості, гедонізмі, конформізмі і споживацтві є рушійним фактором трансформації молодіжної свідомості, що формує аксіологічний базис і модель поведінки молодіжної соціальної групи.

Проблема дослідження молодіжної масової культури вимагає виявлення механізмів її самовідтворення, сутнісних характеристик феноменів і чинників, що визначають її рух. Актуальними є питання онтологічного статусу молодіжної масової культури, пошуку вірного методологічного підходу в

процесі відображення зазначеного явища. Інформаційні процеси, що прискорюються в постіндустріальному суспільстві, сприяють трансформації молодіжної свідомості, що, у свою чергу, надає революційний вплив на перетворення соціокультурного середовища.

На сьогоднішній день немає однозначного трактування такого феномена сучасного життя як масова культура. Діапазон оціночних характеристик коливається від крайнього негативізму до об'єктивного визнання закономірності становлення масової культури. Аксиологія масової культури вимагає неупередженого аналізу щодо її сутності, ролі в соціальних процесах, виконуваних функцій в житті людини і суспільства. У вітчизняній соціально-філософській літературі масова культура досі не стала предметом широкого систематичного вивчення.

Фундаментальні наукові дослідження масової культури поодинокі. Більшість з них тенденційні і вирішують завдання не стільки об'єктивного аналізу, скільки ідеологічно орієнтованої критики. Серйозним недоліком багатьох, не тільки вітчизняних, досліджень є і те, що вони обмежуються аналізом художнього змісту масової культури, причому, найчастіше, у світлі особистих політичних і естетичних уподобань автора. При цьому з поля зору йдуть питання генезису і еволюції масової культури, її об'єктивного нормативно-ціннісного (аксіологічного) змісту і детермінацій. Думка О. Бірічевської зводиться до того, що масова культура – закономірний процес розвитку людської цивілізації, який бере свій початок в епоху Просвітництва. Масова культура забезпечує ідентичність особистості в масовому суспільстві, але також виконує і функцію міфологізації свідомості. Дослідження трансформації молодіжної свідомості в контексті масової культури взагалі не мають статусу системного теоретико-методологічного осмислення. Вишукування численної когорти філософів носять, як правило, еkleктичний характер і охоплюють специфічні прояви молодіжної масової культури такі як: субкультурний генезис, віртуалізація молодіжного соціального середовища, вплив ЗМІ на молодіжну свідомість і т.д.

Класичною є теза про те, що молодь – каталізатор суспільно-політичних і культурних модернізацій. Пасіонарність, енергійність, спрямованість, відсутність побутової прихильності, яка консервативно впливає на прийняття рішень, трансформує дану соціальну групу в генератор потенційних політичних і культурних перетворювачів соціального буття. Саме молодь, як суб'єкт творчості і політичної дії, в ХХ столітті створює відповідну міфологію, ідеологію і філософію. І, з іншого боку, сама стає об'єктом ідеологічних і комунікативних маніпуляцій з боку владних, більш міцно вкорінених соціальних суб'єктів.

Молодіжна соціальна група є товариством потенційних можливостей, що перебуває в діалектичній взаємодії з культурою. Необхідним акцентом володіє теза про те, що масова культура, яка містить в собі суму світоглядних установок, надає самий прямий вплив на молодіжну свідомість, трансформуючи та видозмінюючи її. Виходячи зі сказаного, можна зробити висновок, що традиційні внутрішньо-сімейні цінності, у міру дорослішання дитини, піддаються деформації під впливом зовнішніх культурних джерел.

На сьогоднішній день особливим ступенем актуальності володіють питання, що стосуються співвідношення соціальних і сімейних факторів у вихованні молодої особистості. Видатний німецький і британський філософ К. Манхейм справедливо відмічав, що молодь ні прогресивна, ні консервативна за своєю природою, вона – потенціал, готовий до будь-якого починання. До настання статевої зрілості дитина живе в сім'ї, і її погляди формуються відповідно до емоційних та інтелектуальних традицій родини. У період юнацтва вона вступає в перші контакти з сусідським оточенням, суспільством і деякими сферами суспільного життя. Підліток знаходиться, таким чином, не тільки біологічно на стадії бродіння, дозрівання, але і соціологічно потрапляє в новий світ, звичаї, звички і система цінностей якого відрізняються від того, що він знав раніше. Треба додати, що сьогодні, коли технологічні можливості інформатизації суспільства досягли якісно нової якості функціонування, дитина-підліток потрапляє під вплив інформаційних чинників Інтернет-

простору знаходяться в сімейному середовищі. Досить часто сучасна сім'я являє собою лише форму колишнього значення, економічна ситуація, яка змушує батьків приділяти весь час роботі, сприяє відстороненості дітей від світу дорослих та зануренню їх в комфортний простір штучних реалій, цінностей та подій.

Необхідно підкреслити, що зовнішнє культурне середовище має переважаючий вплив на процес соціалізації молоді особистості. Цивілізаційна матриця адаптує і стандартизує індивіда під задану манеру поведінки в соціумі. Інструментарієм в досягненні зазначеної мети служить масова культура, яка репрезентує брехливе і поверхневе різноманіття. Сотні інформаційних джерел обрушуються на молодіжну свідомість, зводячи нанівець як традиційну сімейну, так і релігійну модель виховання.

Г. Маркузе наголошує на тому, що завдяки впливу засобів масової інформації на родинну свідомість відбувається трансформація сімейного буття. Стереотипи поведінкових реакцій формує не родинна традиція, а зовнішнє соціокультурне середовище. Вже з дошкільного рівня преса, радіо і телебачення нав'язують поведінкову модель як для підпорядкування, так і для бунту. Покарання ж за відхилення відбувається не стільки всередині сім'ї, скільки за її межами і направлено проти неї. Поширення прийнятих цінностей покладено на експертів засобів масової інформації, які навчають стереотипам як діловим (умілість, стійкість, особистісні якості), так і романтичним. Змагатися з такою освітою сім'я просто не в змозі, і здається, що сторони міняються місцями: син знає краще; в його особі зрілий принцип реальності протистоїть віджилим батьківським формам. Викликає певну стурбованість те, що сама цивілізація, яка технологічно перероджується і стрімко змінює форми суспільно-політичних та економічних систем, кидає виклик усьому ортодоксальному і традиційному. Її надмірна революційність і молодіжна непосидючість актуалізує одвічні питання онтології про співвідношення матеріальних і духовних домінант.

Входження цивілізації в постіндустріальний або інформаційний період

розвитку призвело до глобалізації, яка корінним чином впливає на генезис молодіжної масової культури. Глобалізація формує певний стереотип поведінки молоді, що руйнує просторові і тимчасові перешкоди, конструюючи зразок ідентичності та задаючи алгоритм поведінки. «В умовах соціальних змін молоді люди виступають носіями нових цінностей, моделей поведінки і культурних зразків, які інтеріорізуються наступними поколіннями. Це дозволяє розглядати молодь як потенціал розвитку суспільства.

Глобалізація розширює можливості соціального розвитку молоді, а ідентичність, як властивість зберігати свою цілісність і усвідомлювати приналежність до спільнот, в умовах нестабільності стає одним з найважливіших чинників реалізації молодіжного потенціалу. Вона проявляється в свідомості у вигляді орієнтації на певні зразки поведінки, а також визначає рівень інтенсивності соціальної активності, готовності до виконання соціальних ролей, громадянських обов'язків. Двигуном зазначеного процесу є мода і реклама, орієнтована на споживання. Заслугує на увагу те, що придбання товарів (шопінг) і трата грошей стають головним сенсом життя не тільки маргінальної субкультури «мажорів», тобто дітей процвітаючих батьків, але й широких верств молодіжної соціальної групи. Також слід позначити що відбувається розтрата творчої енергії молоді, того креативу, який спрямовувався радянською системою виховання на формування у молодих людей любові до науково-технічних винаходів, плідної праці, підкорення космосу тощо.

Таким чином, споживча масова культура стає певною новою ідеологічною основою сучасних соціальних процесів, відштовхуючись від цього феномена, вибудовується система соціально-економічних і культурних відносин у соціумі. Споживче суспільство, оперуючи каналами масової комунікації, підміняє справжнє прагнення до прогресу прагненням до нових придбань. Молоді люди потрапляють в залежність від придбання нових товарів, вони відчують себе ущербними, неповноцінними, якщо не володіють цими товарами. Творців масової культури дана сфера приваблює можливістю

економічного збагачення і входженням в богемно-гламурне співтовариство апологетів кон'юнктурно-комерційного культурного простору.

Не менш вагомим є фактор особистої популярності режисерів, композиторів, іміджмейкерів та інших представників масової культури. Зазначений процес бере свій початок ще в епоху модернізації, але набуває істотне значення в середині ХХ ст. «Сфера «масової культури» привертає все більше число жадаючих прибутку капіталістів-виробників. Можливість розбагатіти, так само як і спокуса слави, привертає до неї деяких художників і письменників, тим більше що елітарне мистецтво, саме тому, що воно постачає товар обмеженому колу цінителів, може забезпечити хліб насущний настільки ж обмеженому колу його творців» [47, с. 56].

Сутнісним змістом молодіжної масової культури стає орієнтація її виробників на сенсаційність, життєвість і доступність репрезентованого матеріалу. Режисери, журналісти, блогери, незалежні експерти подають інформацію, орієнтовану на ті інформаційні блоки, які апріорі володіють рейтинговим потенціалом. При цьому користувач масової інформації буде впізнавати себе і свою манеру поведінки у віртуальній історії чергового героя журнальної статті, коміксу або кінострічки. Популярним штампом є прелюдія в стилі стандартної історії, звичайної української, російської чи американської родини з захоплюючим розвитком сюжетної лінії, розрахованої на встановлення психологічного контакту з масовою аудиторією, і наданням можливості життєвого співчуття і співпереживання подіям, що викладаються. Користувач занурюється в штучно змодельований світ і спостерігає за подіями, віртуально знаходячись безпосередньо в епіцентрі дії, при цьому не ризикуючи бути обдуреним, викраденим або вбитим. Прагнення домогтися розуміння «масового читача» змушує журналістів відтворювати принципи природної установки свідомості: взаємність перспектив і взаємність мотивів, що виражається в публікації матеріалів, у яких сам автор і його герой виступають у ролі «такого ж, як і всі», а також у сенсаційності публікацій, розрахованих на цілком передбачувану реакцію читачів-глядачів. Такий спосіб взаємодії зі

«споживачем інформації» на основі уявлень, які стали звичними, призводить до складання довірливого ставлення до журналістських матеріалів, а отже, і до певного рейтингу видання або журналіста, що має значення для них як в професійному, так і матеріальному аспекті.

У розвиненому світі знаходження у визнаному і популярному колу конструкторів масового культурного простору, є прикладом індивідуального творчого успіху, а також предметом широкого наслідування для молодих людей, що знаходяться на природній соціально-психологічній стадії визначення особистісних кар'єрних інтересів і перспектив.

Ж. Батай у своєму творі «Проклята доля» говорить про те, що біля витоків формування споживчого індустріального суспільства стояв принцип «речизма», який був наслідком відходу від християнської моралі стягання Духу у бік матеріального накопичення. «Річ», на відміну від католицької та протестантської ідеології, стала новим знаряддям соціального поневолення, прихованим і не проявленим інструментарієм маніпуляції. Він пише що не було ні найменшої потреби підтримувати найвищою мірою чисту і настільки ж мізерну – духовність, єдину, яка з самого початку була досить суворою для того, аби врівноважити поневолення всього тіла і всієї діяльності річчю. Але як тільки був прийнятий принцип поневолення, світ речей (світ сучасної індустрії) зміг розвиватися сам по собі, вже не думаючи про відсутнього Бога. Уми, завжди готові до схоплювання реальних об'єктів, ясно усвідомили всю вигоду від того, щоб дозволити прихованості вислизнути за межі пробудженої свідомості. До того ж, царство речей підтримувалося природною схильністю людини до рабства. Ж. Батай висловлює думку про те, що людина за своєю природою схильна до покійного стану і що «речизм» індустріальної епохи з'явився несправжнім, в онтологічному контексті, сурогатом, що утворює сенс, свого історичного періоду, який прийшов на заміну концепціям містики і аскетизму.

Сучасна молодіжна масова культура демонструє вкрай спрощене і комерційне відношення до створення культурних артефактів. Проблема

тривіальності «мистецтва» і залежності автора від масового «смаку» виникла не тільки у зв'язку з винаходом Інтернету чи телебачення, вона бере свій початок ще в епоху Просвітництва, з виникненням перших бульварних «жовтих романів». «В Англії в XVIII ст. зародилася велика частина протиріч, властивих сучасній комерційній культурі, набули поширення багато форм масових засобів культурної комунікації, так само як і прийоми створення відповідної аудиторії, а письменник (в якості представника «соціальної групи інтелектуалів») став залежати від фінансової підтримки публіки, в яку включається вже не тільки обмежене коло представників привілейованих класів, а й широкі верстви населення, передусім буржуазія, яка мала достатньо дозвілля, щоб скористатися всіма формами розваги, наданими їй ринком. Письменник перетворюється і творить за замовленням швидкозростаючої книжкової торгівлі. Вироблений літературний товар послужив прототипом майже всієї сучасної популярної продукції: газета, заповнена як новинами дня, так і просто плітками або спеціальними статтями, призначеними задовольняти допитливість різних груп читачів» [25, с. 18-19].

Саме тут закладається культура споживання масової інформації. Робиться акцент на меркантильності і «сенсаційності» інформаційних блоків, які не вимагають від споживача даної продукції інтелектуальних зусиль. Пропадає мотивація в поглибленому пізнанні в галузі наук і мистецтва, людина не відчуває своєї неповноцінності або необхідності розвитку, навколо неї маса таких же людей, як і вона сама, і вона повністю розчиняється в цій масі, знеособлюючись і стаючи її органічною частиною. «Особливою естетичною якістю масової культури служить її здатність позбавляти споживача від всяких інтелектуальних зусиль, проклавши для нього найкоротший шлях до задоволення. Так, любовна лірика у виконанні співака Едді Геста «більш зворушлива», ніж в Еліота і Шекспіра, а зображення дівчат на обкладинці книжок або журналів - «сексуальніше», аніж жива оголена жінка. До цієї легкості споживання додається простота виробництва, зумовлена стандартизацією» [25, с. 58].

Слід вказати на те, що в епоху Просвітництва цей процес ще не був поставлений на глобальні комерційні рейки і, відповідно, не було транснаціональних корпорацій, зацікавлених у спрощеній свідомості споживача. Але абсолютно інша ситуація складається в сучасному світі, в усталену епоху глобалізації та капіталізму. Ринкова система споживчих відносин, яка звела в ранг ідеалу задоволення, є благодатним ґрунтом для розвитку і становлення молодіжної масової культури. Гроші, успіх, видовищність стають новими теологічними символами сучасної цивілізації, і в цьому контексті стирається межа між культурою і ринком, зливаючи ці явища в єдину культурну субстанцію.

Молодь у художньо-алегоричній фантазії допустимо уподібнити безформенній культурній композиції, форму і рух якої визначає домінуюча маскультурна ідеологія, що трансформує її світогляд. На сьогоднішній день таким інформаційним полем є масова молодіжна культура з властивою їй здатністю до уніфікації та міфологізації мислення. Не важливо, чи буде певна група молодих людей слідувати міфу, що нав'язується, масової культури або буде протистояти йому, структуруючи власну опозиційну ідеологію чи міф, епіцентром зазначеного процесу буде масова культура, діалектично взаємопов'язана з молоддю і з процесом трансформації молодіжного мислення. Висловлюваний процес революційним чином буде зчиняти руйнівний вплив на усталені соціально-політичні та культурні підвалини, пропонуючи новий, до цього не пізнаний, шлях, яким би жахливим а ргіогі потенціалом він не володів.

Необхідно сказати, що в сучасному суспільстві ідея загального лібералізму, помножена на відособленість, гіперперсональність і неординарність індивіда набуває статус превалювання. Даний концепт не володіє видимим статусом маніпулювання, але при уважному розгляді виявляє всі ознаки трансформації свідомості та глобального адміністрування, цілі й завдання якого заслуговують окремого дослідження. Нагальним є твердження про те, що егоїстична індивідуальність як стиль і спосіб життя розглядається репродуктивною машиною масової культури як ідеальне поле для соціального

експерименту. При цьому концепт зовні проявленої неординарності є симулякром справжньої індивідуальності, оскільки відтворює іміджеві відмінності суб'єктів по програмним концепціям масової культури з метою комерційної вигоди. Професійними творцями масової культури розробляються і вводяться в життя проекти і артефакти, що володіють маніпулятивним потенціалом по відношенню до молодіжної та зрілої свідомості. Реалізуються схеми прихованого управління бажаннями людини, її егоїзмом, за допомогою моди, реклами, сексуального розкріпачення, прагнення до накопичення і т.д. У цьому контексті слід згадати крилатий вислів великого Й. Гете щодо того, що немає рабства безнадійніше, ніж рабство тих рабів, хто себе вважає вільним від пут. Тому у сучасному суспільстві стверджується нова система невидимого і тоталітарного контролю над мисленням і поведінкою, описуване явище пов'язане з процесом глобалізації та інформатизації суспільства і носить керований характер.

Це відмічає у своєму відомому есе «Ерос і цивілізація. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества» Г. Маркузе. Він пише, що індустріальна цивілізація переживає поширення тоталітаризму. Він приходить скрізь, де інтереси панування починають переважати над продуктивністю, стримуючи її можливості або змінюючи напрямок їх реалізації. Оскільки раціональність панування досягла моменту, коли вона починає загрожувати власним підвалинам, людей слід тримати в стані постійної мобілізації, як зовнішньої, так і внутрішньої. Маніпулювання свідомістю описувалося в різних дослідженнях, присвячених тоталітарній і «популярній» культурам: координування приватної і суспільної практики, спонтанних і змушуваних реакцій. Яскраві приклади цієї тенденції - індустрія бездумного проведення часу і тріумф антиінтелектуальних ідеологій. Це розповсюдження контролю на раніше вільні області свідомості і дозволяє послабити сексуальні табу (вельми важливі до цього, так як загальний контроль не міг бути настільки ефективним). У порівнянні з пуританськими і вікторіанськими періодами сексуальна свобода сьогодні, безсумнівно, зростає.

(хоча й відчутна реакція проти 1920-х). Проте в той же час сексуальні відносини все більш зливаються з соціальними, приводячи до гармонії сексуальної свободи і порядку, побудованого на прибутку. Фундаментальний антагонізм між сексом і соціальною користю (який є відображенням конфлікту між принципом задоволення і принципом реальності) розмивається поступовим настанням принципу реальності на принцип задоволення.

Слід підкреслити, що дані висловлювання Г. Маркузе знаходять підтвердження в сутнісному прояві сучасної масової культури в засобах масової інформації, що має істотний вплив на трансформацію молодіжної свідомості. Всілякі рекреаційні шоу-програми, які декларують бездумне проведення часу, створюються за принципом відсутності інтелектуального навантаження і спрямованості на відволікання масової аудиторії від поточних соціальних та економічних проблем.

Необхідно також звернути увагу на те, що сутнісним змістом молодіжної масової культури є гедонізм. Елементи еротизму, задоволення, зміненого стану свідомості червоною ниткою проходять через молодіжну культуру, координуючи її спрямованість і специфіку функціонування. Слід згадати, що гедонізм як філософське вчення не є винаходом постіндустріального суспільства, а йде корінням в класичну Елладу до трактатів Арістіпа (435-355 рр. до н.е.), що свідчить про історично глибинну підсвідому затребуваність сучасною молоддю гедоністично орієнтованої масової культури.

Молодь ХХ-ХХІ століть заявляє про себе як про активного суб'єкта історичного процесу, сповідуючи ідеали тілесності і насолоди не тільки як конформні практики, але і як форми соціального протесту і відмови від пануючої дійсності. Варто згадати субкультурні організації 60-70-х років ХХ ст., які демонстрували культ неробства і соціальної відстороненості в контексті постулативних вимог до культурних перетворень цивілізації. Найважливішим досягненням молодіжної активності другої половини ХХ століття стало переосмислення культурних практик неробства в контексті суспільних трансформацій. Відмінною особливістю практик неробства

найбільш відомих молодіжних спільнот другої половини ХХ століття є та, що не була раніше присутня в даній культурній традиції, протестна спрямованість, що виражається або в активній боротьбі, у формі «бунту» або «революції» або орієнтована на ескапістське ставлення до пануючої соціальної реальності. Крім цього, нова культурна традиція неробної молоді виявляється синкретичною, еклектично ввібравши в себе ті чи інші філософсько-культурологічні, політичні чи релігійні ідеї. Нарешті, найважливішою особливістю розвитку практик неробства цього періоду є їх повсюдна ювеналізація – вперше в історії соціальних рухів новим суспільним актором, «культурною аристократією» стала молодь, що фактично визначило зростання значення молоді в соціокультурних процесах кінця ХХ – початку століття.

Сама людська природа, історія її формування пов'язана з гедоністичним самопізнанням і одвічним пошуком тілесного і трансцендентного задоволення. Любов до насолоди, акцентовано пропонованою молодіжною масовою культурою, на тлі краху моральних ідеалів та традиційних родинних відносин, стає логічним наслідком сучасного розвитку культури в епоху постмодернізму. У цьому контексті масова культура несе в собі адаптивну і регулятивну функцію, відповідаючи людській фізіології, піклуючись про кожного члена свого суспільства, створюючи для нього нехай ілюзорне, але комфортне середовище, захищаючи від агресивності і недосконалості світу, холодного і нескінченного космосу, неминучої смерті.

Особливо увагу привертає вплив еротичності масової культури на розвиток суспільства, що досліджується численною когортою мислителів. Слід особо відмітити вишукування Г. Костіної, яка докладно прослідковує значимість концептів еротизму масової та масової молодіжної культури на трансформацію соціальної свідомості. «Еротичність масової культури була тією її якістю, яка відзначалася найпершими критиками цієї складової культури. Бажання і Спокуса – знаки цієї культури як культури споживчої. Споживча культура спокушає кожного за допомогою компенсованих бажань, нейтралізованих еротичних імпульсів, сублимованих сексуальних потреб.

Маскультура виступає як турбота про тіло кожного, вона виробляється, щоб споживатися – фізіологічно, духовно, інтелектуально, вона замінює людині потребу в справжній самоактуалізації в контексті реального простору. Вона занурює свого суб'єкта в особливі стани свідомості, пропонуючи йому реальність, більш явну, ніж реальність перебування, і ілюзію ідентичності цих реальностей. Ці два простора не тільки взаємодоповнюються, але і взаємозамінні, і споживача не бентежить те, що феномени першої замінюються симулякрами другої. Факт підміни тут не завжди буває виявленим і усвідомленим. Масова культура і функціонує, власне, в рамках цього режиму, це її основна, провідна функція – створювати ілюзорний світ, що нейтралізує соціальну напруженість, індивідуальні комплекси, фізіологічні розлади, відчуття нереалізованості і незадоволеності культурою. Тут кожен обласканий, оповитий турботою, любимий, долучений до світу, просвічений і зрівняний з усіма в якості і кількості споживаного» [24, с. 133 - 134].

Таким чином, гедоністично орієнтована масова культура є надійним бастионом молодіжної свідомості, адаптуючи її до реальної буденності, не вивільняючи при цьому зі стану ілюзорного сприйняття реальності. Вона може бути спрямована на соціальні групи молоді з внутрішніми ескапістськими настроями і бути певною формою екзистенціальної опозиції бруталності сучасного світу. Зазначена трансформація свідомості вбирає в себе ознаки відсторонення молодіжної аудиторії від соціальної дійсності і концентрування виключно на власному егоїзмі та тілесності.

Масова психологія сучасної молоді регламентує вседоступність і вседозволеність по відношенню до навколишнього середовища. Людина-конформіст не відчуває своєї тимчасовості та відповідальності перед природою, все, на що зорієнтована її свідомість – це матеріальне задоволення і радість розваги. Вся масова молодіжна культура сучасності просякнута ідеєю успіху і пов'язаний цей успіх з єдино можливим станом «нормальної людини» – бути багатим, бути нещадним і бути популярним. Масова людина це постійно невдоволена дитина, яка вимагає від цивілізації все більш

спрощеного соціального буття і вічно підтримуючу її безтурботний стан культуру. «Пора вже намітити першими двома штрихами психологічний малюнок сьогоднішньої масової людини: ці дві риси – безперешкодне зростання життєвих запитів і, отже, нестримна експансія власної природи і, друге, вроджена невдячність до всього, що зуміло полегшити їй життя. Обидві риси малюють вельми знайомий душевний склад – розбещеної дитини. І загалом можна впевнено докладати їх до масової душі як осі координат. Спадкоємиця вікопомного і геніального колишнього, геніального за своїм натхненням і дерзанням, сучасна чернь розпещена оточенням. Балувати – це означає потурати, підтримувати ілюзію, що все дозволено і ніщо не обов'язково. Дитина в такій обстановці позбавляється понять про свої межі. Позбавлена від будь-якого тиску ззовні, від будь-яких зіткнень з іншими, вона і справді починає вірити, що існує тільки вона, і зникає ні з ким не рахуватися, а головне, нікого не вважати краще себе» [39, с. 319].

Культура споживання направляє людське мислення в русло безтурботного і безвідповідального світовідчуття. Сучасна кіноіндустрія і засоби масової інформації служать єдиній меті – розвазі суспільства і відволіканню масової свідомості від поточних глобальних проблем, які виникають перед людством. Індивід, що володіє критичним мисленням, не вигідний і не затребуваний сучасною соціокультурною геополітичною системою. Капіталізм, який затвердився в сучасному світі, робить ставку на ринкові відносини у сфері культури, домагаючись поставлених цілей - отримуючи розпещену і бездуховну масову свідомість, яка вічно бажає нових видовищ і розваг. Така людина не володіє концептуальним і різнобічним мисленням, є смиренним об'єктом маніпуляції з боку зацікавлених у цьому процесі структур.

Необхідно виказати деякі судження щодо сутнісних відмінностей між масовою та масовою молодіжною культурою. Остання проявляє себе наступним чином:

- в віковій особливості масової молодіжної культури, акторами якої є

саме молоді люди 15-35 років;

- в орієнтації масової молодіжної культури саме на молодіжну соціальну групу, котра являє собою ментально та емоційно мінливу соціальну субстанцію, що зумовлено недостатністю життєвого досвіду, експериментуванням із власним соціальним буттям, що проявляє себе в опозиційному ставленні до цінностей дорослого життя, відсутністю соціально-побутової залежності (життя молоді 15-25 років до одруження), прагненням до змін в матеріальному середовищі (наслідування модним маскультурним оновленням), соціальними змінами (школа, коледж, інститут тощо), об'ємним інтегруванням в світ інформаційних технологій;

- за допомогою того, що масова молодіжна культура породжує та впроваджує в молодіжне соціокультурне буття саме ті культурні артефакти, що відповідають інтересам та цінностям молоді (світ комп'ютерних ігор та мережевого спілкування, простір моди, спорт, музикальна культура, середовище кіномистецтва переважно в напрямках «бойовик», «фентезі», «жахи» тощо).

Також, необхідно було б співвіднести поняття «популярна культура» та «масова культура» з наданням визначення поняттю «масова молодіжна культура». Не дивлячись на те, що певні дослідники ставлять знак тотожності між масовою та популярною культурами, треба вказати на певні відмінності між цими типами культур. Популярна культура в першій половині ХХ ст. передувала виникненню феномену масової культури, а утвердження і розповсюдження останньої обумовлено розвитком та впровадженням в суспільне життя глобальних засобів масової інформації, виникненням та масовим розповсюдженням з часом мережі Інтернет та мережевих комунікацій.

Популярна культура не обов'язково може бути масовою, в цьому її сутнісна відмінність з останньою. Буквально – це культура, яка популярна в різних верствах суспільства. Внутрішній функціональний зміст, який відрізняє популярну культуру від масової, проявляє себе в тому, що популярну культуру характеризує порівняльна близькість до елітарної культури, гетерогенність і

більш висока вибірковість виробництва і споживання.

Масова молодіжна культура – це переконання, цінності, ціннісні орієнтації, комунікативні особливості, виразні засоби спілкування і поведінки молодого покоління, якому притаманні відносини засновані на дружбі та спільних інтересах. Вказана форма культури знаходиться в стані постійної самозміни, що провокується її невинною культурною співпрацею з молодіжною соціальною групою, яка характеризується дозвіллевою спрямованістю, потягом до самовизначення, експериментуванням зі способом життя, прагненням до модернізації як до стилю життя. Сутнісною особливістю масової молодіжної культури є те, що вона є наслідком глобальної соціокультурної інтеріоризації та розповсюджується засобами масової інформації та інформатизації. Являє собою креативний продукт, спрямований на попит в молодіжному середовищі численної групи іміджмейкерів, піар-технологів, маркетологів, акторів, режисерів тощо.

Молодіжна масова культура як наймогутніший інструментарій соціокультурних модернізацій в суспільстві виконує ряд функціональних завдань. Бінарна класифікація їх за принципом поділу на негативні і позитивні соціальні феномени дозволяє розкрити сутнісні характеристики масової молодіжної культури. Але також слід зауважити, що окремі аспекти масової культури виходять за рамки бінарних опозицій і при розгляді під кількома кутами зору демонструють взаємний перехід негативних тенденцій у позитивні і навпаки. Як приклад, слід сказати, що процес міфологізації молодіжного мислення володіє як деструктивним, так і конструктивним змістом.

Одна з фундаментальних дослідниць сучасної масової культури, Г. Костіна, висловлює судження про те, що масова культура є значним соціальним інструментом, який виконує соціально-адаптаційну функцію в постіндустріальному суспільстві. «Масова культура на відміну від високої культури, що спрямована на перетворення багатства сукупної людської історії у внутрішнє надбання особистості і, яка є умовою розвитку її сутнісних характеристик, орієнтована на соціалізацію індивіда, включення його в певне

середовище і реалізацію стратегій адаптації в їх різноманітних варіантах, пов'язаних зі ступенем активності і з орієнтацією на певну діяльність особистості або групи» [24, с. 120]. Г. Костіна говорить про те, що елітарна культура, перебуваючи в опозиційному стані по відношенню до масової культури, сприяє індивідуалізації характеру і розкриттю всіх духовно-генетичних потенцій людської істоти. Тим не менш «Масова культура виступає в якості унікального за своєю ефективністю пристосувального адаптаційного механізму, який компенсує суб'єкту міської, маргінальної культури з порушеними каналами комунікації та міжпоколінної трансляції відсутність традиції. Дозволяючи прожити різні психологічні стани, масова культура формує стан адаптованості індивіда до соціальної реальності, реалізуючи, таким чином, одну з провідних своїх функцій» [24, с. 121].

Г. Костіна стверджує, що ідейним і сутнісним змістом молодіжної масової культури є формування ілюзорного і не справжнього уявлення про поточну дійсність. Масова культура, в її трактуванні, виконує функцію міфологізації молодіжної свідомості, відволікання її від реальності і конструювання псевдореалістичної картини світу. При цьому індивід, що потрапляє під вплив концептів масової культури, самоототожнює себе з її ідейними установками і починає жити відповідно до сутнісного змісту маскультурних симуляторів. У цьому контексті масова культура містить в собі деструктивні потенції.

Урбанізація, капіталістична система економічних відносин, що ствердилась в сучасній соціально-економічній реальності, входження суспільства в постіндустріальну стадію розвитку, на думку Г. Костіної, сприяють виникненню суперечностей між індивідом і панівною соціально-економічною системою. В умовах, що складаються, масова молодіжна культура виконує регулятивно-компенсаторську функцію, адаптуючи і соціалізуючи індивіда. Виникає абсолютно новий тип мислення, якому притаманний розрив з традиційною культурною моделлю. Постійне омолодження соціокультурного базису формується на підставі молодіжної

соціальної групи, яка конструктивно сприймає неусталеність і мінливість масової культури. «З інтенсивним розвитком капіталізму і вступом його в постіндустріальну стадію розвитку відзначається зростання великих промислових центрів, збільшується щільність населення, посилюється масовізація всіх виробничих процесів, а з ними і духовних, остаточно формується нова психологія людини міста з вільною від стереотипів свідомістю і налаштованою на розрив з традицією» [24, с. 129].

Однією з домінантних функцій масової молодіжної культури є рекреаційно-дозвільна, яка спрямована на відволікання людини від поточних соціально-економічних і політичних проблем, що притаманні постіндустріальній цивілізації. Найбільш дієво вказана сутнісна характеристика масової культури проявляє себе саме в молодіжному соціальному середовищі, що активно трансформує свідомість широких молодіжних верств. Ігри та розваги є особливо затребуваними і масовими способами психоемоційного розслаблення та дозвіллевого проведення часу. Підліткова соціальна група найбільш тісно інтегрована в ігровий віртуальний простір, збагачений тисячами онлайн-розваг, які надають можливість спільної гри та мережевого «конекту» з друзями. Фактор масовості в зазначеному процесі починає проявляти своє трансформаційне значення ще з раннього періоду формування особистості, конструюючи систему масових інтересів неповнолітніх тинейджерів.

Більш доросла аудиторія (18-25 років) залучена в музично-клубну молодіжну субкультуру, масову популяризацію якої підігривають всілякі танцювально-вокальні кастинги і проекти, які піднесені засобами масової інформації та мають вплив на процес масовізації свідомості всіх вікових соціальних груп. Необхідність відпочинку, розслаблення, абстрагування від проблем актуалізує креативне функціонування масової культури, підтверджує її затребуваний статус. Створюючи індустрію дозвілля, розваг, туризму, спорту, ігрові комплекси, масова культура дозволяє розслабитися, відпочити, відволіктися від професійної діяльності, заповнити багаж духовних сил, набути

психічну рівновагу. Ця функція масової культури, звернення до неї людини надзвичайно важлива в умовах динамічного розвитку інформаційного суспільства, який характеризується глобалізацією, де людина відчуває себе самотнім і покинутим. Масова культура покликана доступними формами, методами і прийомами організувати людині повноцінний відпочинок.

У період утвердження постіндустріального суспільства молодіжна масова культура демонструє найважливіше функціональне значення, що виявляється в інформатизації соціуму. Технічна можливість за допомогою ноутбуків, інтернет-планшетів, айпадів і інших мобільних пристроїв, миттєвого доступу до мережевих ресурсів, сприяє процесу масової інформатизації молоді та трансформації молодіжної свідомості. Даний феномен має двояке значення, з одного боку сприяючи швидшому пошуку потрібної інформації, з іншого позбавляючи студентство мотивації до самостійної роботи над контрольними роботами і рефератами і відвідування бібліотеки.

Актуальними є питання, пов'язані з розробками і удосконаленнями антиплагіаторських програм і впровадження їх в систему середньої та вищої освіти. Інформатизація молодіжної соціальної групи надає комфортність доступу до всіляких науково-пізнавальних фільмів, інтерактивних освітніх програм, онлайн-конференцій та форумів. Тим не менш, слід сказати, що відкривається доступ і до ресурсів, що володіють деструктивним потенціалом, наприклад до відеороликів, що демонструють сцени насильства, до терористичних інформаційних сайтів і т.д.

Концепція лібералізації віртуального простору не передбачає адміністративно-технічної фільтрації інформаційних потоків, тому суттєвими є питання удосконалення педагогіко-методологічної бази, що дозволяє вести ефективний діалог з молоддю з метою формування конструктивного аксіологічного базису. Завдяки засобам масової комунікації, з'явилися канали швидкого і легкого доступу до інформації різного призначення і змісту. Розширюються пізнавальні можливості особистості, зростає гносеологічна роль масової культури, що знаходить відображення в популярності відповідних

телевізійних програм, науково-популярних фільмів (наприклад, про природу). Внаслідок розвитку засобів масової комунікації змінюється вигляд і рівень сучасної освіти, де стійке місце займають новітні інформаційні технології, які забезпечують, наприклад, можливість дистанційної освіти.

Необхідно підкреслити, що молодіжна масова культура справляє трансформаційний вплив на базисні гносеологічні, аксіологічні, естетичні та світоглядні уявлення, видозмінюючи духовний світ особистості і конструюючи модель поведінки. Комунікативно-інтегративна функція, посилена фактором мережевої віртуалізації соціального простору, дозволяє стійко підтримувати існуючі та впроваджувати модерні алгоритми молодіжних вчинків і дій. В ході впливу на особистість за допомогою штучно створених і популяризованих зразків створюється певний стереотип поведінки в суспільстві, формується мода на стиль в одязі, музику. Таким чином, масова культура виконує естетичну функцію, певною мірою формуючи духовний світ особистості. Причому, з одного боку, масова культура містить комплекс духовних цінностей та естетичних принципів, які відповідають запитам споживачів; з іншого – здійснюють прямий вплив на їх виникнення. Сукупний аналіз критичної маси факторів, що впливають на трансформацію молодіжної ментальності, надає можливість передбачення скерованостей і логічних наслідків тих чи інших соціальних процесів, виявляти їх деструктивні і конструктивні тенденції.

На основі викладеного необхідно сформулювати висновки:

- молодіжна соціальна група є рухомою соціальною субстанцією і суспільством потенційних можливостей, яке діалектично взаємодіє з культурою;
- масова молодіжна культура є продуктом постіндустріального суспільства і тісно пов'язана з процесом глобалізації, який затвердився в сучасному світі;
- масова культура формує ілюзорне уявлення про самодостатність та неординарність особистості. Індивід перебуває в стані постійного контакту з

інформаційним полем масової культури, що формує стереотип його поведінки та сприяє побудові одновимірно-споживчого мислення масової молодіжної аудиторії;

- масова молодіжна культура виконує регулятивно-компенсаторську, комунікативно-інтегративну, мотиваційно-спонукальну, адаптаційно-стандартизуючу, дозвіллево-розважальну та інформаційно-пізнавальну функції;

- сутнісний зміст масової молодіжної культури проявляє себе в конформній, сенсаційно-життєвій, поверхнево-тривіальній, гедоністичній та комерційній спрямованості;

- сучасний міф використовується як масовою молодіжною культурою, так і комерційними та політичними структурами для досягнення певних ідеологічних, економічних або інформаційних завдань;

- загальна інформатизація соціуму сприяє масовому розповсюдженню і популяризації масової молодіжної культури;

- дозвільно-розважальна сутність масової культури іманентна аксіології сучасних тинейджерів і молодих людей у віці 18-25 років;

- масова молодіжна культура є субстратом, що формує комерційно-споживацьке ставлення до мистецтва. Масова молодіжна культура, яка інтеріорізує світову інформаційну протяжність, виконує функцію вестернізації масового культурного простору.

Аналіз соціально-філософського дискурсу, спрямованого на осмислення генези та розвитку масової молодіжної культури, демонструє наростання академічного інтересу до зазначеної проблематики ще в період Нового часу. Питання виникнення масової свідомості, збереження індивідуальності, підміни оригінального тиражованим починають хвилювати розуми мислителів ще в XIX сторіччі. На тому історичному етапі, який ознаменувався промисловою революцією, стихійним накопиченням капіталу і породженням тенденцій всіх тих культурних, соціально-політичних і економічних суперечностей, які приведуть до формування тоталітарних держав, світовим війнам і божевільним концепціям, які апологізують фізичне знищення за расовою ознакою.

Дослідження широкого теоретичного пласту соціально-філософської рефлексії надало змогу простежити шлях генези та розвитку масової молодіжної культури, виявити її сутнісний стан, функції та взаємообумовленість з процесом всебічної інформатизації та глобалізації соціуму. Визначимо, що у теоретичних побудовах класичних мислителів розглядаються питання опозиційності мас і еліт, свідомості і підсвідомості, класової боротьби, трансформації мислення і можливу зацікавленість держав у формуванні одновимірного та уніфікованого мислення, формується теорія індустріального та постіндустріального суспільства, в соціально-філософському термінологічному апараті з'являються поняття «маса», «масова людина», «колективне несвідоме», «надлюдина», «соціальний факт», «натовп», «публіка» та ін.

У філософській рефлексії Франкфуртської школи масова людина розуміється як слухняний об'єкт маніпуляції з боку зацікавлених у цьому процесі структур. Теоретичні конструкції представників цієї школи демонструють немарксистське розуміння історії, критику одновимірного мислення, яке формується внаслідок впровадження в соціокультурне буття маскультурних технологій маніпулювання свідомістю та бажаннями. Представники франкфуртського напрямку змогли вичерпно відобразити негативні та позитивні тенденції, пов'язані зі ствердженням в світі феномену глобалізації.

Роль мас як соціально-перетворюючої сили відстоюється в радянській соціально-філософській традиції, при цьому радянські мислителі роблять акцент на тому, що машина масової культури буржуазно-капіталістичного ладу спрямована на вироблення у індивіда споживчого мислення, позбавляючи його соціальної ініціативи. В їх працях зазначається, що капіталістична система сприяє виникненню штучного масового культурного простору, котрий відволікає людину від вагомих проблем соціальної дійсності. Водночас комуністична ідеологія не трактується радянськими дослідниками як тоталітарна методологія уніфікації свідомості. Не мають можливості бути

продемонстровані альтернативні соціально-філософські концептуальні моделі, що розглядали би проблеми масової культури неупереджено, системно та всебічно.

Постмодерністські філософи розглядають масову культуру як поле несправжньої реальності, яке породжує нецілісне й ілюзорне світосприйняття. Сутнісний зміст масової культури розглядається крізь призму розпаду емпірико-раціональної моделі світосприйняття. Масова культура в постмодернізмі демонструє себе як ідейна основа сучасного світу, якій притаманна мозаїчність, естетизація потворного, фрагментарне сприйняття реальності, божевільність та вседозволеність.

У трактуванні ж сучасних дослідників масова культура наділяється як позитивним, так і негативним змістом, робляться спроби об'єктивного і всебічного аналізу зазначеного феномена. Розглядаються феноменологічні та екзистенціальні підвалини масової культури, її взаємообумовленість з процесом інформатизації та глобалізації сучасного світу, досліджуються особливості молодіжної масової культури, ознаки її трансформаційного впливу на свідомість молодіжної соціальної групи тощо.

З'ясовано, що сутнісний зміст сучасної масової молодіжної культури виявляється в її загальній комерціалізації, міфологізації свідомості, спрямованості на формування стандартизованого та уніфікованого світосприйняття. В контексті того, що молодь є товариством потенційних можливостей, вектор яких визначає масова молодіжна культура, розкривається соціально-філософська актуальність дослідження питань трансформації молодіжної свідомості. Кон'юнктурно-консьюмеристський остов молодіжного маскульту пов'язаний з загальною інформатизацією соціуму і сприяє домінуванню даного феномену в соціокультурному просторі, феномену, що відтворює аксіологічні підвалини сучасного суспільства. Відповідно, майбуття держав залежить від тієї світоглядної платформи, яка формується саме масовими засобами інформатизації суспільства, саме соціокультурне середовище, а не біологічна обумовленість детермінує процес розвитку

цивілізації.

Важливим значенням масової молодіжної культури володіє її дозвільно-рекреаційна функція, що є за своєю суттю механізмом соціального регулювання та адаптації. Гедоністична контекстуальність зазначеного явища сприяє формуванню суспільства егоцентристів і конформістів, сконцентрованих на власній тілесності і рекламній неординарності, яка в реальності являє собою лише симулякр справжньої індивідуальності. Вказане демонструє певні трансформаційні тенденції розвитку сучасної масової молодіжної культури, що сприяє виникненню одновимірно-споживчого мислення молоді людини, орієнтованого в напрямок споживання сенсаційно-життєвого, емоційного та поверхневого культурного продукту.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА РОК-КУЛЬТУРА КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Феномени «рок» та «поп» музики у масовій молодіжній культурі другої половини XX ст.

Насамперед слід розглянути питання стильових визначень рок- і поп-музики. Звертаючись до дослідження явищ музичної поп- і рок-культури, академічний музикознавець мимоволі стикається з уже сформованими в широких музичних колах визначеннями і найменуваннями різних стилів, розгалужень і типів цього виду творчості. Ці визначення і найменування нерідко носять випадковий і хаотичний характер. Вони викликані осмисленням поп- і рок-музики в різних площинах, які далеко не завжди стикаються одна з одною: медійній (преса, телебачення, електронні ресурси тощо), коломузичній (шанувальники та сприймачі того чи іншого музичного явища) і музичній (академічні музикознавці, музичні критики і професійні музиканти). Слід урахувати також постання при дослідженні неминучої проблеми суб'єктивності в оцінці явищ поп- і рок-музики, що істотно ускладнює процес їх дослідження.

Нерідко тим чи іншим дослідником не враховується система усталених естетичних і художніх цінностей, які можуть змінюватися залежно від регіональних і часових умов. Так само, як автор може судити про музичне явище, виходячи із системи цінностей свого часу, що могло б наштовхувати на суб'єктивне відчуття верховенства системи цінностей лише даного періоду. У цих випадках нерідко зустрічаються оцінювання якості і перспективності тих чи інших жанрів залежно від суб'єктивних уподобань автора.

При цьому слід звернути увагу й на потребу музикознавців-професіоналів з академічних кіл визначити художню цінність рок-музики (в цілому, або як окремого стилю). Однак за роки існування і еволюціонування рок-музики

система цінностей змінювалася з колосальною швидкістю і багаторазово. У зв'язку з вимогами моди, з якою тісно пов'язана рок- і поп-культура, недавня цінність часто змінювала свій знак з позитивного на негативний (про що вже йшлося у вступі). Озираючись на пройдену історію однієї тільки рок-музики, створюється враження, що об'єднуючу художню цінність для різних стилів у ній знайти вкрай складно, а, скоріше, навіть неможливо. Це відрізняє дослідження рок- і поп-музики від вивчення академічної музики. Так як, у випадку з останньою, музикознавці все ж змогли виявити критерії художньої цінності (наприклад – критерій краси звуку, багатства мелодій, гармоній тембрового забарвлення і т. д.), і, виходячи з них, оцінювати творчість того чи іншого композитора, або ж виконавця.

У разі ж, наприклад, з рок-музикою, можна зіткнутися з абсолютно полярними за художніми особливостям та манерою подачі стилями, кожен з яких цілком може претендувати на позитивну ціннісну позицію – тим більше, що ті чи інші стилі року мають своїх фанатів, які високо оцінюють характеристики цих стилів.

Залежно від характеру звучання музики, цінності у шанувальників різних стилів можуть варіюватися до повністю полярних розбіжностей. Наприклад, з одного боку, цінності любителів творчості дуету «Саймон і Гарфанкел» і, з іншого боку – любителів музики групи Napalm Death. У цих вкрай різних явищ рок-музики мірила якості знаходитимуться в абсолютно різних площинах і вимірах. Відповідно, і судження того чи іншого дослідника матимуть відтінок прихильності до того чи іншого виміру, а відповідно, і до стилю, виконавця. Непереконливо, і навіть більш заплутано виглядають деякі «немузичні» і «коломузичні» узагальнення, що зводять рок-музику в щось, нібито монолітне і цільне. Цим нерідко користуються серйозні академічні музикознавці. Соціологи, культурологи, історики, психологи і більшість музикознавців і критиків, тобто професіонали, які прийшли «зі сторони», схильні розглядати рок, як явище суто соціальне. Головне, щоб була соціальна гострота, протест, виклик і сміливість, а чи є за цим музика, яка вона за стилем і якістю, в цілому,

не надто важливо» [16, с. 9].

У цьому випадку О. Козлов пропонує свою версію: «Інший погляд на рок як на особливий вид музичного мистецтва виходить від тих, хто за покликанням виконує саме ту, а не іншу музику. Тут на перше місце ставиться майстерність: віртуозна техніка, зіграність, уміння передати «драйв» (Drive), особливе вокальне мистецтво, майстерність імпровізації, володіння формою, наявність особливого «блюзового почуття» (Blues Feeling). Ми, професіонали, які присвятили все життя виконанню такої музики, можемо з перших звуків відчувати, чи є у музиканта драйв, а чи це просто потужна апаратура, «врублена» до межі. А багато слухачів «купаються» на гучність» [16, с. 9-10]. Однак у цьому випадку можна також відчувати якесь розмаїття думок. Такі поняття, як «енергетика», «драйв» – якості, які неможливо виміряти, і, слухаючи, читаючи висловлювання окремих особистостей можна почути абсолютно полярні думки про наявність чи відсутність «енергетики», «драйву» у виконавця, ансамблю чи в альбомі, композиції, що показує вкрай різні типи сприйняття залежно від особистого темпераменту людини, навколишнього середовища, епохи, моди і навіть (що важливо) свого роду «етнічних» особливостей і потреб людини.

Якщо звернути увагу на характеристики видозміни стилів у більш ніж півстолітній історії рок-музики, можна простежити і недостатню компетентність у класичному для сучасного меломана розмежуванні музики: рок-музика і поп-музика, як, нібито протилежні музичні напрямки. При цьому і те, і інше має, нібито свої характерні музичні якості. Нерідко можна читати або чути про уявне протистояння: «хороший» рок і «погана» попса (тобто поп-музика).

Такі розмежування не є коректними. Причому цей хибний стереотип прижився в масовій свідомості вже досить давно. Слід звернутися до розуміння того, що являє собою такий термін, як поп-музика. Можливо, досить непогану версію розмежування популярної і поп-музики висунув той самий О. Козлов: «Було б невірним вважати, що слово «поп» – просте скорочення терміну «популярна музика», хоча корінь у них один і той самий. Популярна музика

існувала і до появи поп-бізнесу». [16, с. 51]. «До популярної музики я схильний відносити все те, що з тих чи інших причин стало відомо практично всім слухачам, незалежно від ступеня їх підготовленості і від самого виду музики. Це те, що здобуло визнання широких мас, народу, популяції. Це ніби поперечний зріз, що проходить через багато жанрів і охоплює дедалі більше популярних у певний відрізок часу: творів, виконавців, авторів. Таким чином, в область популярної музики потрапляють не тільки улюблені пісні з кінофільмів, не тільки модні танці, романси, народні пісні. Тут і військові марші, найбільш дохідливі і яскраві джазові мелодії, арії з опер та оперет і навіть деякі зразки камерної та симфонічної музики» [16, с. 51].

Також як іншу сферу, О. Козлов розглядає те, що іменується словом поп-музика (відмінне від «популярної музики»): «А «поп» це зовсім інше, це продукт музичного бізнесу, що розрісся на хвилі ритм-енд-блюзу та рок-н-ролу. «Поп-музика» є лише поверхневим шаром, найбільш доступним, а іноді й відпрацьованим шаром рок-музики. Вона не завжди може відноситися до поняття «популярна музика», якщо враховувати смаки людей консервативних, або просто літніх» [16, с.51-52].

Можна також у визначенні поп-музики звернутися до думки А. Троїцького: «На мій погляд, поп-музика – це музика, максимально задіяна в каналах засобів масової комунікації з метою її найбільшого поширення [56, с. 22]. Не поп-музиці доводиться задовольнятися головним чином «живими» концертами і звукозаписом. У цьому разі антонімом «поп» може бути поняття «андеграунд». Будь-який присмак оцінковості в терміні «поп-музика» неправомірний, тому що поп – це не тільки комерційна халтура, але і часто високохудожні твори – нехай Стіві Уандер або Девід Боуї. З цієї причини я не вважаю тотожними міжнародне слівце «поп» і напівлайливий російський термін «попса»» [56, с. 22]. Таким чином, поп-музика – скоріше «стан», до якого може увійти різна кількість стилів сучасної музики. Швидше за все, це – те, що рекламується шоу-бізнесом і знаходиться в якомусь «комерційному обороті» (виставлення ансамблю або виконавця в хіт-паради, трансляція

відеокліпів по ТБ, трансляція по ФМ-радіо, використання ЗМІ як реклами та оповіщення про концерти).

У даному разі і справді неможливо говорити тільки зневажливо про власне музичний матеріал, оскільки в рамках явища поп-музики є і менш якісна, і вкрай високоякісна продукція. Що ж стосується поширеного зневажливого жаргонного терміну «попса», то, звертаючись знову до думки А. Троїцького, можна наштотувати на окреме визначення музичного стилю, який у даного автора виділений вже в конкретні суто музичні характеристики [56, с. 199]. Тут А. Троїцький свідчить швидше про своєрідне російське (можна сказати, локальне) явище масової музики. Правда, при такій класифікації досить складно зараз сказати про те, чим є «попса» в західній масовій музиці. Тому, викладені роздуми стосуються саме чітко окресленого Троїцьким стилю «російської попси».

А якщо ж об'єднати вищенаведені класифікації О. Козлова і А. Троїцького, то зіткнемося з трьома різними явищами:

1. Популярна музика, як певний стан (незалежно від стилю, жанру, музичних якостей) загальноновизнана в найширших масах, «у народі». При цьому вона (ця музика), можливо, абсолютно незалежна від реклами, поширюється зусиллями шоу-бізнесу, ЗМІ і т.д. Нерідко виходить з академічної музичної спадщини (наприклад, опера), але при цьому, знову ж таки, може популяризуватися, не задіявши поп-музичну рекламну індустрію. Не існує конкретних «мелодії або ритму, характерних для популярної музики».

2. Поп-музика, як певний стан «перебування» в рамках ринкових законів шоу-бізнесу. Цей стан визначається тим, що дану музику рекламують, транслюють в теле- і радіо-ефірі, обговорюють у засобах масової інформації і комунікації. Жанр, стиль і музичні якості тут можуть бути абсолютно різними. Їх визначення помітно змінюється збігом часу. Не існує конкретних «мелодії або ритму, характерних для поп-музики» (характерною для поп-музики може бути структура, так як усталені в індустрії поп-музичних хіт-парадів формати пісенної структури створюють оптимальну зручність для трансляції в ефірі,

запам'ятовування публікою, зняття для компонування відеокліпу).

3. «Попса» – музичний стиль з конкретними ритмічними, інтонаційними, мелодичними, тембровими особливостями. І в характерному для поп-музики композиційному оформленні.

Тобто, ми маємо справу з трьома різними явищами. При цьому, з одного боку, вони – не взаємовиключаючі, так як композиція може бути і популярною в найширших масах, і тиражована шоу-бізнесом, і мати характерні ритмічні та мелодичні якості «попси». З іншого ж боку, вони можуть бути окремими один від одного:

1. Популярна музика. Твір може бути популярним у масах без реклами та зусиль шоу-бізнесу, і не маючи ознак стилю «попси». Наприклад, «Хабанера» Ж. Бізе з опери «Кармен».

2. Поп-музика. Твір може бути тиражованим шоу-бізнесом, не маючи визнання у найширших масах (це буває досить часто, при орієнтуванні поп-музики на молодіжний ринок, і з незначним урахуванням зацікавлень людей пенсійного віку, людей з консервативним ухилом мислення і представників будь-яких релігійних чи світоглядних меншин). При цьому така комерційна композиція може не мати ознак «попси». Наприклад, «Like A Virgin» Мадонни.

3. «Попса». Це явище нерозривно пов'язане зі схемою рекламування поп-музики, характером і методами її поширення. У цьому разі методи поширення попси ідентичні методам поширення поп-музики. Однак тут також можна натрапити на відсутність визнання в найширших колах, знову ж, спираючись на консервативну або яку-небудь іншу, яка не приймає такого стилю, аудиторію.

Популярна музика, поп-музика і попса – три різні площини. Популярна музика може зовсім не перетинатися з поп-музикою. А от тандем попса – поп-музика інакший. Попса є частиною і конкретним регіональним стилем поп-музики, який існує без неї, проте інша поп-музика може цілком не бути попсою і не перетинатися з нею.

Оскільки сам термін «попса», який вживається на російському, пізньорадянському або пострадянському просторах, за словами Троїцького,

поширений швидше у Східній Європі (точніше, в так званому «близькому зарубіжжі»), то буде недоцільним вживати його на окреслення основної маси західної поп-музики (особливо музики США). Це помітно також і тому, що в класифікації стилю «попси», даної А. Троїцьким, він використовував виключно приклади російської музики.

Для характеристики комерційної музики на заході, особливо в США, доречно в даному разі застосувати об'ємний термін «поп-музика», як стан досить різних у різний період часу стилів, класифікація та дослідження яких мають бути відокремленими від зневажливого терміна «попса». Тим більше, що термін «попса» можна було і не виділяти з широкого огляду світової поп-музики, а вживати на адресу цього явища такі терміни, як «локальні особливості поп-музики в СНД і Східній Європі». Можливо, бажання виділити ці звучання в музично-критичній літературі в поняття «попса» пов'язано з особистою неприязню головного представника наукового крила цієї літератури А. Троїцького до музики такого роду.

Тому слід говорити саме про поп-музику (як сукупності великої кількості стилів) у взаємодії з рок-музикою. Поп-музика є сукупністю різних стилів, об'єднаних між собою загальною комерційною активністю. Рок-музика є сукупністю різних стилів, об'єднаних спорідненими засобами музичної виразності. Як правило, прихильнику того чи іншого стилю приносять задоволення саме характерні розпізнавальні мелодії, ритми, лади, гармонії, тембри, які цей стиль і створюють. За такими, суто музичними особливостями, слухачі, критики, шанувальники пізнають і розрізняють велику кількість так званих стилів цієї музики: рок-н-рол, британський біт, британський ритм-енд-блюз, блюз-рок, психоделічний рок, хард-рок, джаз-рок, прогресив-рок, кантрі-рок і т.д.

Таким чином, в розмежуванні рок- і поп-музики ми маємо справу з начебто різними площинами. У даному разі, ці дві площини не є взаємовиключними. Адже стиль може мати всі характерні засоби виразності скажімо рок-н-ролу і при цьому перебувати у сфері шоу-бізнесу (в принципі, у

50-і роки рок-н-рол якраз і поєднував у собі все це). У радіо- і телефірі (що є частиною шоу-бізнесу і поп-культури) можуть транслюватися композиції, стилістично пов'язані з рок-музикою. Діячі шоу-бізнесу рекламують, популяризують ці стилі практично ідентично іншим видам поп-музики. Те саме можна говорити і про всілякі хіт-паради, вручення премій і т.д. Так як можна говорити і про подібні з іншою поп-музикою «круговерті» [16 с. 52-53] композицій в мас-медіа.

При цьому окремі види рок-музики можуть і не стати частиною поп-індустрії. Це, як правило, «радикальні» в плані звучання або ж текстів – стилі року. Передусім йдеться про стилі, «нестравні» («неформатні») для трансляції в теле- і радіофірі. Це можуть бути і стилі року, що виходять за рамки пісенної структури, занадто складні й інтелектуалізовані для сприйняття найширшими верствами населення. Також надмірно авангардні, незручні для прослуховування широкими налаштованими на легше сприйняття, масами стилі року. Хоча слід зауважити, що радикалізм (жорсткість звучання, агресія виконання) багатьох стилів, непогано засвоївся шоу-бізнесом. Це забезпечує також засвоєння радикальних рис року серед широких мас слухачів, і появу їх у самій поп-музиці, як в пристосованому організмі. Проте обмеженому пісенним форматом 3-4-хвилинної композиції, оптимізованій шоу-бізнесом, якій не дуже «зручно» прийняти в себе складні, довгі й розгорнуті композиції інтелектуалізованого прогресив-року, або ж украй агресивні, атональні і при цьому гранично короткі композиції грайндкору.

Таким чином, рок-музику в її комерційному (або, навпаки, в «антикомерційному») аспекті можна, грубо кажучи, розділити на дві категорії: рок, як «поп-музику» і рок, як «андеграунд». Такий поділ фактично збігається з процитованим вище виділенням А. Троїцьким двох полярних спрямувань сучасної молодіжної музики: «поп» і «андеграунд». При цьому стилістично і те й інше може бути роком, так як може мати засоби музичної виразності (особливо ритміку, аранжувальну і темброву палітру), характерні для року.

Однак у максимально широкому вжитку збереглося уявлення щодо поп-

музики саме як про конкретний музичний стиль, який не є роком і має відмінні від року засоби музичної виразності. Щоб переконливо це зрозуміти, слід заглибитися в історію інших суто музичних стилів другої половини ХХ століття, які з'явилися, розвивалися і змінювалися паралельно з роком, але роком не були. О. Козлов у книзі «Рок. Витоки і розвиток» вирізняє ці стилі, що співіснують з роком, як «не-рок»[16, с. 96-108]. У першу чергу, йдеться про афроамериканські музичні стилі: соул, фанк, реггей. При цьому неможливо говорити про соул і фанк у первісних варіантах, коли вони тільки створювалися, і як вони були спочатку задумані в ролі найхарактерніших стилів поп-музики. І вони до певного періоду, як і стилі року, були підхоплені шоу-бізнесом.

Проте, у 1950-х роках рок-н-рол був найпопулярнішим (відповідно, і найпродаванішим) стилем серед американської молоді. Оскільки ж центром світового шоу-бізнесу є США (найбагатша країна після Другої світової війни), то рок-н-рол почав вважатися на той момент найхарактернішим зразком поп-музики. Актуальні на той час джазові напрямки (наприклад бібоп) були, скоріше, андеграундом. У першій половині 1960-х такими самими представниками поп-музики, як рок-н-рол у 1950-і, можна вважати групи британського біту («Ліверпульське звучання»). У другій половині 1960-х рр. відбувається виділення терміну «рок» (окремо від рок-н-ролу) для окреслення усамостійненого явища. Це пов'язано з появою нових стилів. З'являються стилі, що мають набагато віртуозніше виконання і по-справжньому гучне, «важке» звучання (блюз-рок), і стилі, які отримують і істотно авангардніший характер виконання («психоделічний» рок). Але залишаються і стилі, що продовжують розважальну спрямованість музики. Можна сказати, що з другої половини 1960-х рр., із виділенням назви «рок» у самостійний термін, він одразу ж розділився на «рок, як поп» і «рок, як андеграунд».

Однак і те, і інше в стилістичному плані було роком. У року в даний момент не було «стилів-конкурентів», які могли б мати таку саму молодіжну «армію шанувальників». Така ситуація продовжувалася у першій половині

1970-х років. При існуванні більш складних, андеграундних стилів року (прогресив-рок, джаз-рок, ускладнені варіанти хард-рок), водночас процвітали розважальні й суто комерційні стилі року (наприклад, глем-рок, що був розважальним і спрощеним варіантом хард-року). Таким чином, у першій половині 1970-х рр., як і раніше, основною гілкою молодіжної музичної культури була рок-музика, яка майже не мала конкурентів. Це була і «рок-музика, як поп» і «рок-музика, як андеграунд». Але всі ці стилі були рок-музикою, що мала засоби музичної виразності і художній зміст, характерні саме для року. У першій половині 1970-х рр. (хіба що за винятком афроамериканських соул і фанк, що мають певні обмеження кіл шанувальників серед світлошкірого населення) основна частина молодіжної «білої» музичної культури вважалася (очевидно, й була) «роком», як у межах обивательського свідомості, так і в межах самих субкультур. Водночас, ті виконавці, які підпадали під визначення Easy Listening, були скоріше перевагою вибору не молодіжних смаків у музиці, а дорослого населення. Тому, можливо, в масовій свідомості будь-яка молодіжна біла музика – тиха і гучна, танцювальна і ні, складна і проста, комерційна і андеграундна була роком. І в даному разі цей «рок» нікому і нічому не протиставлявся (у всякому разі, у «світі молоді»). Протест, звичайно ж, існував, і достатньо сильний (соціальний), але не було «ворожо протиставлюваного» музичного табору з аналогічною величезною молодіжною аудиторією, який був би не роком, а чимось іншим.

На 1975-1976-і роки припадає зародження іншої епохи. Очолоє розвиток комерційної музики цього нового періоду стиль диско. Примітним є той факт, який, можливо, і спровокував у громадськості, аж до теперішнього часу поляризацію понять «рок» і «поп». Йдеться про те, що власне музичною основою для стилю Диско – символу нової, максимально комерційної епохи – стали стилі «не-року» соул і фанк. Ранній соул 1960-х рр., що виокремився, як і рок-н-рол, від афроамериканського ритм-енд-блюзу, не міг сприйматися, як антагоніст року 1960-х, і був багато в чому з ним спорідненим (у першу чергу ритмічно, але частково й гармонічно).

Музика фанк (найбільш ритмізована версія соулу), що привнесла в звучання свій характерний синкопований ритм і велику експресію виконання, вже більшою мірою дистанціюється від рок-культури. Однак взаємодії фанку з роком 1960-х і 1970-х рр. усе ж помітні. І соціальна протестна лінія фанку мала багато спільного з настроями андеграундного року тих часів. А більш комерційний «соул філадельфійського звучання», що виділився на початку 1970 рр. і включав у себе спрощені ритми фанку і симфоджазові оркестрування, вже вкрай дистанціювався від рок-музики. Саме «філадельфійський соул» став основою для диско [23, с. 247-249]. У середині 1970-х рр. у Європі і США з'явився спрощений варіант аранжування «філадельфійського звучання», що почав домінувати в комерційному світі того часу. Це власне й була музика диско. Тобто, виділився стиль, який має засоби музичної виразності, швидше «нехарактерні для року», і при цьому повністю знаходиться у руслі шоу-бізнесу, витісняючи за популярністю усі різноманітні стилі року. А слово «поп» (оскільки, за збігом обставин, в нову комерційну епоху набули популярності саме музичні прийоми стилів, які є «не-роком») почало асоціюватися з якимось музичним стилем, відмінним від року, що навіть ніби йому суперечить. Можливо, споживач тут і не замислювався про історію первинного утворення цих «не-рокових» засобів художньої виразності.

Можна припустити, що шоу-бізнес займається лише «підхопленням» того чи іншого стилю (у цілому, або ж якихось окремих його засобів музичної виразності). Таким чином, можливо взагалі недоречно піддавати моментальній критиці той чи інший прийом музичної виразності, що використовується поп-музикою і експлуатується шоу-бізнесом. А оскільки «не-рокові» прийоми диско (яке є попом) почали протиставлятися року, то це змусило будь-які прийоми, характерні для року, протиставляти слову «поп», нехай навіть цей рок також знаходився у сфері впливу шоу-бізнесу.

Апологети року відчували себе вже протиставленням якійсь іншій, нерідко ворожій, такій самій могутній (уже тепер зовсім роковій) диско-культури. Поява диско позначила конкурента. І стилі рок-музики вже були

змушені співіснувати з цим конкурентом. Саме в цю епоху рок став вже не єдиним «цілим світом для молоді». Так як молоді відкрився вже й інший «світ» музики, також гучної, електричної та масової (з великою армією шанувальників), але інший. Тому можна назвати періоди 1950-х, 1960-х і першої половини 1970-х рр. періодами певної «монополії року», яка закінчилася з появою стилю диско.

Наступні епохи (1980-2000-і роки), також уже не є періодами «монополії року». У 1980 рр. мода на стиль диско спала. Однак головною течією в комерційній музиці став оновлений стиль фанк. У тембровому, аранжувальному, метроритмічному плані він також був відмінним від року, хоч рок із ним часто взаємодіяв. Також і повністю електронне звучання (яке ще з часів диско почало сприйматися, як «не-рокова» риса) не давало підстав пов'язувати оновлений фанк із рок-музикою. Музичну основу найяскравішої зірки шоу-бізнесу, «короля поп-музики» М. Джексона, становив саме цей оновлений фанк (який, щоб відрізнити від попереднього, «вихідного» фанку початку 1970-х, можна називати поп-фанком, так як він став украй комерційним). Тобто на зміну диско прийшла, ще новіша плеяда абсолютно комерційних поп-виконавців, при цьому в музичному плані вони орієнтувалися на фанк (тобто стиль «не-року»).

Риси саме фанку стали символізувати успішну поп-музику. Таким чином, із ростом популярності афроамериканських стилів, таких, як диско і фанк, в музичній індустрії США був сформований своєрідний «поп-мейнстрим». Фанк і диско сформували «ритмічний каркас» для домінуючих представників шоу-бізнесу 1980-х, таких, як Мадонна або Д. Майкл. У тих чи інших формах, риси саме фанку домінують у музиці найпопулярніших поп-виконавців 1990-х рр. Ритмічні малюнки фанку стали основоположними у модних на той час стилях – репі і R&B. Усі ці стилі (включаючи і відродження моди на диско) в даний час і є об'єднаними в єдиному понятті «поп-музика». При цьому в 1980-2010 рр. існує і суто комерційний рок, який також цілком потрапляє під широке вживане поняття «поп-музика». Однак тепер у масовому побуті вкоренилося і

вужче визначення поп-музики як музичного стилю (а не тільки стану перебування у сфері шоу-бізнесу), який, якщо бути більш точним, насправді є похідним або від диско, або фанку.

Можливо, у цьому й корениться поділ на рок-музику і поп-музику (у вузькому розумінні, як музичних стилів). У даному дослідженні слово поп-музика буде швидше окреслювати вже багаторазово згадуваний вище стан «перебування в шоу-бізнесі».

Можливо, саме завдяки стилям фанк і диско багато музичних критиків почали розглядати термін «поп-музика» як визначення певного саме музичного стилю, зі своїми характерними особливостями. І в цьому є певні недоліки. Можна навести як приклад статтю з «Вікіпедії» «Поп-музика». На початку статті сказано, що існують варіанти визначення цього терміна. І, зокрема, один з них і є приклад, що його виділяє А. Троїцький. Тобто, поп-музикою вважається усе, що рекламується шоу-бізнесом, транслюється в мас-медіа, хіт-парадах, на радіо, у відеокліпах на телебаченні. Включно з роком, джазом і т. п. [56, с. 22].

Однак далі, в об'ємній частині згаданої статті наводиться ще один приклад: спроба виділити поп-музику в конкретний музичний стиль зі своїми характерними музичними особливостями, не включаючи при цьому рок або джаз у поняття «поп-музика». Так у статті були виділені характерні музичні особливості стилю «поп»: 1) обов'язкова наявність вокалу; 2) проста пісенна структура; 3) мелодійність; 4) достатньо проста і доступна мелодія; 5) висунення на перший план вокаліста; 6) відхід на другий план акомпануючого йому складу інструменталістів; 7) чіткий танцювальний ритм.

Як приклади представників поп-музики, у статті наведено імена декількох досить різних митців, музична спорідненість стилів яких має дещо неоднозначний характер. Як приклади виконавців, що вплинули на становлення такого музичного стилю як «поп-музика», наведено народну музику, романси, балади. Також виконавці комерційних гілок джазу (Френк Сінатра). Зокрема, великим проривом в історії поп-музики як музичного стилю

була відзначена поява в середині 1970-х стилю диско. Були згадані такі характерні представники диско як Abba і Boney M. У 1980-х рр, характерними представниками поп-музики названі Майкл Джексон і Мадонна. Відзначено також регіональні стилі поп-музики.

З одного боку, це досить загальні визначення, що не завжди підкріплені конкретними фактами. Пісні у простій пісенній формі (головним чином виходять у світ у вигляді синглів) і з виділенням вокаліста були присутні й у найширшому спектрі рок-музики. Тому, власне, слід розділити рок-музику на дві великі категорії – «рок як поп» і «рок як андеграунд». При цьому є й інша поп-музика також із простою пісенною формою, і також орієнтована на сингли і потрапляння у хіт-паради. Але вона вже стилістично (за ритмікою, аранжуванням і ін.) не є роком.

Можливо, в довідковій статті Вікіпедії зроблена спроба виділити останню у якийсь єдиний стиль, щоб при цьому вона була повністю відокремлена від року, і водночас називалася просто «поп» (нібито зі своїми характерними музичними рисами). Хоч зауважено про те, що мелодії в поп-музиці є простими і такими, що запам'ятовуються, усе ж це слабо характеризує тип мелодій. А оскільки для прикладу були обрані і Abba, і Майкл Джексон, то слід звернути увагу і про відмінності мелодики їхніх творів. Тобто, знову ж таки, якщо спільною рисою мелодій групи Abba і Майкла Джексона є простота, і це дає підстави розглядати Abba і Майкла Джексона як представників одного стилю тільки тому, що вони користуються простими і легкими для запам'ятовування мелодіями, то можна було до них зарахувати і велику кількість груп комерційного року різних епох: Beach Boys, Slade, Bon Jovi, Europe. Однак стаття не бере до уваги комерційні форми саме року (року як поп-музики), зауважуючи, що є поняття «попу» як самостійного стилю, що існує окремо від рок-музики. В принципі, так воно і є. І як сказано вище, є і «не-рок-музика», яка є при цьому поп-музикою. Однак непереконливо виглядає виділення саме групи Abba і Майкла Джексона в єдиний музичний стиль. Тому найбільш коректним тут буде уточнювати характеристики стилів.

Abba і Майкл Джексон у будь-якому разі є поп-музикою, так як знаходяться в сфері композицій у форматі пісень (синглів, зручних для поп-бізнесу), доступності музики, попадання у хіт-паради. Але, можливо, доцільніше уточнювати те, що і вони самі по собі представляють різну поп-музику. Майкл Джексон – поп-фанк, поп-соул, деякі елементи поп-року. Abba – диско, деякі елементи поп-року.

У згаданій статті також мовиться, що характерною рисою поп-музики (як вузького музичного стилю) є відсутність інструментального соло. Можливо, поп-рок тоді відрізняється від цієї «чистої поп-музики», виділеної у статті, тим, що у поп-року все ж таки є інструментальні соло. Однак із цим також не можна однозначно погодитися. Досить згадати хоча б деякі знамениті хіти Майкла Джексона: «Don't Stop Till You Get Enough», «Bad», «Speed Demon», «Beat It», «Billy Jean», «Dirty Diana», «Just Good Friends». Ці пісні мають клавішні, або гітарні соло. Також можна згадати і про гітарні соло в деяких євродиско-композиціях гурту Modern Talking.

На нашу думку, все ж таки більш доцільним буде розглядати поп-музику не як стиль, а як комерційний варіант того чи іншого музичного стилю. Так як, скажімо, сама наявність «простої мелодії» мало про що говорить. Це може бути, скажімо, пісня в стилі фанк (з характерною ритмікою і аранжуванням), і при цьому з наявністю виділеної доступної мелодії, але характерної саме для цього стилю (у випадку з фанком, мелодія походить від блюзу). Наприклад, композиція Майкла Джексона «Bad». Це може бути і пісня в стилі хард-н-хеві (знову ж таки, з характерною ритмікою і аранжуванням), і при цьому з наявністю доступної мелодії, але характерної вже саме для цього стилю. Наприклад, Bon Jovi – «Livin' On A Prayer». Також це може бути і диско, яке вже є гілкою комерційного варіанту стилю соул, і в якому були представлені варіанти простих доступних соулових мелодій. Як-от, наприклад у Баррі Уайта. А в європейському варіанті стилю диско вже представлені прості доступні варіанти мелодій, характерні для європейської естради. Типовим прикладом може слугувати пісня «Money, money, money» гурту Abba. Усі ці мелодії, при

всіх загальних характерних рисах (і, зокрема, доступності), можуть бути цілковито різними. Тому, швидше за все, використовуючи поняття поп-музики, слід щоразу уточнювати, комерційний варіант якого саме стилю мається на увазі: поп-рок, поп-фанк, поп-соул, диско (яке вже є певним відгалуженням поп-соулу). У цій сфері можна розглядати також регіональні варіанти поп-музики: латин-поп і т.д.

Як вже було сказано, у результаті тотальної моди на диско в другій половині 1970-х рр. (настільки тотальної, що диско змогло мати таку саму армію шанувальників серед молоді, як і рок-музика, і навіть конкурувати з роком), і такої самої тотальної моди на поп-фанк зразка Майкла Джексона у 1980-х, слово поп-музика автоматично стало асоціюватися зі стилями диско і поп-фанк, їх ритмічними якостями, аранжуванням і т.д. Так як до цього (в 1950 – першій половині 1970-х рр.) рок був до деякої міри монополістом у плані завоювання собі армії молодіжних шанувальників. Відповідно, головною поп-музикою у ті роки і був рок (а з другої половини 1960-х рр. відбувається співіснування окремих видів року як поп-музики, і окремих видів року як підпільної андеграундної музики, про яку зараз не йдеться). А з другої половини 1970-х монополія року закінчилася. І тут з'явилося окреме поняття поп-музики, пов'язане з диско, поп-фанком і т. д. (регіональні явища типу латин-поп, до речі, досить органічно поєднуються з диско і фанк-ритмами).

2.2. Стильові характеристики року як жанру музичного мистецтва

Протестантська логіка відкладеного задоволення вже не задовольняє молодь Заходу. Виникає нова течія шукачів невідкладеного задоволення – це хіпі, панки, навіть неофольклорний рух, включаючи рок-музику і весь контекст рок-, панк-сценізму музики в широкому плані, яка характеризує молодіжну культуру, протестні культури в цілому. Все свідчить про те, що формується

молодий ювенальний опір в культурі, яка начебто вже застаріла.

Нічого подібного, звичайно, не відбувається в рамках СРСР, тут нонконформізм формується в зовсім інших обставинах. Поняття «нонконформізм», «неофіційне мистецтво», «андеграунд» «шістдесятництво», «дисидентство» є суміжними, близькими за змістом, однак, мають стильові, політичні нюанси та значення. Поняття «нонконформізм», на наш погляд, більш універсальне, багатогранне і частіше вживається в мистецтвознавстві, культурології, соціології.

Отже, «андеграунд» - підпільне мистецтво, в певній мірі ставало тою екологічною нішею, в якій існували художники, композитори і багато інших митців. Але найчастіше нонконформізм порівнюють з авангардом. Втім, це не зовсім так. Можна швидше стверджувати, що виникає не другий авангард, а трансавангард, тобто вже постмодерна течія з явно визначеною естетикою авангардного типу, але орієнтованою на алюзії, колаж, бриколаж, іронію. Адже це фактично вже втрата світозабудови авангардного типу.

Другий авангард 1960-1970-х рр. фактично є постмодернізмом, але він ще не має своєї стилістично визначеної самобутності в контексті культури України і культури країн СРСР. Музичний нонконформізм як номінація процесів культуротворення, однак, ще не фігурує в мистецтвознавчих та музикознавчих дослідженнях. Можна сказати, що він існує імпліцитно як паралельний розвиток. Антропологічний (протестно-ювенальний) та культурологічний (циклічно визначений) контекст допомагають осмислити роль нонконформізму в культурі України ХХ століття. Важливо, що 1960-і роки на Заході – це був певний поворот від модернізму до поп-арту, тобто до популярного мистецтва. Саме тоді формується те образне середовище, що характеризує поп-арт, кінетичне мистецтво, концептуальне мистецтво, мінімалізм, ленд-арт, гіперреалізм, хеппенінг, боді-арт, нарративне мистецтво та ін. як образи життя вулиці.

Можна стверджувати, що всі протестні субкультури на Заході оформилися дуже швидко, а також швидко локалізувалися в сфері

комерційного мистецтва. Нічого подібного не існувало в рамках СРСР. Нонконформізм залишався міфом, інтелігібельним, особистісним, орієнтованим на самостояння в світі окремої особистості, яка на свій страх і ризик здійснювала опір всьому на світі – зовнішньому тиску, внутрішнім спонукам. Важливо також відмітити, що фактично 1960-і роки або «хрущовська відлига» має назву також «другого відродження», яке було своєрідною новою стадією відновлення Відродження, розстріляного в 1920-1930-і роки. Можна зазначити, що в саме ті часи формувався надзвичайно потужний рух самосвідомості митця. Митці гуртувалися в групи, а також шукали своє «Я» в контексті метакультурних, трансцендентних явищ і національної самосвідомості.

Серед основоположних категорій мистецтвознавства (зокрема, музикознавства) жанр є, безперечно, однією з найширших, узагальнюючих - можливо, саме тому дослідники не дійшли до одного знаменника щодо визначення поняття жанру, класифікації, функцій жанру і т. ін., на що неодноразово зверталася увага науковців – поняття жанр не має в мистецтвознавстві однозначного і незаперечного визначення, в теорії музики взагалі немає однієї загальноновизнаної і вичерпної класифікації жанрів, а постійно створюються нові моделі, здійснюються нові спроби визначити суть і охопити всю повноту жанрового змісту музичної культури.

А. Сохор свого часу звернув увагу не тільки на полеміку з цього питання між науковцями, а й на неможливість вичерпного визначення жанру взагалі, через багатозначність та гнучкий характер даного феномену: поняття жанру в музиці внаслідок своєї багатозначності не піддається точному визначенню. Дуже важко знайти хоч трохи стійкі специфічні риси окремих музичних жанрів. Адже естетичні функції кожного з них різноманітні і безперервно змінюються, а суспільна роль в кожному епоху у величезній мірі залежить не тільки від їх внутрішньої природи, а й від оточуючих історичних умов. Тож, проблема жанру є живою і актуальною для сучасних дослідників.

Розглянемо наявну палітру визначень жанру. Дуже узагальнено

розкриває поняття мистецтвознавець Л. Нехвядович, що жанр – загальноестетичне поняття, вироблене для позначення внутрішньовидового підрозділу мистецтва; вказує на його міждисциплінарний характер, оскільки досліджується в мистецтвознавстві, музикознавстві, філології. Як бачимо, окрім функції внутрішньовидового підрозділу та розповсюдження на всі види мистецтва, тут відсутня конкретна інформація щодо феномену жанру та його специфіки. Виходячи з етимології слова «жанр» (яке має французьке походження і буквально означає рід або вид), дослідники сходяться на його класифікаційній функції творів одного виду мистецтва. Проте пропонуються різні ознаки, критерії, за якими певний твір відносять до того чи іншого жанру.

Серед основних складових атрибутів жанру варто назвати зміст і форму. За В. Цуккерманом, «типізований зміст» є основною ознакою жанру, що у свою чергу має відповідати на низку питань на кшталт «Де виконують?», «Для кого виконують?», «Для чого виконують?», «Хто виконує?». Відповідно, музикознавець дає визначення жанру, що є видом музичного твору, якому притаманні певні риси змісту, що пов'язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання. Зміст, як основну рису для класифікації жанрів, виділяють у свою чергу Т. Попова, що під музичними жанрами маються на увазі різні види музичних творів, споріднених між собою за змістом, за великою кількістю типових засобів музичної виразності і, головне, за характером зв'язку з побутом, з історичною дійсністю, що їх породила та Л. Казанцева, зазначаючи, що будучи типологізованою галуззю музичної творчості, утвореної загальними законами побутування, жанр формує і зберігає певну область музичного змісту. І. Іоффе вважає головними критеріями жанрової класифікації теми та сюжет, що також входять до категорії змісту, оскільки жанри – це нормативні тематичні категорії, що приписують ієрархію тем і сюжетів, приписують кожній темі кут зору і принципи побудови.

Натомість, у «Короткому музичному словнику» О. Должанського жанр подається як різновид музичних творів, що часто визначається за різними ознаками (будовою, складом виконавців, характером, обставинам виконання,

тощо). Схожою є точка зору В. Іонова, який виділяє серед ознак жанру способи звуковидобування (артикуляцію), розподіл музичного матеріалу в часі (періодичність метро-ритму), вертикальні й горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури), співвіднесення повторюваного (подібного), уподібнення та нового, контрасту (форму у вузькому сенсі слова) і таке інше, наголошуючи що у музиці жанрова типізація дорівнює знаковості звучання, є головним засобом перетворення цього звучання на мову, оскільки створює необхідні стереотипи зв'язку інтонування і соціально важливої (для автора) події, ціннісного відношення.

Свій підхід до проблеми має літературознавець Н. Лейдерман, для якого жанр у першу чергу є системою принципів і способів художньої завершеності, тобто організації твору в цілісний образ світу (модель світу, «скорочений Всесвіт»), що втілює естетичну концепцію людини і світу. Саме жанр є тим творчим механізмом, за допомогою якого безпосередньо зафіксований текстом фрагмент, епізод, окремий випадок втілюється в цілісний образ світу, втілює естетичний сенс людського життя. А отже, форма, як жанрова характеристика, слугує досягненню мети формування цілісного змісту твору, жанр забезпечує конструктивну єдність твору, він відповідає за організацію всіх його «будівельних» елементів у модель світу. Літературознавець Н. Тамарченко визначає форму і зміст як рівноправні риси жанру, оскільки жанр – категорія або тип художніх творів, що мають особливу форму, техніку або зміст.

Існують й інші точки зору. На думку А. Сохора, ані зміст, ані форма, ані виконавські засоби не можуть служити в музиці надійними і всеохоплюючими ознаками, що визначають жанр. Замість них дослідник вважає найважливішими із жанроутворюючих елементів умови виконання і сприйняття (побутування). Ця ознака дійсно може бути віднесена до всіх жанрів музики, і для кожного з них є по-своєму специфічною, а також обставини виконання (кожен жанр може бути віднесений з достатньою точністю до однієї з найбільших жанрових груп, що відповідають основним різновидам виконавських обставин). На підставі цих ознак А. Сохор розрізняє театральні, концертні, масово-побутові та

культові жанри.

У визначенні жанру, поданому Л. Мазелем і В. Цуккерманом, йдеться про тотожні жанрові риси, а саме – соціальні функції та умови виконання і сприйняття. Музичні жанри – це роди і види музичних творів, що історично склалися у зв'язку з певними життєвими призначеннями музики, у зв'язку з її різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями і різними умовами виконання і сприйняття музики.

На думку Є. Назайкінського, класифікації та критерії можуть бути взяті будь-які, важливо лише, щоб вони узгоджувалися з конкретними завданнями аналізу для повної характеристики музичного твору доцільно використовувати усі можливі критерії та системи класифікації. Адже вони не суперечать, а лише доповнюють один одного. Дослідник наголошує на розмежуванні поняття в однині і множині. У випадку, коли доцільно звертатися до класифікації, автор пропонує вживати «жанри» у множині, розшифровуючи це явище як історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, що розмежовуються за рядом критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання) характер змісту і форми його втілення. Якщо ж йдеться про кожний жанр окремо, слово вживається в однині: жанр – це багатоскладова, сукупна, генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле.

С. Шип, перераховуючи низку критеріїв жанру, узагальнює їх до трьох (що майже тотожні з критеріями жанрового розмежування Є. Назайкінського) – умови народження та побутування жанру, засоби виразності та образний зміст, соціокультурна функція і наголошує на важливості першого. Глибинними коренями жанрів є певні культурні потреби особистості й суспільства. Вони, своєю чергою, визначають комплекс функцій, що реалізуються художньою практикою. Можна сказати, що кожен жанр є відповіддю художньої свідомості на певну культурну потребу. І в цьому сенсі всі жанри функціональні. Проте, на думку автора, явище жанру є мінливим (кожна історична епоха, кожний

етнос, кожна культура характеризуються своєю родовою структурою музичної практики і, відповідно, своїм зводом жанрових імен і, виходячи зі сформульованого ним визначення, перетинається зі стилем (музичні жанри – це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально- виражальних властивостей).

Протилежну думку мають ряд дослідників, які вважають, що жанри є більш сталими за стилі саме в силу їх ролі як семантичних детермінант музики. На думку І. Покулити, жанр є своєрідним «містком» у мистецькому часопросторі, об'єднуючим елементом між культурними епохами, національними традиціями, а подекуди – і видами мистецтва. Жанр як пам'ять культури (М. Бахтін) функціонує в суспільстві за принципом корелятивного механізму взаємодії всього історичного діапазону мистецтва із комунікативними процесами сучасної художньої творчості. Також дослідник звертає увагу на те, що акцент на комунікативній функції жанру доречний саме для сучасного мистецтва. Тенденції сучасної творчості, коли художній твір не “вміщується” в єдиному виді мистецтва, а полістилістика одного твору репрезентує полілог різних часів та традицій, також специфіка застосування немистецьких прийомів (промислових матеріалів, комп'ютерних технологій), зумовлюють необхідність звернення до жанру, як до такої художньої форми, що утримує нові явища в межах цілісності твору.

О. Соколов презентує феномен жанру як сталу, проте гнучку субстанцію, розглядаючи його в еволюційному процесі, що ділиться на три етапи, протягом кожного з яких виділяє основні жанрові характеристики: «На першій стадії з'ясовується потреба жанрової функції і визначається відповідна закономірність, що її породжує, згідно з якою відбувається типізація. На другій стадії жанр ніби шукає адекватну йому форму, хоча на її кристалізацію впливають і інші формотворчі фактори. Знайдена форма виявляється, як правило, більш твердою, ніж гнучкий і рухливий жанр, безпосередньо

пов'язаний зі змістом музики. Завдяки цьому відповідна логіка побудови тяжіє до більш високого рівня абстракції, відкриває свої широкі конструктивні можливості і на третій стадії поширюється на інші жанри, проте більш-менш близькі первісним. Початково сформувавшись, той чи інший жанр набуває життєстійкості саме завдяки всотуванню у себе досвіду різних стилів, епох та подекуди – мистецьких експериментів, тим самим збагачуючись і одночасно закріплюючи свої константні ознаки; еволюція жанру може призвести до його значного переосмислення, надбання якісно інших ознак та утворення нового історичного різновиду.

Отже, проаналізувавши різні погляди та підходи мистецтвознавців щодо феномену жанру, а також переконавшись в «живучості» та актуальності наукової дискусії з цього приводу, підведемо підсумок: музичний жанр – це певний різновид творів, що історично склався та розвивається у межах тих чи інших ознак, що його характеризують, а саме — мистецьких функцій, форми, змісту, умов побутування, тощо.

Хоча у жанровому питанні існує багато неузгоджених моментів, все ж таки в академічній музиці наявна більш-менш чітка класифікація жанрів, чого не можна сказати про сучасну, зокрема, масову музику. Перманентна глобальна плутанина жанрової ідентифікації мистецтва «третього пласту» зумовлена двома основними причинами – відносною історичною «молодістю» сучасної популярної музики та кількісним переважанням аматорів серед творців, які формують її понятійний апарат. Насправді, проблема атрибуції явищ сучасної масової музики ширша за жанрову ідентифікацію. Так, приміром, дослідники не дійшли спільного знаменника щодо поняття «рок», відносячи його то до жанру, то до стилю.

Рок як стиль фігурує у журналістських працях А. Троїцького. Дослідник зазначає, що «у середині 1950-х в Америці з'явився рок-н-рол. Це був новий танець і одночасно новий музичний стиль, що синтезував популярні форми негритянського (ритм-енд-блюз, госпел) і сільського “білого” (кантрі, хіллбіллі) фольклору» [56, с. 7]. Стильова приналежність року розглядається у

визначеннях рок-н-ролу в «Словнику музичних термінів» (англ. Rock'n'roll) – «стиль популярної музики, що народився в 1950-х роках у США і став ранньою стадією розвитку рок-музики) та рок- культури в енциклопедії «Культурологія ХХ століття» (рок-культура – явище молодіжної субкультури, що виникло у Великобританії і США в 1960-х рр. навколо нового музичного стилю і виражає нонконформістський пафос).

С. Хохлова, аналізуючи літературу, присвячену рок-музиці, приходять до висновку, що рок-музика в цілому позиціонується як стиль, який, у свою чергу, дробиться на незліченну кількість підстилів (хард- рок, арт-рок, панк-рок, пост-рок, фолк-рок, тощо). Мистецька складова року (тобто, рок-музика) ідентифікується музикознавцем поняттям «стиль». Виходячи зі стильової домінанти року, В. Сиров спростовує синонімічність понять поп- та рок-музики оскільки коректніше було б порівнювати рок не з поп-музикою в цілому, а з її окремими стильовими напрямками.

У сучасній практиці описів, характеристик і коментарів рок-музики, вона часто визначається як жанр масової культури, представлений безліччю стилів, – зазначає І. Чижова. Керуючись цією думкою, дослідниця виділяє вісім жанрових ознак року, серед яких: тип ансамблю, специфіка слухацької аудиторії та локації виконання музики, зміст творів, імпровізаційність, надмірна емоційність, тощо. Таким чином, автор дає визначення року як жанру: рок-музика – жанр популярної музики. Як одна з форм масової культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, володіє рядом її характеристик: є міфологічною за змістом текстів і за соціальним статусом виконавців.

В. Конен теж дотримується думки щодо жанрової природи року, що впливає з назви її праці «Третій пласт. Нові масові жанри ХХ століття», у якій зокрема йдеться про джаз і рок, що є представниками так званих «легких жанрів». На доцільності розгляду року як феномену жанрової природи, що має різні стильові варіанти, наполягає І. Вавшко. Водночас, рок як жанровий феномен є ієрархічно складним утворенням, що в свою чергу поділяється на

субжанри – складені та прості, – наголошує дослідниця.

Нерідко спостерігаємо у дослідницьких працях випадки безпосередньої тотожності понять «жанр» і «стиль» щодо масового мистецтва загалом і рок-музики зокрема. Проте серйозний аналіз цього музичного жанру, як і будь-якого іншого, абсолютно необхідний. Розгляд музичних особливостей рок-музики, таких як звуковий, метроритмічний, інтонаційний і композиційний аспекти стилю вимагають від автора і читача спеціальної підготовки. На перший погляд, така підміна понять може здатися неусвідомленою помилкою, проте наведена примітка свідчить про свідому позицію деяких авторів: терміни стиль і жанр у даній статті використовуються як синоніми.

Подібна тотожність є нерідким явищем у площині досліджень масової музики. Дійсно, рок-музика містить у собі як жанрові, так і стильові характеристики і, у свою чергу, складається з безлічі стилів (фолк-рок, хард-рок, арт-рок, психоделічний рок, рага-рок, бароко-рок, тощо) та певної кількості жанрів (рок-пісня, рок-балада, рок-альбом, рок-опера та ін.). Торкаючись цієї проблеми, А. Бондаренко розмежовує дані поняття, характеризуючи стиль індивідуальними рисами, а жанр – умовами побутування, виконання, а також змістовною або конструктивною спрямованістю певного музичного твору. Аналізуючи популярну музику, автор виділяє як жанрові (інструментальний склад, теми пісень), так і стильові (специфічні засоби виразності, а саме – саунд, гармонія, ритмічні структури) ознаки, внаслідок чого пропонує відмовитись від класичних понять жанру і стилю у площині сучасної масової музики, замість яких використовувати загальне поняття «напрямок».

Рок як напрям фігурує у чималій кількості текстів, присвячених йому, зокрема, у літературі довідкового характеру – дослідники з'ясували, що рок-музика, як самостійний напрям, в якому органічно сплелися всі передумови, склалася в Англії. Рок-музика (англійське rock music, скорочене від rock'n'roll), напрямок в американській і європейській популярній музиці (з 1950-х рр.), що народився на хвилі соціальних нонконформістських рухів молоді. Нерідко

журналісти та науковці, уникаючи визначення року як стилю або жанру, користуються узагальнюючими розмитими поняттями та визначеннями року, такими як музичне вираження контркультурних тенденцій, музичний голос масового руху, яскравий феномен мистецького життя другої половини ХХ століття та ін.

З нашої точки зору, існує кілька причин невизначеності поняття року. Нагадаємо, що рок-культура не є академічною за своєю природою, тому журналістські нариси описового характеру, орієнтовані у першу чергу на «внутрішнього споживача» (тобто прихильника рок-музики), кількісно переважають наукові розвідки, присвячені цій темі. Для слухацької аудиторії року (як і для переважної більшості безпосередньо рок-музикантів) чітка термінологія та її коректність не є першочерговими пріоритетами. О. Савицька визначає це явище як «область самоназивання» – деякі терміни і поняття є скоріше ще однією можливістю для самовираження рок-митців. Поруч із надлишковим ускладненням, нагромадженням «назв», існує їх надмірне спрощення, викликане відсутністю потреби пересічного рок-слухача розбиратися в адекватності термінології. Необхідно зазначити, що багато термінологічних помилок щодо різних тонкощів у визначенні того чи іншого виду сучасної музики, властиві не тільки позбавленим доступу до інформації радянським, а пізніше російським громадянам. Середній західний споживач масової музичної продукції, не дивлячись на зовсім інші можливості, теж не схильний вникати у тонкощі термінології, а користується одним коротким словом – рок.

Наступною причиною складності атрибуції рок-музики є невід’ємність соціального фактора. На цьому наголошує В. Конен, доводячи, що рок народився як пряме вираження за допомогою звуків музики певної соціальної сторони життя. Система музично-виражальних засобів року невіддільна від подібного соціального моменту, і тому одні музиканти безпорадні у своїх спробах вирішити проблему року. Тільки соціологічні дослідження, здійснювані у великих масштабах, можуть підвести музичних критиків,

педагогів, журналістів, суспільство в цілому до розуміння суті цього явища і його прихованого соціального змісту, що присутній у будь-якій серйозній художній системі. Такої самої думки притримується Г. Квятковський, зазначаючи, що у найчастіше використовуваних визначеннях підкреслена музична своєрідність року, однак дослідниками визнається, що це явище настільки різноманітне, що будь-яке визначення, яке враховує лише музичну або соціальну його специфіку, буде неповним.

Окрім соціально активного показника та переважної кількості літератури, орієнтованої на невибагливого щодо конкретики термінології читача, серед особливостей рок-культури виокремлюються її відносно молодий вік та специфічність через приналежність до музики «третього пласту». Мистецьке явище, що існує близько шістдесяти років, безперервно трансформуючись, не може мати сталого термінологічного та категоріального апарату. До того ж, не зважаючи на його масовий характер, неможливо розглядати рок поза контекстом музики ХХ століття, у якій видозмінюються найакадемічніші зразки класичної музики, що потребує переосмислення термінології.

Розвиваються та видозмінюються поняття жанру і стилю. У ХХ столітті музичний жанр стає підвладним діалогу, котрий володіє універсальними властивостями в сучасній культурі. Втрачається типологічна стійкість жанру-роду, його непроникність. Жанровий гібрид, що замінив цілісні, нормовані, розмежовані структури, зведені в закон класичною естетикою, такі властивості нового жанру, як дифузність, відкритість, загострюють усі прояви діалогу. У ХХ столітті різноманітність музики багато в чому ускладнила проблему визначення меж стилів та їх характеристик. Складність полягає у вільному трактуванні слова стиль і повсюдне, часто некоректне його використанні. Дослідники принципово нової музичної мови задаються питанням, як підходити до принципово інших систем стилів і жанрів, основи яких гранично не схожі з класичними нормативами. Нестійкість, залежність від позамузичних факторів, суцільні переноси законів одного виду мистецтва на інший, які несумісні з нормами класицизму, можна викреслити, виправити, оголосити

якось неправильно подібний підхід вступить у конфлікт із безліччю незрозумілих явищ.

Констатуючи, що життя жанру в його динаміці стає об'єктом теоретичного осмислення саме в наш час – епоху формування нової стильової і жанрової концепції, М. Лобанова вводить для подолання наведених проблем поняття «змішаний стиль» та «змішаний жанр, суттю яких є відкритий характер, наближення як один до одного, так і до інших естетичних категорій. Ю. Чекан, доводячи, що аналітичний інструментарій, який чудово працює відносно однієї музики, виявляється абсолютно незастосовуваним у відношенні до іншої, визначає явища, які стоять на маргінесах жанрової та стильової категорій як «інтонаційну практику» – поняття, що об'єднує, з одного боку, сферу інтонації, як виразно-сислової єдності, а з іншого, феномен практики, в якій реалізується набутий досвід, сукупність навичок, конкретних знань. Вчений наголошує, що інтонаційна практика є інтонаційним втіленням образу світу конкретної субкультури, певної соціальної страти.

Дослідження сучасної масової музики безперечно потребує інакшого, «неакадемічного» підходу, проте, на наш погляд, повністю нехтувати класичними категоріями не варто, тим паче по відношенню до масової музики, де засоби музичної виразності не зазнали кардинальних змін (зокрема, лад, мелодія та гармонія). Рок-музика містить у собі як жанрові, так і стильові ознаки. Принцип вибору категорії для ідентифікації року часто зумовлений характером дослідження – скажімо, І. Чижова наполягає на жанровій приналежності рок-музики, оскільки розглядає її як сучасне втілення ритуальних актів.

Жанровими ознаками є соціальне значення року та його функціональність. Адже специфіка цього явища полягає у неабиякому психологічному впливі на аудиторію. Попри приналежність до масової музики, рок не є «музикою фону» – це «музика стану», що досягається різними музичними (надмірна гучність, підкреслення слабкої долі, темброва гра, тощо) та позамузичними (поведінка на сцені, зовнішній вигляд, сцена і загальна

атмосфера концерту) засобами.

Соціальна спрямованість та специфіка функціональності року є безперечно жанровими ознаками, проте мають позамузичне, навіть позамистецьке навантаження. Ними не можна нехтувати, проте вони відходять на другий план у дослідженнях, об'єктами яких є безпосередньо рок-твори та їх виконання. Рок-композиції не мають усталеної, специфічної форми. Переважна більшість рок-творів – це масові пісні куплетної будови, інші ж видозмінені жанри, що з'явилися у процесі розвитку рок-мистецтва, побудовані на основі вже існуючих академічних або фольклорних жанрів, у які рок вносить свої стильові корективи.

Інструментальний склад, що є у класичному розумінні жанровою ознакою наряду, залежить від звукопідсилюючої та іншої апаратури, що забезпечує специфічне «рокове» звучання, саунд, який у свою чергу є стильовою ознакою. На користь стильової ідентифікації року виступає і його порівняно молодий вік, у той час як жанр «функціонує в історичних або в ретроспективно орієнтованих дослідженнях, націлених на вивчення і класифікацію вже існуючих продуктів художньої творчості.

Безумовними стильовими характеристиками рок-музики є ритміка (виділення слабкої долі ударними інструментами) та техніка виконання (особливо це стосується вокальної манери, яка властива тільки року). Не оминемо увагою і позамузичні стильові ознаки, серед яких – певний стиль вербального тексту, манера поведінки на сцені, тощо.

Термінологія, пов'язана з масовим мистецтвом, є загальноживаною і носить «побутовий» характер, тому окрім тотожності жанру і стилю, нерідко присутні інші типові помилки, що ускладнюють вивчення мистецтва «третього пласту». Один і той самий стиль може носити різні назви. По-своєму класичними прикладами слугують пари тотожних назв стилів рок-музики – арт-рок та прогресивний рок, а також психоделічний та ейсід-рок. У деяких джерелах розглядається різниця між «синонімічними» назвами, проте на основі аналізу самих творів можна дійти висновку, що різні поняття визначають одне

й те саме явище, просто виникли вони паралельно у різних спільнотах (як варіант – серед американського і англійського рок-спільноти).

Існує і зворотня «класична» помилка – надання однієї назви зовсім різним за своїми ознаками напрямам. Окрім непрофесійності ідентифікуючих, понятійна неточність і плутанина зумовлені самовираженням митців. Також спостерігаємо неспівпадіння самого музичного продукту та віднесення його до того або іншого стилю чи жанру у випадку, коли мова йде про поп-індустрію та шоу-бізнес – майже вся термінологія музичних напрямків існує для того, щоб комерціалізувати та перетворити на товар складне індивідуальне бачення митця. Ще однією причиною нечіткості жанрової та стильової ідентифікації на теренах масової музики є її початкова синкретичність та часто – подальша синтетичність. Велика кількість різноманітних синтетичних та комбінованих жанрів значно ускладнює визначення жанру того чи іншого твору.

Проблеми атрибуції творів сучасного масового мистецтва мають бути подолані. По-перше, важливо визначити жанрове «першоджерело», спираючись здебільшого на форму та виконавський склад. Для прикладу візьмемо рок-н-рол та рок-оперу, виходячи з атрибуції понять у термінологічному словнику «Естрада. Рок-музика. Джаз». З визначення рок-н-ролу (пісенно-танцювальна форма, що виникла в США на початку 50-х років ХХ ст. на основі спрощеного варіанту музики ритм-енд-блюз) випливає, що рок-н-рол – стиль, який має ритм-енд-блюзове коріння. Згадування пісенно-танцювальної форми відсилає нас до жанрової основи масової пісні (куплетна форма, танцювальний характер, примітивні тексти). Рок-опера, у свою чергу, тлумачиться як музично-драматичний жанр, стильовою основою якого є рок-музика, а жанровою – мюзикл; цей жанр виник наприкінці 60-х років ХХ ст. у США та Великобританії. У даному випадку у визначенні чітко вказані жанрове і стильове начало, хоча можна сперечатися щодо мюзиклу як жанрової основи рок-опери – найкращі зразки даного жанру все ж таки мають чіткі риси саме опери (як хрестоматійні «Jesus Christ-Superstar» Е. Ллойд-Веббера та Т. Райса, «The Wall» гурту «Pink Floyd» та ін.).

Підсумовуючи, зазначимо, що жанрова ідентифікація творів рок-мистецтва має відбуватися шляхом визначення одного або кількох жанрів-першоджерел, форми твору та виконавського складу, абстрагуючись від інакшого звучання та термінології, запропонованої самими митцями чи журналістами (звичайно, беручи її до уваги, але розглядаючи під критичним кутом) та видозміни соціальних функцій і змісту.

2.3.Музичне рок-мистецтво України кінця ХХ ст.

Складність і суперечливість буття, інтенсивність та демократизація всіх сфер суспільного життя зумовили настільки ж складний і суперечливий характер розвитку сучасного музичного молодіжного мистецтва. Складність наших уявлень про сучасне мистецтво викликана недостатньою вивченістю всіх його процесів та їх взаємозв'язку, а також відсутністю узагальнюючих і переконливих мистецтвознавчих концепцій, які, в свою чергу, ще неможливі через недостатність часової перспективи. Зокрема, вітчизняні науковці майже не звертаються до проблеми функціонування в реаліях нашого часу української рок-музики як культурного явища, котре вже більше півстоліття привертає увагу значної кількості любителів музики.

Рок-музика привертала увагу вітчизняних науковців у контексті її функціонування в західній культурі або в загальнотеоретичному ракурсі. Яскравим прикладом таких підходів є фундаментальне дослідження В. Откидача. Українська ж рок-музика серйозно не вивчається. Так, у 2011 р. в Києві була презентована книга музичного критика О. Євтушенка «Україна IN ROCK», яка представляє собою збірку есе різних років щодо українського року. Під час презентації відзначалося, що більшість популярних мас-медіа і табloidів обходить увагою неформатну й часто політично незручну рок-музику, надаючи, в кращому випадку інформацію про хедлайнерів або російський рок.

У той же час, рок-музика приваблює інтерес і часто стає «справою життя» значної частини сучасної української молоді, що актуалізує вивчення рок-музики як явища вітчизняної культури.

Необхідно відзначити, що в 1960-1970-х рр. формувалися практично всі основні піджанри рок-музики. Серед них – хард-рок (важкий рок або жорсткий рок), з яким пов'язується «обважнення» рок-музики. За час становлення були спроби поєднати рок-музику практично з усіма можливими видами музики. Так, симфо-рок орієнтований на академічний підхід до музики, а джаз-рок – напрям, граничний між джазом і рок-музикою. У той же період формується рок-напрямок, в якому мелодійна основа побудована або на прямих запозиченнях з фольклору, або на фолк-стилізаціях у напрямку фолк-року або етно-року.

Історично, основними центрами виникнення та розвитку рок-музики були США й Західна Європа, перш за все, Велика Британія. Однак, хоча і з деяким запізненням, рок-музика з'явилася практично у всьому світі. Історія становлення рок-музики в Україні пов'язана з часами, коли наша країна входила до складу СРСР. Зокрема, знайомство з джазом в стилі бі-боп та рок-н-ролом пов'язують з проведенням у 1957 р. VI-го Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві. Вже до середини 1960-х рр. у Прибалтиці, Москві та Ленінграді сформувалися перші біт-групи, що виконували кавер-версії англо-американських хітів, перш за все групи «The Beatles», на мові оригіналу та у відповідній виконавській манері.

В означений період розпочинали творчу діяльність такі митці, як композитор і продюсер Стас Намін, музичний менеджер і продюсер Юрій Айзеншпіс (1945-2005), поет та композитор Олександр Градський. В 1960-х рр. співав у групі «Идолы» та був президентом першого рок-клубу в Харкові Сергій Коротков (1946-2010) – музикознавець, музичний критик, діджей, вчений (хімік), радіо- й телеведучий, перекладач, колекціонер, один із засновників радянської рок-журналістики.

У той же період в Києві діяли рок-групи «УАНС», «Однажды», «Второе дыхание», «Красные дьяволята». На початковому етапі творчості це були

типові кавер-групи. Так, «Красные дьяволята» виконували складні композиції «Rolling Stones», «Led Zeppelin», «Deep Purple», «Chicago», «The Mahavishnu Orchestra»; учасники групи «УАНС» самобутньо і натхненно відтворювали репертуар Бадді Холлі, Джеррі Лі Льюїса, Чака Беррі, Кліффа Річарда, «The Everly Brothers», «The Dave Clark Five», «The Shadows», а група «Второе дыхание» була відома майже стовідсотковою відповідністю оригіналу відтворення пісень «The Beatles».

Виконання кавер-версій композицій відомих західних рок-колективів було типовим явищем для тогочасної радянської рок-музики, на етапі становлення якої відбувався процес опанування західної традиції, специфіки рок-«мови» шляхом наслідування та копіювання. Більш того, точність та якість відтворення композиції була основним критерієм рівня виконавської майстерності колективу.

До 1966 р. у великих містах були вже десятки аматорських рок-груп і відбулися перші фестивалі молодіжної музики (Рига, Ленінград). Важливим явищем першої хвилі радянського року був Єреванський фестиваль, який щорічно проходив у 1968-1972 рр. і збирав найкращі рок-колективи. Після місцевих сейшинів 1967 р., наступного року в Києві пройшов перший конкурс рок-груп «Біг-біт», що зібрав більше п'ятдесяти колективів Києва, Харкова, Одеси, Риги. Наприкінці 1960-х рр., принаймні в Києві, була сформована мережа молодіжних кафе-клубів, на базі котрих створювалися умови для презентативної діяльності ранніх вітчизняних рок-груп.

Утім, ці й подібні заходи відбувалися в повній інформаційній ізоляції, не маючи ніякого резонансу в пресі, не говорячи вже про радіо та телебачення. Радянська культурна політика жорстко ставилася до рок-музики, що зумовило деактивізацію та андерграундне становище цього музичного напрямку в наступне десятиріччя в СРСР і в Україні, зокрема.

На початку 1970-х рр. радянський рок почав «вчитися говорити». Першою групою, що цілком перейшла на російськомовний репертуар, стала «Машина времени» (1969 р.), яка виконувала здебільшого тексти Андрія

Макаревича. Жвавий інтерес у сучасників визивала рок-група «Високосное лето» (лідер А. Сітковецький), яка з 1973 р. звернулася до створення особистих пісень. Того ж року гурт Стаса Наміна «Цветы» записав платівку з піснями «Есть глаза у цветов» та «Звездочка моя ясная», які мали шалену популярність.

Початок 1970-х рр. виводить на передові позиції україномовні ансамблі. Україномовний напрям об'єднав різноманітні в музичному та естетичному відношеннях явища. Тут були представлені й фолк-кантрі – псевдоетнографізм, і блюз-хард-рок, і соул-фанк-джаз-рок, і поп-естрада, й камерна пісня-балада. Певні рок-групи відстоювали свою творчу незалежність, залишаючись в андеграунді, інші, йдучи на компроміси, легалізувалися як вокально-інструментальні ансамблі (ВІА). Офіційно існуючі вітчизняні ВІА активно використовували виражальні можливості рок-музики. Так, репертуар музичного колективу «Опришки» (Івано-Франківськ), який існував в зазначений час і разом із «Смерічкою», «Арнікою», «Ватрою» та «Кобзою» був одним із лідерів серед українських ВІА, складала народні пісні у біг-бітовому аранжуванні: «Бодай-ся когут знудив», «Дай-ня мамко», «Сиджу я край віконечка», «Сумна я була», «Сухая верба». Серед піонерів джаз-року – популярний львівський ВІА «Арніка», створений в 1971 р. Зокрема, в 1973 р. «Арніка» записала платівку, куди увійшла арт-джаз-рокова сюїта «Весна», яка стала першим твором у цьому стилі у колишньому СРСР. Джаз-рок та фолк-джаз-рок (композиції «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой чий то кінь стоїть») були основними стильовими напрямками ще одного львівського колективу «Ватра», створеного композитором і виконавцем Михайлом Мануляком у 1971 р.

Утиски на україномовні музичні ансамблі розпочалися в 1972 р., коли ЦК КПРС проголосив боротьбу з так званім «українським буржуазним націоналізмом». Зокрема, Спілка композиторів домоглася заборони записувати й транслювати народні пісні в обробках рок-груп і ВІА, а редакції телебачення та радіо отримали установку не пускати в ефір нічого, що має присмак року.

Для українського року залишався єдиний шлях до визнання – безкоштовні концерти у вузах і Палацах та Будинках культури на околицях міст.

Подією у вітчизняній рок-музиці став один із найзначніших та представницьких рок-фестивалів на радянському просторі «Весенние ритмы» (Тбілісі), який пройшов у березні 1980 р. Серед учасників фестивалю була й самобутня українська група «Діалог» (Миколаїв), яка виконала масштабне музичне полотно – сюїту «Под одним небом», а лідер групи Кім Брейтбург був визнаний кращим рок-вокалістом форуму.

Фестиваль ознаменував першу еру розквіту року на офіційних засадах. У центральній пресі почали з'являтися перші статті про вітчизняний рок, а в афішах почало крупними літерами набирати «Рок-гурт». Не дивлячись на повну відсутність підтримки з боку державних культурних органів, рок став улюбленою музикою радянської молоді. «Машина времени», «Автограф», «Аракс», «Магнетик Бенд», «Діалог» та інші колективи тріумфально гастролювали країною.

У той період більшість рок-колективів України, як і інших республік СРСР, були російськомовними. Так, після конкурсу фонограм у Санкт-Петербурзі (1986) преса відзначала, що серед 40 колективів з УРСР лише рок-гурт «Ледокол» запропонувала україномовний альбом «Круїз». Серед найвідоміших вітчизняних російськомовних рок-колективів 1980-х рр. учасник багатьох рок-фестивалів одеський «Бастіон», київська «Галактика». Наприкінці 1980-х рр. розпочинали діяльність знакові для наступних десятиліть рок-гурти – київські групи «Кому Вниз» і «Табула Раса», харківські «Разные люди» та «КПП», кримська «Красная плесень».

Наприкінці 1980-х рр. з'являється нова категорія творців української музики, яка чітко орієнтується на ідеї національного відродження України. Появу такого серйозного національного руху стимулював потужний фестиваль «Червона рута», який зібрав під свої знамена свідомих людей, музикантів, акторів і взагалі всю творчу інтелігенцію. «Червона рута» була не просто музичним фестивалем, вона своєрідно репрезентувала національно-патріотичну

позицію свідомих громадян, яких об'єднувала, перш за все, любов до української мови та культури [36, с. 621].

Однією з найяскравіших подій в українській рок-музиці була «Червона рута» в Чернівцях 1989 р., де виконавці справді якісного вітчизняного року «Брати Гадюкіни», Віка Врадій («сестричка Віка»), «Кому вниз», «Зимовий сад», «ВВ» продемонстрували свої виступи на високому рівні. На цій хвилі відродження української культури у Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Києві та інших містах з'явився раялося чимало самобутніх гуртів, які орієнтувались на західні стандарти «The Beatles», «Pink Floyd», «Rolling Stones».

З-поміж інших гуртів виділялася західноукраїнська панк-фолкблюз група «Брати Гадюкіни». Українські тексти пісень у стилі патріотичного і розважального панку і якісна музика різних напрямів – у той час це було мистецьке обличчя справжньої вітчизняної рок-культури. Група розпочала свою творчу роботу 1988 р. у місті Львів. До складу їх дебютного альбому «Всьо чотко» увійшли ті композиції, які пізніше стали найбільшими хітами серед поціновувачів творчості «Братів Гадюкіних».

Окрім рок-формацій, з'явився напрям різновиду акустично-гітарної пісні українською мовою, або співаної поезії. Виконавцями цього жанру були А. Панчишин, О. Богомолець, Е. Драч, «Тризубий Стас», В. Жданкін та інші. Українська пісня набула власних оригінальних рис, завдяки національній характерності в мелодиці та виконавській традиції.

Після перших успіхів на молодіжних фестивалях, економічні проблеми призвели до того, що українська рок-музика втратила можливість повноцінно існувати. На той час феноменом різноманітності рок-напрямів від хардрок до металу всіх різновидів була одеська рок-сцена. Найвідомішими колективами були «Кратер», «Провінція», «Парніковий Ефект», «Бастіон», «Цадек Нахман» та інші. За рівнем виконання музики ці гурти перевершували команди з Москви та Ленінграда.

У середині 1990-х Одеса втратила позиції у напрямі важкої музики, коли більшість музикантів емігрували у США, Західну Європу, Росію. Гастролювати та давати концерти по Україні, популяризуючи вітчизняну рок-музику мали можливість тільки найбільш знані гурти. Це такі формації, як «Воплі Відоплясова» (1986 р.); «Мертвий Півень» (1989 р.) «Плач Єремії» (1990 р.); «Кому Вниз» (1988 р.); «Брати Гадюкіни» (1988 р.); «Табула Раса» (1989 р.); «Скрябін» (1989 р.) та інші.

Вітчизняні рок-гурти, що розпочинали діяльність в 1980-і рр., продовжили розпочаті в попередній період пошуки самотності через створення україномовного репертуару. На кінець 1980-х рр. припадає початок творчої діяльності нині провідних та відомих далеко за межами України музичних колективів. Так, перший виступ київської групи «Воплі Відоплясова» («ВВ») відбувся в 1987 р., рок-гурту «Брати Гадюкіни» (Львів) – в 1988 р., а музичний проект Андрія Кузьменка «Скрябін» – гурт, який був створений в місті Новояворівськ, Львівської області в 1989 р.

Відзнакою цього періоду стає розширення стильових меж українського року. Так, миколаївський «Діалог» та харківський гурт «ТРИЙКА-СИМКА-ТУЗ» вели пошуки в галузі арт-року, одеський «Кошкін дом» експериментував у межах «готичної хвилі», а «Красная плесень», «Колезький асесор», «ВВ», «Брати Гадюкіни», репрезентували панк-рок. Якщо лідери «ВВ» і «Брати Гадюкіни» Олег Скрипка й Сергій Кузьмінський були безперечно членами своїх колективів, то, розпочавши з виступів разом з групою «Брати Гадюкіни», Віка Врадій надалі виступала як солістка, перемигши у міжнародному фестивалі-конкурсі «Міс-рок Європа» в 1990 р. та ставши «королевою українського панку». З першої «Червоної рути» розпочалося сходження ще однієї солістки – нинішньої «діви поп-рок-мейнстріму» Марії Бурмаки.

Від пост-панк до індустріального та готичного року еволюціонував стиль перших альбомів групи «Кому Вниз», а «КПП» орієнтувався суто на важку музику, суміш треш, панк і хард-року. Взагалі, кінець 1980-х рр. в музичній культурі колишнього СРСР відзначився шаленим попитом на важку

екстремальну музику, що спричинило появу значної кількості хард-рокерів і металістів. Серед найпомітніших українських представників «металу» того часу, окрім вище названих, були «Едем», «Перрон» (Київ), «Ток», «Сад» (Дніпропетровськ), «Білий загін» (Львів), «Дикий мед» (Донецьк) та ін.

В означений період розпочалася друга хвиля відкриття рок-клубів: у 1985 р. в Одесі, в 1986 р. у Києві, Дніпропетровську, Львові, Харкові, Донецьку. Одним з основних напрямків діяльності рок-клубів стала організація концертних заходів, які часто приймали форму фестивалів. Так, у рік заснування львівського рок-клубу був проведений фестиваль, в якому взяли участь місцеві гурти «Леви», «Скіфи», «Собача радість», «КООП», «Повторний карантин». У 1987 р. відбувся донецький фестиваль рок-музики та «Молодіжне перехрестя» і «Рок-діалог» у Києві.

Окрім того, рок-клуби переймалися проблемами запису й розповсюдження нових альбомів, створення умов для обміну й поширення різноманітної інформації, пов'язаної з рок-музикою. Це зумовило виникнення центрів «Нова музична сцена» в Одесі, «Рок-артіль» в Києві, «Нова сцена» в Харкові та ін. як своєрідного симбіозу аудіокомпанії та концертної організації. Здебільшого, під егідою таких центрів видавалися й рок-журнали (так званий самвидав) «Гучномовець», «Фонограф», «Галас» (Київ), «Гей-гоп» (Івано-Франківськ) тощо.

Кінець 1980 – початок 1990-х стає часом започаткування в Україні фестивалів молодіжної музики, активну участь в яких брали рок-музиканти. Так, у 1986 р. відбувся перший рок-фестиваль в Новій Каховці (з 1992 р. міжнародний музичний фестиваль «Таврійські ігри»), в 1989 – перший фестиваль поп-, рок-музики й авторської пісні «Червона рута», в 1991 – всеукраїнські рок-фестивалі «Тарас Бульба» (Дубно) та «Нівроку» (Тернопіль), у 1994 – львівська «Альтернатива».

Популярність рок-музики в 1990-х рр. стимулювала й започаткування та поширення на незалежному телебаченні програм, автори яких орієнтувалися на інформацію зі світу рок-культури. Зокрема, С. Коротков у той час у Харкові вів

телевізійні програми «Коротко(в) о роке», «Musicbox», «Драйв», «Музыкальная кафедра», «Смутное время».

Початок 2000-х рр. ознаменувався новими якісними змінами в рок-культурі України. У репертуарній політиці яскраво виявилися два напрямки творчої самореалізації. Перший, зумовлений прагненням виходу на міжнародну арену, характеризується зсувом певних українських рок-гуртів до автентичних джерел, і не лише вітчизняного. Провідними групами в напрямі, який має узагальнену назву world music, нині є «Гайдамаки», «ДахаБраха», «ДримбаДаДзига» (Київ), «Перкалаба» (Івано-Франківськ), «Бурдон» (Львів), «Мерва» (Рівне) та ін. Вихід на передові позиції в українській рок-музиці поп-рок-мейнстріму стався завдяки творчості групи «Океан Ельзи» (Львів), зокрема популярності її альбомів «Модель» (2001) та «Суперсиметрія» (2003). Окрім цього гурту, серед нинішніх лідерів напрямку групи «Грін Грей», «Табула раса», «Мед хедз» (Київ), «Мотор'ролла» (Хмельницький), «Друга ріка» (Житомир), «Скай» (Тернопіль) та ін.

Відзнакою є й активне опанування представниками вітчизняної рок-музики мережею Інтернет, що виявляється у створенні рок-порталів і сайтів окремих музичних колективів, розповсюдженні альбомів, кліпів тощо. Яскравим прикладом застосування можливостей мережі є фестиваль «Майбутнє України» – перша серйозна спроба прориву у світ нових інформаційних технологій. Так, концерти фестивалю транслювалися в Інтернет у реальному часі, а, окрім українського журі, присутнього в залі, було створено міжнародне журі, зв'язок з яким здійснювався завдяки мережі.

Нарешті, суттєвою ознакою, що зумовлює відокремлення 2000-х рр. як окремого етапу, є формування освітньої системи. Перш за все, це стосується традиційної системи підготовки музичних кадрів. Так, у спеціалізованих ЗВО II-IV рівнів акредитації з кінця 1990-х рр. введена спеціалізація «Музичне мистецтво естради», в межах якої здійснюється підготовка музикантів – виконавців на інструментах, притаманних складу рок-гурту. Початковим ступенем в цій системі можна вважати так звані «школи рока», створені в

провідних культурних центрах України молодими «діючими» музикантами, здебільшого студентами та випускниками музичних ВНЗ.

Отже, наведені ознаки дозволяють запропонувати наступну періодизацію становлення рок-музики в Україні:

1. Друга половина 1960-1970-х рр. – рок-музика як андеграндне явище, що мала всі ознаки молодіжної субкультури, яке йшло в розріз із офіційною культурною політикою. Характерною ознакою періоду є започаткування основних різновидів рок-культури – рок-клуби як творчо-організаційні об'єднання, розважальні заклади як концертні майданчики, самвидатівська преса, фестивально-конкурсні заходи. Репертуарна динаміка визначалася «просуванням» від відтворення композицій провідних західних рок-груп до самовизначення в контексті створення російсько- та україномовних текстів.

2. 1980-1990-і рр. – легалізація рок-музики та пошук шляхів самоідентифікації в українській культурі. Основною ознакою періоду є створення інфраструктури, спрямованої на здійснення організаційної та інформаційної функцій у галузі вітчизняної рок-музики (рок-клуби, культурні центри, фестивалі, друковані періодичні видання, телевізійні та радіопрोगрами тощо).

3. 2000-і рр. – по теперішній час рок-музика як визнана складова вітчизняної музичної культури. Характерні ознаки періоду: опанування мережі Інтернет як важливого інформаційного поля для альтернативної музики, формування освітньої системи.

Як висловився лідер українського гурту «Друга ріка» Валерій Харчишин – «Українському народові потрібна українська музика. Від вітчизняних рок-метрів слухач очікує небагато, тому що тривалий час слухає записи модних західних рок-гуртів, які виявляються не талановитішими за наших виконавців, а комерційно успішнішими» [59, с. 79].

На сьогодні, на відміну від поп-культури, розвиткові рокмузики в Україні суттєво бракує музичної індустрії і шоу-бізнесової інфраструктури. Це, з одного боку, уповільнює її розвиток як культурного явища, а з іншого –

дозволяє розглядати крізь призму «чистого мистецтва». Найбільшою проблемою теперішніх рок-груп в Україні є невизнання їхньої творчості більшістю радіостанцій та телеканалів, яке мотивується несприйняттям стилю більшістю слухачів – «неформатом».

Українська рок-музика пройшла складний шлях розвитку. Це було зумовлено непростим історичним, економічним, соціальнополітичним та культурним становищем в Україні. Цензура з боку партійного керівництва та використання ефіру радіо та телебачення в рамках комуністичної ідеології давала недостатньо шансів українським митцям для досягнення успіху. Блокування молодіжних фестивалів, конкурсів української пісні, нав'язування російськомовного репертуару, поступово сформувало спротив у свідомості української молоді.

При дослідженні української рок-музики як молодіжного руху в Україні виявлено чинники, які сприяли виникненню, становленню і розвитку цього музичного стилю як частини молодіжної субкультури. Це форма протесту проти тоталітарного комуністичного режиму, ідеологічної диктатури, цензури в політиці, мистецтві, культурі, переслідування української інтелігенції, приниження гідності українців. Українська рок-музика була і є дієвим способом протесту проти діючої системи. На жаль, сучасна українська рок-музика ще поступається зарубіжним зразкам. Однак тенденції останнього часу свідчать, що український рок є хорошим консолідатором українського суспільства.

ВИСНОВКИ

Досліджене методологічне підґрунтя та сутнісний стан масової молодіжної культури з урахуванням їх мистецьких особливостей впливу на соціокультурний простір дозволило встановити, що хід новітньої історії показав спрямованість цивілізації до повного сутнісного і якісного перетворення в модусі трансформації культурних традицій, ментальності мистецького середовища. Прискорення інформаційних та технологічних прогресів, глобалізація, затвердження масової культури в статусі глобальної культурно-ідейної основи, сприяють виникненню нового типу мистецької свідомості, позбавленої традиційного культурного базису і цілісної онтології як такої.

Сутнісний зміст масової молодіжної культури проявляє себе в кон'юнктурно-комерційній спрямованості функціонування та масовізації молодіжної мистецької культури, інтеріоризації, як методі прищеплення західних культурних практик, споживацтві, як особливій світоглядній сукупності поглядів на життєві цінності і світоустрій, гедонізмі, меркантилізмі, нівелюванні індивідуальності, формуванні калейдоскопічного і новоархаїчного світосприйняття. В позитивному контексті ця форма культури являє собою феномен культурного регулятива та адаптації (особливо молоді) та виконує інтегративну, інформативну та рекреаційну функції в суспільстві.

Масова молодіжна культура демонструє власну соціально-трансформаційну значимість за допомогою концептів, які відповідають її сутнісному змісту, які надають найпряміший вплив на молодіжну аудиторію і прояви мистецтва. Найзначнішими концептами масової молодіжної культури є концепти: популярності або протесту, моди або антимоди, тілесності або наддуховності, сексуальності й асоціальності. Дані концепти штучно відтворюються певними комерційними структурами, виконують функцію соціокультурної регуляції але також сприяють форматизації та стандартизації

свідомості, розмиванню індивідуальності реципієнта мистецтва.

Сукупність сучасних інформаційних домінант постає поточним етапом розвитку масової молодіжної культури, який обумовлений інтегруванням цієї форми культури в віртуальний простір, що послугувало збільшенням ефективності її технології впливу на масову молодіжну свідомість. Традиційні носії масової інформації, в контексті масового впливу все виразніше поступаються своїми позиціями віртуальному простору мережі Інтернет, який демонструє, у свою чергу, генезис якісно нової формації – мережевого комп'ютерного простору. Відповідні соціокультурні фактори масової молодіжної культури сприяють міфологізації молодіжної свідомості за допомогою друкованих джерел, аудіовізуальних і віртуальних ретрансляційних технологій, а саме: утопічна та абсурдистська література, молодіжна рок-музика, Інтернет-джерела та мережеві комунікації, молодіжні кінострічки та серіали, ігровий простір Інтернету.

Рок-культура є об'єктом вивчення соціології, педагогіки, психології, філософії, культурології, філології, літературознавства та музикознавства. Науковці кожної гуманітарної галузі розглядають явище рок-культури під своїм кутом зору. Показово, що в цілому над мистецтвознавчими розвідками кількісно переважають роботи соціологічно-філософської та культурологічної спрямованості. Поняття «рок-культура», «рок-мистецтво» та «рок-музика» утворюють ієрархічну систему, у якій кожний рівень має свій зміст і обсяг. Рок-культура є найширшим за обсягом поняттям. Окрім безпосередньо мистецької компоненти, що є ядром рок-культури, зміст цього поняття включає побутові, поведінкові та соціальні прояви. Об'єктом поняття «рок-мистецтво» є безпосередньо мистецька складова рок-культури, а саме – рок-твори та особливості їх виконання. Поняття рок-музики є найвужчим і включає в себе музичну складову рок-мистецтва.

Відбувається взаємопроникнення різних видів мистецтва на просторі рок-стилістики, а саме музичного, візуально-театрального, літературного тощо. Такі процеси є логічним розвитком складових рок-мистецтва. На рівні музичного

компоненту рок-культури відбувається проникнення у рок-музику елементів музики інших традицій (зокрема, музики академічної традиції та фольклору). Така взаємодія є природною для року через його синтетичне музичне походження.

Друга половина ХХ ст. ознаменувалася новими механізмами впровадження новацій у суспільну практику, які найчастіше спершу перевіряються в динамічному за суттю і відкритому молодіжному середовищі, а потім поступово приймаються дорослішою, консервативнішою частиною суспільства.

Рок-музика в Україні, що існувала із середини 1960-х рр., утворила специфічний пласт музичної молодіжної субкультури. Самодіяльна радянська рок-музика стала її своєрідним дзеркалом, в якому знайшли вигадливе відбиття тодішні проблеми, труднощі, помилки, прорахунки суспільних практик. Радянська рок-музика почала відігравати роль соціокультурного каталізатора багатьох суспільних проблем, виявилася спроможною протистояти бюрократичній машині радянської культури, виявивши болючі точки суспільного розвитку через рок-музикування.

Історично український рок у музично-стилістичному відношенні спочатку був приречений на вторинність, несамостійність, наслідувальність. По-перше, це було пов'язано зі штучно створеним навколо нього культурним вакуумом; по-друге, наслідувальність була визначена самодіяльним характером рок-музикування, а по-третє, вторинність була наслідком копіювання традицій «оригінального», західного рок-мистецтва. Прапором цієї музики стала ідея депрофесіоналізації, аматорського пошуку в галузі рок-стилістики, культурна автономія, повна незалежність молодих митців, відсутність контакту та спілкування з професіоналами.

При дослідженні української рок-музики як молодіжного масового мистецтва в Україні виявлено чинники, які сприяли виникненню, становленню і розвитку цього музичного стилю як частини молодіжної субкультури. Це форма протесту проти тоталітарного комуністичного режиму, ідеологічної

диктатури, цензури в політиці, мистецтві, культурі, переслідування української інтелігенції, пониження гідності українців. Українська рок-музика була і є дієвим способом протесту проти діючої системи. На жаль, сучасна українська рок-музика ще поступається зарубіжним зразкам. Однак тенденції останнього часу свідчать, що український рок є хорошим консолідатором та чинником розвитку українського суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Социология музыки. Москва: Университетская книга, 1999. 310 с.
2. Бондаренко В. В. История рок-музыки. Минск: Амалфея. 1997. 176 с.
3. Васильева Л. Л. Рок-музыка как фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 01 – «Теорія і історія культури». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. 199 с.
4. Геннон Р. Кризис современного мира. Москва: Эксмо, 2008. 784 с.
5. Дар или проклятье? Мозаика массовой культуры. Москва: Российский институт культурологи, 1994. 116 с.
6. Добролюбська Ю. А. Філософія історії типи та моделі. Одеса: Астропринт, 2010. 232 с.
7. Додд П. 100 лучших альбомов 1980-х. Москва: АСТ: Астрель, 2006. 224 с.
8. Зак В. О мелодике массовой песни. Москва: Советский композитор, 1979. 356 с.
9. Зиммель Г. Конфликт современной культуры. Культурология. ХХ век. Антология. Москва: Юристъ, 1995. 668 с.
10. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. Москва: Искусство, 1981. 167 с.
11. Каган М. С. Социальные функции искусства. Ленинград: Искусство, 1978. 33 с.
12. Каган М. С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа). Москва: Политиздат, 1974. 328 с.
13. Климук И. Я. Мода. Музыка. Молодежь. Минск; Киев: Освіта України, 2010. 238 с.
14. Кнабе Г. С. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. Москва: Наука, 1990. №8. С. 39-61.
15. Козлов А. С. Молодежная культура: проблемы и перспективы развития. Москва: НИИВО, 1991. 40с.

16. Козлов А. С. Рок. Истоки и развитие. Москва: Синкопа, 2000. 192 с.
17. Конен В. Д. К истории афро-американской музыки // История и современность: сб. статей. Ленинград: Советский композитор, 1981. С. 185-196.
18. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1975. С. 427-468.
19. Конен В. Д. Об истоках рок-музыки // Советская музыка. Москва: Музыка, 1986. №7. С. 101-109.
20. Конен В. Д. Пути развития американской музыки. Москва: Музыка, 1978. 456 с.
21. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
22. Корзун Н. В. Рок, игры, мода и реклама. Москва: Советская Россия, 1989. 134 с.
23. Коротков С. А. История современной музыки. Киев: продюсерский центр LAV-studio ТОО ЦУИ «КИЙ», 1996. 292 с.
24. Костина А. В. Культурология: учебник. Москва: КНОРУС, 2010. 336 с.
25. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Москва: Политиздат, 1985. 399 с.
26. Куликова И. А. Музыкальная молодежная эстрада США и стран Запада. Москва: Наука, 1978. 48 с.
27. Кумиры западной рок и поп музыки. Москва: Творческий центр «Резонанс», 1994. 116 с.
28. Лебон Г. Психология толп. Мнение и толпа. Москва: Институт психологии РАН, КСП+, 1998. 416 с.
29. Манхейм К. Избранное: Диагноз нашего времени. Москва: РАО Говорящая книга, 2010. 744 с.
30. Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». Москва: Гуманитарий, 2003. 512 с.
31. Мельвиль А. Ю. Контркультура и новый консерватизм. Москва: Искусство, 1981. 265 с.

32. Меньшиков В. Г. Энциклопедия рок-музыки. Ташкент: Узбекистан, 1992. 368 с.
33. Михайлов М. К. Стил в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
34. Мяло К. Г. Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодёжного протеста 1950-1970 гг. Москва: Молодая гвардия, 1985. 290 с.
35. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
36. Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. Київ: УЦДК, 1998. 760 с.
37. Новгородцев В. Б. Рок-посевы. Москва: Скит Интернешнл, 1997. 200 с.
38. Овчинников Е. В. Рок-музыка. История. Стили: Лекция по курсу «Массовые музыкальные жанры». Москва: ГМПИ, 1985. 258 с.
39. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. 586 с.
40. Орлова Е.В. Проблемы развития советской рок-музыки. Москва: Знание, 1987. 148 с.
41. Откидач В. М. Рок-музыка як соціокультурне явище: дис... доктора мистецтвознавства: 26. 00. 01 – «Теорія та історія культури». Харків: Харківська держ. академія культури, 2008. 393 с.
42. Откидач В. М. Рок-музыка як частка світового художнього процесу // Культура України: зб. наук. пр. Харків: ХДАК, 2002. №10. С. 138-146.
43. Откидач В. М. Рок-погляд на 1980-ті рр. // Культура України: зб. наук. пр. Харків: ХДАК, 2001. №8. С. 212-218.
44. Переверзев Л. Б. «Битлз» – лицо и сущность поп-музыки // Музыкальная жизнь. Москва, 1968. №10. С. 22-23.
45. Переверзев Л. Б. О непрерывности музыки // Ровесник. 1976. №10. С. 18
46. Проблема человека в западной философии: Переводы. Москва: Прогресс, 1988. 552 с.
47. Райнов Б. Массовая культура. София: Издательство наука и искусство, 1974. 486 с.
48. Савицкая Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке: На материале

- зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17. 00. 02 – «Музыкальное искусство». Москва, 1999. 282 с.
49. Смирнов И. В. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. Москва: Инто, 1994. 148 с.
50. Сохор А. Н. Бит или не бит? // Поп-музыка. Ленинград: Музыка, 1977. С. 4-16.
51. Сохор А. Н. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград: Советский композитор, 1980. С. 234-264.
52. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. Москва: Советский композитор, 1975. 203 с.
53. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 312 с.
54. Терентьев Д. Д. Видоизменения прогрессив-рока в классический и кризисный периоды // Київське музикознавство: зб. ст. Київ, 2010. С. 85-102.
55. Терентьев Д. Д. Поп и рок-музыка 1980-х: полярные направления, сходные приёмы // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. ст. Харків: С.А.М., 2012. С. 154-163.
56. Троицкий А. К. Рорлех. Санкт-Петербург: Амфора, 2009. 254 с.
57. Ухов Д. П. Рок-музыка: взгляд из 80-х // Иностранная литература. Москва: Иностранная литература, 1982. №4. С. 30-34.
58. Ухов Д. П. Вокруг рок-музыки // Конен В. Третий пласт. Москва: Музыка, 1994. 235 с.
59. Харчишин В. Україна – рок-держава // ХітПарад. Музыка твого світу. Січень, 2004 (№ 1). С. 79.
60. Хижняк И. А. Парадоксы рок-музыки. Киев: Молодь, 1989. 295 с.
61. Холопов Ю. Н. Параллельные тональности: Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, 1978. Т.4. (Окунев-Симович). С. 177-178.
62. Холопов Ю. Н. Переменный лад: Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. (Окунев-Симонович). С. 242-243.

63. Хоркаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. Москва, Санкт-Петербург: «Медиум», «Ювента», 1997. 310 с.
64. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования; изд 2-е, перераб. СПб.: Питер, 2002. 272 с.
65. Цалер И. Популярная музыка XX века. Москва: Астрель, Мир энциклопедий Аванта+, 2009. 480 с.
66. Цукер А. М. И рок, и симфония. Москва: Музыка, 1994. 389 с.
67. Чамп Х. 100 лучших альбомов 1970-х. Москва: АСТ: Астрель, 2007. 224 с.
68. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры: монография. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. 344 с.
69. Чиждова И. А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Москва, 1993. 153 с.
70. Шестаков В. П. Искусство тривиализации: некоторые теоретические проблемы массовой культуры // Вопросы философии. Москва: Наука, 1982. №10. С. 87-95.
71. Шар В. К. Путь рока. Москва, 1998. 285 с.
72. Щепанская Т. Б. Символика молодежной субкультуры: Опыт этнографического исследования системы 1986-1989 гг. Санкт-Петербург: Наука, 1993. 341 с.