

**ТЕТЯНА САМАЯ**

**ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ:  
УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

**Монографія**

**Київ – 2019**

УДК 784:008 (477) “19/20”

**Рецензенти:**

*О. Л. Зосім*, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

*К. І. Станіславська*, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

*О. В. Гармель*, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

*Рекомендовано до друку Вченою радою*

*Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв  
(протокол № 4 від 24 червня 2019 р.)*

**Самая Т. В.**

Вокальне мистецтво естради України: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

ISBN 978-966-529-335-4

Монографія розглядає багатополлярність вокальної естради як синтетичного явища в художній культурі України упродовж ХХ та початку ХХІ століття. Обґрунтовано концептуально-методологічні засади естрадознавства як мистецтвознавчого напрямку, що вивчає естрадне мистецтво у його жанрових, родових та видових відгалуженнях. Визначена специфіка вокальної естради, невід’ємним атрибутом якої є саунд (просторово-звуковий образ) – інтегральна характеристика звучання голосу вокаліста, його індивідуальна тембрація. Особливого значення в естрадному вокальному виконавстві також набуває музичний метроритм, який є основним інструментом інтонаційно-динамічної передачі мелодичної та гармонічної структури твору.

Для мистецтвознавців, культурологів, викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів, а також для широкого кола читачів, які цікавляться сучасною музикою.

УДК 784:008 (477) “19/20”

ISBN 978-966-529-335-4

© Т. В. Самая, 2019

*Присвячую своєму чоловіку  
Станіславу Макієвському -  
надійному другу та вчителю*

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА</b> .....	8
1.1. Історіографія питання та методологія дослідження .....	8
1.2. Естрадне мистецтво: визначення, специфіка, базові засади .....	21
<b>РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ЕСТРАДА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКЦІЯ</b> .....	38
2.1. Становлення вокальної естради XX ст. (20-50-ті рр.) .....	38
2.2. Тенденції розвитку музичної естради 60–70-х рр. XX ст. ....	51
2.3. Музичне мистецтво естради 80–90-х рр. XX ст. ....	69
<b>РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ</b> .....	85
3.1. Мистецтвознавча рецепція вокального мистецтва естради.....	85
3.2. Звуковий ідеал естрадного вокального саунду .....	94
3.3. Українське естрадне вокальне виконавство та педагогіка: проблемні питання .....	103
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	118
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	120

## ПЕРЕДМОВА

Соціально-економічні перетворення, що відбуваються у суспільстві, формують його художні інституції. У ХХ ст. в результаті науково-технічного прогресу, зокрема появи аудіо- та відеозапису, цифрових технологій, новітніх засобів масової комунікації, відбувається трансформація культурного простору, у якому особливого значення набуває естрадне мистецтво як таке, що має найбільший соціальний резонанс.

Як культурно-мистецький феномен естрада найтісніше пов'язана з соціумом, тому в гуманітарних науках та мистецтвознавстві склалася стійка традиція розглядати її як складову масової культури (Т. Адорно, Ж. Бодрійяр, Г. Маркузе та ін.), хоча естрадне мистецтво у своїх родових, видових, жанрових, стильових відгалуженнях виступає не лише як феномен масової, а й елітарної культури. Як вид мистецтва естрада має свої західні аналоги – кабаре, вар'єте, мюзик-хол, індустрію розваг, однак не тотожна їм, відрізняючись більшою соціальною та політичною заангажованістю. Суттєвою є й відмінність естради від шоу-бізнесу, у якому комерційний чинник превалює над мистецьким. Термінологічна неузгодженість, що її ми бачимо у наукових розвідках, присвячених естрадному мистецтву, пов'язана з недостатнім усвідомленням його специфіки: естрада є нетотожною музичному, театральному, хореографічному, цирковому мистецтвам, з якими вона має багато точок перетину.

Сучасне вокальне естрадне мистецтво є складним конгломератом жанрів, напрямів та стилів, а тому її вивчення потребує нових підходів, які б відповідали внутрішнім законам її функціонування у культурному просторі. Традиційні методи дослідження вокальної естради, сформовані академічним музикознавством, не є ефективними, її вивчення на сучасному етапі повинно базуватися на нових методологічних засадах, у тому числі інтердисциплінарних. Необхідність перегляду підходів у дослідженні естрадного мистецтва, а також переосмислення ролі естради у розвитку культури України мотивувала до написання даної монографії.

Через експлікацію етапів розвитку вокальної естради у контексті культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. стало можливим окреслити місце естради як мистецького явища в українській культурі ХХ – початку ХХІ ст.;

- обґрунтувати концептуально-методологічні засади естрадознавства як мистецтвознавчого напрямку, що вивчає естрадне мистецтво у його жанрових, родових та видових відгалуженнях;
- визначити базові засади естрадного мистецтва;
- висвітлити етапи розвитку української вокальної естради ХХ ст.;

- виявити специфічні риси естрадного вокалу в його відмінності від академічного та окреслити сучасні тенденції естрадної вокальної естетики;

- висвітлити проблемне поле мистецтвознавчої рецепції вокального мистецтва естради в українській культурі початку ХХІ ст.

У монографії об'єктом дослідження є естрада як культурно-мистецький феномен, а предметом – естрадне вокальне мистецтво як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Хронологічні межі розвідки охоплюють час від 60-х рр. ХХ ст. до сучасності. У цей період остаточно сформувалося національне обличчя української естради (60–70-ті рр.), відбулися трансформаційні процеси естрадного мистецтва, пов'язані з його комерціалізацією (80–90-ті рр.), відбувся занепад естрадного мистецтва, пов'язаний з його витісненням шоу-бізнесом (ХХІ ст.). У другому розділі огляд більш раннього періоду (20–50-ті рр. ХХ ст.) зумовлений необхідністю висвітлення початкового етапу розвитку української естради для об'єктивної оцінки її сучасного стану.

Територіальні межі дослідження охоплюють Україну у складі СРСР (60-ті рр. ХХ ст. – 1991 р.) та як незалежної держави (з 1991 р.).

Теоретичну базу монографії складають: роботи, присвячені проблемам масової та елітарної культури (Н. Авер'янова, Т. Адорно, Т. Богатирьова, Ж. Бодрійяр, Й. Гейзінга, М. Гнедовський, І. Дацкевич, М. Каган, Л. Коган, Д. Ліхачов, О. Лосєв, Ч. Мукерджі, Е. Рибаківа, К. Станіславська, А. Флієр, М. Шадсон); праці, що розглядають питання масової музичної культури та шоу-бізнесу (К. Акопян, О. Гончарук, Ю. Дружкін, С. Колтишева, М. Муратов, А. Хачатур'ян, О. Шевченко, Г. Шостак); дослідження з історії та теорії естрадного мистецтва (І. Богданов, Б. Вітвіцька, Є. Гершуні, В. Гребельна, Ю. Дмитрієв, С. Думасенко, Д. Золотницький, В. Зайцев, С. Клітін, О. Коллегова, А. Конніков, М. Крипчук, Є. Кузнєцов, О. Кугель, А. Некрилова, А. Рубб, Г. Скороходов, Л. Тихвінська, Є. Уварова, І. Шароєв); роботи, присвячені вивченню естрадного мистецтва у його основних різновидах – джазу, рок- та поп-музиці (М. Добрюха, О. Євтушенко, Дж. Коллієр, В. Конен, Л. Мархасьов, У. Сарджент, В. Сиров, В. Фейєртаг, А. Цукер); праці з психофізіології й акустики голосу (Л. Дмитрієв, І. Левідов, В. Морозов, Р. Юссон, В. Юшманов), новітніх аудіо-візуальних технологій (А. Алаєва, О. Давиденкова, О. Савіцька, Л. Черкашина); дослідження з історії та теорії традиційної (О. Варламов, М. Глінка, О. Мишуга, О. Пекерська) та сучасної (Н. Дрожжина, В. Ємельянов, О. Кліпп, В. Коробка, К. Лінклейтер, С. Ріггс, Л. Романова, К. Садолін, І. Сахнова, А. Федорцова) вокальної школи; роботи з проблематики музичного метроритму (М. Аркад'єв, І. Бриль, С. Макієвський, О. Степурко, В. Холопова).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* розглянуто естраду як мистецьке явище, що функціонує на перетині масової та елітарної культури; актуалізовано поняття «естрадознавство» як напрям мистецтвознавства, що вивчає естрадне мистецтво у його видових, родових, жанрових та стильових відгалуженнях; диференційовані поняття естради як виду сценічного мистецтва і шоу-бізнесу як комерційної складової масової культури; виокремлено специфічні риси естрадного вокального мистецтва, окреслено його відмінності від академічної вокальної школи; визначено засади звукового естетичного ідеалу естрадного вокального саунду з позиції внутрішніх механізмів (нова голосова естетика) і зовнішніх чинників (нові акустичні умови); окреслено фундаментальне значення музичного метроритму для сучасного вокально-естрадного виконавства. *Розширено та уніфіковано* професійну термінологічну базу вокального мистецтва естради, яку скориговано відповідно до світового виконавського та педагогічного досвіду. *Набули подальшого розвитку* питання становлення, розвитку та функціонування естрадного мистецтва в українській культурі ХХ – початку ХХІ ст.

Книга є першою роботою автора, в якій вокальна естрада розглянута переважно в контексті естрадного мистецтва, аніж музичного, що робить можливим мистецтвознавчий аналіз багатьох явищ даного мистецького напрямку більш глибоким та ґрунтовнішим.

Складаю слова щирої подяки моїм рецензентам – доктору мистецтвознавства, доценту Зосім О.Л., доктору мистецтвознавства, професору Станіславській К.І., кандидату мистецтвознавства, доценту Гармель О.В. за уважне ставлення та підтримку моїх наукових ідей, цінні поради і пропозиції.

Висловлюю велику вдячність Чернецю В.Г., Корнієнку В.В., Шульгіній В.Д., Терещенко А.К., Карась Г.В., Печерському В.В., Реді В.Я., Шевченко О.Г. за можливість реалізації моїх наукових пошуків, допомогу та конструктивні зауваження, що удосконалювали мене у науковому формуванні.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

## 1.1. Історіографія питання та методологія дослідження

Музична естрада як явище художньої культури вже не одно десятиліття привертає увагу дослідників різних гуманітарних напрямів – культурологів, мистецтвознавців, соціологів, психологів та ін. Сьогодні естрада переважно розглядається в контексті масової культури і представлена роботами таких вчених, як Н. Авер'янова, Т. Богатирьова, М. Гнедовський, І. Дацкевич, Ю. Дружкін, В. Єлістратов, Л. Коган, М. Мозговий, І. Сергєєва, В. Солодовник, В. Тормахова, А. Флієр, Т. Чередніченко, Л. Черкашина та ін.

Український дослідник В. Солодовник у статті «Естрада» зазначає, що «за естрадним мистецтвом закріпилася назва “легкий жанр”, тобто доступний для сприйняття широких мас глядачів і слухачів» [123, с. 139]. У книзі російської вченої Т. Чередніченко «Типологія радянської масової культури: між “Брежнєвим” і “Пугачовою”» вже в назві роботи вказано на соціально-політичний вектор аналізу музичної естради, де «масова музика ХХ століття називається естрадною» [206, с. 226]. Український філософ Н. Авер'янова розглядає музичну естраду виключно в контексті масового мистецтва: «Масове мистецтво в Україні сьогодні – це варіант “вестеризації”, зокрема варіант російського масового мистецтва, оскільки Україна не має чіткого контролю над виробництвом власної масової продукції. На екранах телевізорів, на сайтах в Інтернеті простежується тотальне засилля американських фільмів і російських серіалів, велика кількість шоу, скалькованих з американських телепрограм, лунає переважно західна і російська популярна музика» [2].

В роботі М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» автор зазначає: «Становлення вітчизняного естрадного мистецтва відбувалося у низці стрімкої професіоналізації кадрів традиційних жанрів та запозичення деяких видів західного масового мистецтва» [115, с. 8]. Таким чином, спостерігається домінування однобічного підходу вивчення естради з акцентом на масовість, без урахування специфіки та синтетичної природи естрадного мистецтва. Звідси можна зробити висновок, що дослідження естради здебільшого відбувається в контексті масової культури, при цьому естрада як явище художньої культури залишається маловивченою. Так сталося тому, що переважна більшість українських науковців у питанні щодо естради як явища культури спирається на класичні дослідження минулого століття, де є чіткий поділ на масову та елітарну культуру (Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно,

В. Беньямін та ін.). Однак у розвідках кінця ХХ – початку ХХІ ст. у західній думці відбуваються зміни. Наприклад, у роботі М. Шадсона та Ч. Мукерджі «Новий погляд на поп-культуру» поняття «масова культура» не вживається, його замінено на «поп-культуру». Науковці зазначають, що «головний висновок, який можна зробити з новітніх соціологічних досліджень популярної культури, це неможливість проведення жорсткої межі між нею і високою культурою. Частина явищ поп-культури з часом стає приналежністю культури високої (Чарльз Діккенс, фольклор, антикварні меблі, джаз). Частина явищ високої культури включається в масову (“Меса” Генделя)» [209]. Також зауважимо, що поділ культури на масову та елітарну було здійснено в західній науковій думці, тоді як при дослідженні будь-яких явищ, у тому числі й естрадного мистецтва, необхідно враховувати історико-культурні та соціальні умови того суспільства, де це явище було створено та функціонувало.

Посилаючись на думку Т. Богатирьової, що «зміст культури – це значною мірою культурна пам’ять, цінності, успадковані від попередніх поколінь» [14], важливим є аналіз історичних процесів української естради з урахуванням особливості національного менталітету і традицій. Це дасть можливість розглядати естраду не лише як явище масової, а й елітарної культури. Елітарність естради проявляється зокрема у її професіоналізмі, що в культурологічній науці окреслюється як «професійна культура». А. Флієр визначає, що «основою професійної культури є не стільки соціально-побутові елементи способу життя (як в етнічній культурі), а деякі принципи соціальної свідомості й поведінки, які диктуються особливостями технології діяльності за правилами тієї чи іншої професії, зафіксовані в підручниках і навичках професійної підготовки. Сюди ж входять елементи соціальної етики, цілей і соціальної відповідальності за наслідки цієї діяльності, професійні традиції, статусні ролі, професійна мова тощо» [191, с. 237].

Термін «елітарне мистецтво» (від франц. elite – краще) тлумачиться як творчий продукт більш дієздатного привілейованого прошарку суспільства, що створює власні, принципово нові механізми саморегуляції та ціннісно-сміслові критерії у певній соціальній галузі. В естрадному мистецтві ці критерії визначаються внутрішніми законами професійної естради, які формують даний напрям. В певних соціальних умовах естрада оновлювалася і змінювала своє обличчя, відображаючи характерні особливості історичних етапів розвитку суспільства. Розуміючи її соціально-дієву функцію, революційні ідеологи створили культурну уніфікацію, згуртовуючи маси єдиним мистецтвом, в якому гасло «Все для усіх!» відповідало поняттям «колективність», «масовість». На сьогодні ці дефініції втратили свою ідеологічну сутність, створивши дискусійне поле щодо ціннісних критерій мистецтва естради. В цьому контексті й закріпилося

тлумачення музичної естради як явища суто масової культури, без урахування того, що вона вбирала у себе і джаз, і рок-музику, сформувала свою музичну мову, іноді абсолютно не сприйнятну масами.

Особливе місце у вивченні естрадного мистецтва посідає робота В. Конен «Третій пласт», де упорядковано поняття нових масових жанрів музики ХХ століття. На наш погляд, поняття «третій пласт» перегукується, хоч і не є тотожним, з терміном «третя течія» (англ. Third stream), висунутим американським композитором Г. Шулером. «Третя течія» є напрямом сучасної музики, який «посідає проміжне місце між академічним музичним мистецтвом і джазом (саме вони вважаються “першою” і “другою” течіями), що виник на основі їх синтезу» [158, с. 259]. В. Конен, розбираючи основні течії західної музики, пропонує підхід до вивчення художньо-культурного пласту музичної естради минулого століття. Автор зазначає, що «під новими масовими жанрами ХХ століття ми маємо на увазі не “останнє слово моди” в масовій, так званій популярній музиці. Йдеться про ті великі узагальнюючі види, які втілюють духовний устрій нашого століття, які виражають нову художню психологію, породжену духовною кризою нашої сучасності. Це, по-перше, джаз, породжений умонастроєм епохи першої світової війни, дітище “втраченого покоління”. По-друге, рок-музика, продукт “атомного віку”, іншої генерації, яка також втратила віру батьків і охоплена відчуттями наближення “загибелі світу”» [81, с. 10].

Уточнення вченої демонструє відмінність тлумачення масового від загальноживаного. У В. Конен поняття «масове» розуміється не як числівник, а прикметник, у значенні соціального устрою. Це пов'язано з особливістю соціокультурних умов розвитку західної музики, які вплинули на формування музичної естради ХХ ст. – джазу, рок- і поп-музики, але не змогли перекроїти самотність естради як феномену музичної культури України.

У сучасному українському музикознавстві музична естрада переважно розглядається в контексті масової музики (М. Мозговий, В. Тормахова, О. Бойко та ін.). В роботі В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез», дослідниця пише: «У дисертації масова музика буде іменуватися “масовою естрадною музикою”, для стислості просто “естрадною”, що поєднує в собі такі різновиди сучасної музики, як джаз, рок- і поп-музика» [179, с. 6]. У статті «Вплив групи “Брати Гадюкіни” на розвиток української рок та поп-культури» В. Тормахова розвиває думку щодо комерційного успіху, який залежить від синтезу шоу з музичним матеріалом і відповідає сучасному медійному формату з орієнтацією на шоу-бізнес: «Варто проаналізувати запоруку комерційного успіху популярної музики, серед яких можна виділити як “немузичні” чинники – прагнення створити шоу, “подію”, які

окреслюються найкраще з позицій маркетингу культури, так і власне музичні – створення цікавого звукового матеріалу, який повинен легко сприйматися і добре запам'ятовуватися» [178, с. 322]. Якщо ми розглядаємо естрадну пісню під кутом її комерційного успіху, з точки зору «масовості», тобто шаблонності як критерію виробництва розважального продукту, то такий підхід не є коректним, бо ігнорує мистецький компонент естради.

Формування культурно-мистецького феномену естради відбулося в епоху модернізму, а становлення її художньо-естетичної специфіки та мистецьких базових засад припало на постмодерністичну добу, культурна парадигма якого зняла проблему протистояння культур: елементи масової культури включаються в контекст елітарної і навпаки. У вокальній естраді це представлено і авангардними формами джазу, і синтетичними формами театральної естради у рок-музиці, і поп-напрямами – урбаністичним романсом, класичним кросовером тощо.

Сьогодні ніхто не стане заперечувати, що джаз – це напрям музичного мистецтва, який є не лише масовим. Так, у дослідженні П. Корнева зазначено, що, «джаз в культурному просторі ХХ століття – розвивався у двох напрямках. Перший – в руслі комерційної індустрії розваг, в середині якої джаз існує і сьогодні; другий напрям – як самостійне мистецтво, незалежне від комерційної популярної музики. Ці два напрями дозволили визначити шлях розвитку джазу від явища масової культури до елітарного мистецтва» [83, с. 8].

У музикознавчих працях Росії та Білорусії сучасна музична естрада розглядається як синтез естрадного та музичного мистецтв і спирається на науковий доробок істориків естради, не обмежуючись жанрами масової музики. Приміром, білоруська дослідниця А. Федорцова у своїй статті «Сучасна естрадна вокальна музика: проблеми термінології в білоруському мистецтвознавстві» використовує естрадознавчі поняття поза терміном «масова». Вона пише: «Під поняттям “естрадна вокальна музика” можна розуміти музику, призначену для виконання на естраді (сценічному майданчику), представлену вокальними або літературно-вокальними творами, структурованими в доступних для сприйняття жанрах (пісня, романс, музичні куплети, музична пародія) і переважно в малих формах (як правило, з інструментальним супроводом), простими за музичною і літературною мовою <...>, під час сценічної репрезентації творів вокальної естрадної музики можуть використовуватися елементи хореографії, сценографії...» [189].

У розвідках А. Верхової, О. Гончарук, В. Откидача, М. Переверзева, Й. Пригожина, В. Солодовника, А. Хачатур'ян, О. Шевченко та ін. розглянуто ще один аспект естрадного мистецтва – його зв'язок з шоу-бізнесом.

У роботі В. Откидача «Естрадний спів і шоу-бізнес» ми читаємо про трансформування естради в шоу-бізнес: «На зміну прийшов термін “шоу-бізнес”, де перша половина слова увібрала всю інфраструктуру розважальності і естрадності, а друга – в силу появи ринкових відносин – комерційний аспект. <...> шоу-бізнес починаючи з середини 1980-х рр. замінив поняття “естрада”, хоча й донині ці два терміни ще вживаються у мистецтвознавстві» [128, с. 12].

Є випадки, коли праці істориків естради вільно інтерпретуються дослідниками шоу-бізнесу, а поняття «естрадне мистецтво» ними подається як архаїчна форма і замінюється терміном «шоу-бізнес». Приділимо увагу книзі Й. Пригожина «Політика – вершина шоу-бізнесу», оскільки вона є популярним джерелом у молодих дослідників даного напрямку. Автор заявляє: «Шоу-бізнес почав формуватися у другій половині ХХ століття, замінивши існуюче раніше поняття “радянська естрада”. Проте основи його були закладені ще в далекому минулому. Один з перших вітчизняних дослідників естради, який займає в шоу-бізнесі одне з центральних місць, є Є. Кузнецов. Задаючись питанням: “Де і коли, в яких історичних обставинах <...>, і на якому ґрунті вперше визначилися зародки естрадних жанрів?” – відповідає: – “Їх коріння лежить у народній творчості, їх зародки виростили на ґрунті фольклору, на ґрунті ігор і глумів скоморохів”» [138, с. 17]. Зазначимо, що по-перше, Й. Пригожин плутається у термінології і не розділяє поняття «естрадні жанри» та «шоу-бізнес», а по-друге, якщо слідувати логіці, що з фольклору утворюється шоу-бізнес, то в будь-якій країні з народних традицій має сформуватися індустрія розваг. По-третє, це протирічить духу праць самого Є. Кузнецова, його ставлення до підприємництва, який пише, «що воно проникло у всі форми організації естрадного справи і отруює його своїми нездоровими тенденціями...» [88, с. 353].

Втім, не складає труднощів створити чітке уявлення щодо відмінностей між поняттями «мистецтво естради» і «шоу-бізнес», керуючись науковим доробком вчених-естрадознавців. Зокрема, в мистецтві артист естради – це домінуюча одиниця, творча особистість, співавтор, інтерпретатор, який генерує в собі виконавську майстерність та імпровізаційну свободу, несе відповідальність за свій сценічний образ. У шоу-бізнесі виконавець є маріонеткою, керованою задумом продюсера, яка не має самостійного поля діяльності і творчої думки.

Однак у роботах українських вчених все ж таки починає усвідомлюватися нетотожність цих двох явищ. У статті «Естрада» В. Солодовник зазначає: «Частково погоджуючись з подібним зіставленням естради та шоу-бізнесу, варто зауважити, що, по-перше, інтереси шоу-бізнесу охоплюють практично всі видовища, які можуть мати комерційний успіх, а естрада – лише мистецтво “легких жанрів”; по-друге, слово “естрада” не зникло з активного словообігу, можливо, ще й тому, що шоу-бізнес – це різновид бізнесу, а естрада – явище

популярного мистецтва» [123, с. 139]. О. Шевченко у своїй дисертаційній роботі «Українська популярна музика: витoki та проблематика (1920–1990 рр.)» зазначає: «Найсуттєвіша відмінність між шоу-бізнесом і естрадою пов'язана з приналежністю естрадного мистецтва до форм та жанрів (музичні, хореографічні, театральні, циркові та ін.), а шоу-бізнес – це комплексно-синтезуюче поняття...» [212, с. 12]. О. Гончарук у статті «Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва» пише: «Естрада і шоу-бізнес – це два паралельних потоки, які існують самі по собі. Один – диференційований, орієнтований на продаж, бізнес, просування імен як товару на ринок, який приносить великі дивіденди тим, хто цим займається – продюсерам, а є і інший тип естради, досить самодостатній і естетичний, який не залежить від індустрії ділового типу» [28, с. 15].

У розвідці А. Верхової «Амбівалентність понять “естрада” та “шоу-бізнес”» читаємо, що «переважаючою ланкою поняття “шоу-бізнес” є друга частина слова, що в перекладі з англійської означає справу. Бізнес – це комерційна діяльність, яка переважно спрямована на отримання прибутку, в той час як естрада – вид мистецтва, в розвитку якого комерціалізація відбулася лише після переходу до ринкових відносин» [20, с. 27].

Отже, сьогодні у науковому полі ми спостерігаємо все чіткіше розділення понять «естрадне мистецтво» та «шоу-бізнес». Звісно, проникнення шоу-бізнесу в національний соціокультурний простір – це вже доведений факт, інше питання – функціонування та результати даного виду діяльності. Зауважимо, що на сьогодні механізми шоу-бізнесу в Україні працюють не лише в естрадній музиці, але і в інших сферах – спорті, рекламі, політиці тощо. Пояснюється це тим, що похідне поняття «шоу» не є формою спеціалізації естрадного мистецтва, а перекладається як показ або демонстрація, сформована за алгоритмом певних технологій, та означає PR, від якого залежить матеріально-фізична зацікавленість – бізнес. Таким чином, вищезгадані дослідження демонструють нам те, що масовий аспект вивчення естради як об'єкту розважальної діяльності не дає можливостей для вивчення мистецтва естради як явища художньої культури, зокрема розгляд її внутрішніх механізмів, закономірностей, художньо-естетичних та професійних основ.

Формування концепції вивчення естради як мистецького явища та окреслення його специфіки були закладені в роботах А. Анастасьєва, Ю. Дмитрієва, М. Зільбербрандта, Д. Золотницького, С. Клітіна, А. Коннікова, Є. Кузнєцова, О. Кугеля, Л. Тихвінської, Є. Уварової та ін. Публікація книги С. Клітіна «Естрада: проблеми теорії, історії та методики» [70] визначила вектор дослідження естрадного мистецтва.

На сьогоднішній день естрада як мистецтво не втрачає своєї актуальності. Наприклад, Є. Уварова в енциклопедії «Естрада в Росії. XX століття», розглядаючи поняття «естрада» в історичній динаміці, пише: «Інтерес до програм “ретро”, до старих пісень на новий лад говорить про прагнення не просто відродити забуте старе, а зрозуміти і по-новому осмислити цю область творчості, яка сьогодні розглядається теоретиками як “третє мистецтво”, що зайняло місце між класикою і фольклором. Важко передбачити, як складеться його доля, які форми і яку назву воно знайде в новому XXI столітті» [184, с. 768].

У естрадознавстві термін «естрада» прийнято тлумачити від латинського слова «strata», «stratum» (накат, поміст, піднесений майданчик), на чому наполягають фахівці естради. Однак в низці праць цей термін іноді вважають французьким за походженням. Це принципова помилка, оскільки, по-перше, генеза та специфіка естради як художнього явища були закладені ще в античні часи. Про це свідчать наукові праці А. Піотровського, відомого дослідника античного театру, зокрема книга «Театр Арістофана», де вчений, аналізуючи свята стародавньої Греції «Великі Діонісії», пише: «У великому театрі <...> виступали в цей день три комічні масковані хори. <...> Судді, що вибираються серед глядачів, присуджували нагороди хору переможцю і поету. <...> Такі, впорядковані організуючою рукою держави, форми вилилися у неприборкані ігри ряджених стародавнього комоса» [70, с. 75]. Звідси зрозуміло, що у античному театрі діяв синтез мистецтв (слова, звук, рух), які в історичному процесі виокремилися і сформували самостійні види мистецтва (музика, театр, література, хореографія та ін.), що сьогодні по-новому синтезує естрадне мистецтво. При цьому у стародавніх ігрових формах публіка виконувала роль партнера, що є яскравим доказом специфіки естради. Як відзначає А. Піотровський, мистецькі заходи відбувалися за державним замовленням, що також є характерним для функціонування естрадного мистецтва.

По-друге, фахівці естради зауважують, що «естрадне мистецтво закладалося в різних соціальних і національних спільнотах по-різному. Достатньо сказати про те, що і сам термін “естрада” не є міжнародним і однозначним. Неодноразово явища мистецтва, що містять у собі естрадне начало (або, інакше кажучи, естрадність), називають за іменем найбільш поширеного в даній країні або групі країн виду чи жанру – мюзик-холлом, вар’єте, бурлеском» [70, с. 5]. Відмінності між французьким вар’єте і естрадою С. Клітін пояснює так: «...поняттям естрада можна охарактеризувати усю область мистецтва жанрів, що легко сприймаються. А поняття вар’єте і кабаре (строкатість і різноманітність), мюзик-холу (музичний зал), бурлеску (жарт, пародія) містять в собі лише окремі ознаки естрадного мистецтва» [70, с. 7]. Таким чином, вар’єте є естрадною формою, що відноситься до театральної естради і демонструє історичний, соціальний, культурний

досвід Франції і Англії. Професор С. Клітін і сьогодні продовжує дослідження функціонування мистецтва естради, а його книги – «Історія естради XIX – XX століть» (2005) [69], «Історія мистецтва естради» (2008) [68], «Артисти у відкритому просторі» (2012) [66] є безцінним історико-теоретичним матеріалом, що сформував наукові традиції досліджень мистецтва естради.

З другої половини минулого століття в науково-дослідному полі постійно порушувалося питання щодо необхідності вирішення проблем визначальних механізмів морфологічних складових ознак того, що ми називаємо художніми явищами. М. Каган у своїй книзі «Морфологія мистецтва», писав про необхідність «вироблення чітких критеріїв розрізнення морфологічних рівнів, що відгородило б нас від частих повторень в минулому і в наш час довільних переміщень того чи іншого художнього явища з одного рівня на інший – коли, наприклад, лірика, епос, драма оголошуються то видами мистецтва, то різновидами літератури, то її родами, а то жанрами словесного мистецтва» [62, с. 165].

Особливістю естради є те, що це мистецтво окремого номеру, естрадної мініатюри. Так, дослідниця В. Гребельна пише: «Будь-яка естрадна вистава складається з калейдоскопу номерів, склад яких зазвичай визначає якість усієї вистави, чи то концерту, ревію або дитячого свята. Номер – це головна художня одиниця естради» [29, с. 63]. Разом із синтетичною природою цей факт надзвичайно вирізняє естраду від інших видів мистецтва, бо має окрему видово-родову класифікацію концертної творчості. Дослідник І. Богданов з цього приводу пише, що «в синтетичному естрадному номері може поєднуватися екстраполяція різних видів мистецтва, а рід номеру визначається приналежністю до інших: так, в естрадній пісні з вокальним родом музичного мистецтва об'єднується хореографія (танець) <...> Слід відзначити: деякі типи номерів, які традиційно відносяться на естраді до одного конкретного жанру, <...> є конгломератом різних видів мистецтва і родових особливостей груп естрадних номерів. Так, наприклад, музичний фейлетон. Музична ексцентрика заснована на трьох “китах” – театрі, цирку і музиці. Таким чином, об'єктивні складності класифікації не дають можливості чітко слідувати якійсь певній системі, хоча <...> для більшості номерів необхідно визнати такий порядок підпорядкування: вид – рід – жанр – піджанр» [15, с. 45].

Подібну думку щодо родово-жанрової структури в естраді знаходимо у С. Клітіна. Дослідник зауважує: «Система родів і жанрів концертної творчості вивчена недостатньо, оскільки саме поняття поки не затвердилося в науковому використанні. Насамперед ми спробуємо розмежувати концертні твори на роди, маючи на увазі, що в естетиці фіксується така послідовність понять від вищих до нижчих: вид – рід – жанр. Приєднаємося також до висловлювань деяких дослідників, які

вважають, що поняття “жанр” не здатне охопити усі конкретні варіації творів, укладених в межі того чи іншого родового об’єднання. Тому і вживаються додаткові поняття жанрових груп чи, навпаки, піджанрів. <...> Як серйозні, філармонічні, так і естрадні жанри існують всередині кожного з родів – мовного, вокального, хореографічного та інших» [70, с. 56].

Отже, в естрадознавстві вже традиційно класифікують естрадні номери у таких родах – мовному, вокальному, інструментальному, хореографічному, спортивно-цирковому тощо. Розглянемо деякі з них, виходячи із об’єкту нашого дослідження, зокрема тих основних родів, які формують вокально-музичну естраду (вокальний, інструментальний, мовний). Так, у фундаментальному естрадознавчому дослідженні С. Клітіна читаємо: «У сполученні з музикою (що утворює вже трьохелементний синтез) під егідою мовного роду існують куплети, музичний фейлетон, пісня-речитатив та інші словесно-музичні жанри. <...> В основі інструментального роду концертної творчості – написані композиторами твори, які лише в синтезі з виконавством і публічним сприйняттям знаходять своє життя. <...> Жанрів інструментальної музики, що виконується, чимало. <...> Насамперед до естрадних жанрів, що цікавлять нас, слід віднести легку (що легко сприймається – мелодійну і ритмічну) танцювальну музику, різного роду гуморески, інтермецо тощо» [70, с. 56].

С. Клітін визначає вокальний рід як складний синтетичний вид, де поєдналися чотири компоненти – музика, слово, спів і акторська майстерність: «Вокальний рід також розмежовується на безліч жанрових категорій – виконання романсу, пісні <...> та ін. У кожного жанру є численні піджанри. Наприклад, відмінності між піснями ліричними та епічними (баладними), піснями громадянської і любовної лірики, героїчними і жартівливими є очевидними без додаткових коментарів» [70, с. 58].

Продовження науково-методичної традиції С. Клітіна знайшло відтворення в сучасних працях молодих вчених. Наприклад, М. Муратов у розділі «Родова класифікація естрадного мистецтва», вивчаючи питання специфіки естради, відзначає, що «естрада вільно виходить за межі академічного мистецтва, в ній найбільш наочно відбиваються хаосоподібні процеси, що відбуваються у сучасній масовій культурі» [120, с. 8]. Причиною несприйняття естрадного мистецтва більшістю представників академічного музикознавства є те, що й сьогодні вокальна естрада розглядається виключно в контексті музичного мистецтва, поза врахуванням її синтетичної природи. Цю думку підтверджує і український мистецтвознавець Н. Дрожжина, яка в своїй роботі «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради», зазначає: «Вітчизняне музикознавство традиційно зорієнтоване на вивчення жанрів і напрямів академічної музики. Втім, сучасна естрадна музика – складний конгломерат жанрів, виконавських

стилів і напрямів. Однак критерії, запозичені з академічної музики, виявляються непридатними для аналізу феноменів музичного естрадного мистецтва» [42, с. 8].

Відповідно, вокальна естрада розглядалася не в контексті естрадного мистецтва, а у парі «академічний вокал – естрадний вокал». Досліджуючи вокальний рід естрадного мистецтва, неможливо обійти прикладний аспект, зокрема особливості сучасного вокального виконавства. Так, І. Трифонова оцінює естрадний вокал з позиції академічного: «Еталон співочого тону і еталон естетичної традиції виступають чинниками, що задають напрям вдосконалення вокальної майстерності окремих виконавців, а через них і масового співу, і усєї масової культури. Академічне вокальне мистецтво виявляється головним чинником, що конструює і впорядковує усю співочу культуру» [181, с. 151]. Мимоволі виникає риторичне питання: звідки беруться в масовій культурі, зокрема популярній музиці, неліквідні вокалісти, якщо навчали їх майстри «еталонного співу»? Ймовірно, ми звертаємо увагу не на ті речі, які слід еталонізувати.

Зауважимо, що сучасна вокальна естетика, характерна лише для естрадних співаків, часто неприйнятна з позиції академічного вокаліста, і навпаки. Хто з педагогів класичної школи здатен навчити сучасним голосовим прийомам і ефектам, не аналізуючи механізми сьогоднішньої вокальної стилістики? Неможливо опанувати вокальні прийоми без їх практичної демонстрації. За суб'єктивною оцінкою академічних вимог до сучасного вокального виконавства, ці прийоми визначаються не інакше, як ущербність з точки зору естетики класичного співу або як фізіологічні дефекти голосового апарату. Наведемо думку дослідника В. Морозова із його книги «Мистецтво резонансного співу», в якій автор пише, що «сучасна авангардна музика, окрім суто музичних складностей, містить головну для співака складність: вона не стільки співається, скільки говориться, емоційно-напружено кричить, ледь чутно бурмочеться, шепочеться тощо (прийоми *Speechstimme*, *Speechgezang*). Оскільки мовний механізм залишає голосові зв'язки беззахисними і травмує їх, то наслідки самоочевидні» [118, с. 312]. І це не поодинокий випадок, коли авторитетні представники академічної школи категорично стверджують щодо неприпустимості іншої естетики вокального звуку, окрім класичного «еталону», суб'єктивно розуміючи сутність сучасного вокального саунду (звучання) та засоби його виразності. Такий підхід звужує рамки коректного аналізу естрадної музики, не дозволяючи розвиватися науці в галузі вокально-естрадного виконавства.

Насамперед проблема закладена у невизнанні вокального роду естрадного мистецтва як синтетичного і самодостатнього явища. Саме з цієї причини дослідження естради зводиться до вивчення масової культури. Відзначимо, що актуальність питань мистецької специфіки

естради порушувалися вже на початку ХХ ст. Досить навести приклад висловлювання відомого критика О. Кугеля, редактора авторитетного на той час журналу «Театр і мистецтво», який зауважував, що «мистецтво стало настільки книжним, складним, “логіфічним”, пішло у такі математичні інтеграли і диференціали, що стало, по суті, справою касти, як наука. В душевному нашому житті, однак, набагато частіше відчувається голод через нестачу природності, наївної лірики, безтурботного сміху, аніж голод за жирними композиціями» [89, с. 16].

На сьогоднішній день історія естради пишається такими великими іменами академічних композиторів, що писали чудові пісні і для естради, які стали пісенною класикою, серед яких Д. Шостакович, Т. Хренніков, А. Лепін, А. Ешпай, І. Дунаєвський, М. Богословський, О. Пахмутова, А. Петров, Б. Мокроусов, О. Новіков, Полад Бюльбюль-огли, Георгій і Платон Майбороди, А. Кос-Анатольський, І. Карабиць, М. Скорик, І. Поклад, О. Білаш, І. Шамо і багато інших. Ці твори були розраховані не на класичну вокальну естетику і написані в естрадному форматі (пісенна форма, легка для запам'ятовування мелодія, відсутність вокальної складності). І хоча для їх прем'єрного виконання запрошувалися академічні вокалісти, яких в естраді називають «сумісниками», цей пісенний матеріал був розрахований на масовий спів у самодіяльних колективах. Пісні писалися для естрадних співаків, голоси яких комфортно увійшли в ефірний простір, адаптуючись, вони стали «своїми» для пересічної аудиторії, в яких смисловий зміст пісні або створення настрою не вирішується через складні композиційні форми і наявність «еталонного» звуку у виконавця. С. Клітін писав з цього приводу: «...практика професійного та аматорського мистецтва демонструє, що через відсутність у співака акторської обдарованості твір все ж таки набуває якогось життя, але відбувається це за рахунок слухацької аудиторії, яка силою своєї уяви компенсує недостатність виконавської майстерності. І, навпаки, скромні вокальні дані нерідко компенсуються здібностями до глибокого акторського “проживання” матеріалу» [70, с. 58].

Інколи на корпоративних вечірках також можна спостерігати, як запрошені класичні співаки пропонують послухати в їх виконанні популярні естрадні хіти або відомі шлягери. Деякі з них, виконуючи популярні пісні, демонструють «еталонний» звук, інші – копіюють зірок естради через спрощення звукоформування та пропонують неприродну естетику співу в подібному амплуа. Однак у багатожанровості вокального естрадного виконавства існує й синтез, коли співаки з постановкою академічної школи цілком природно позиціонують себе як виконавці естрадної пісні, серед яких – М. Магомаєв, Ю. Гуляєв, Г. Отс, Ю. Богатиков, Д. Хворостовський, Р. Ібрагімов, Д. Гнатюк, Л. Остапенко, Д. Петриненко, А. Мокренко, Ф. Мустафаєв, В. Степова та ін. Це ті універсальні співаки-«сумісники», які враховували специфіку усіх трьох основних

вокальних напрямів – народного, академічного та естрадного. Їх унікальна природна обдарованість, майстерність проникнення в таємниці вокального естрадного мистецтва протиставлялися всім негативним судженням щодо масової пісні. У світовому сучасному вокальному мистецтві цей синтез має свою назву – «класичний кросовер».

Низький рівень сучасної української естради свідчить про актуальність зазначеної проблематики та потребує більше уваги дослідників, зокрема аналізу ситуації, ретельного розбору причин, що призвели до незадовільного стану як естраду, так і шоу-бізнес, при всій різниці між ними щодо художньо-естетичної змістовності. При всій демократичності, мобільності та відкритості естради нам слід підтримувати її культурний рівень: регламентувати, захищати від вседозволеності, пласкості і спрощеності. На сьогодні естрадне мистецтво балансує між історичними, сучасними і маргінальними формами існування. Виходячи з цього, потрібно пам'ятати, що перехід у нову якість повинен бути ґрунтовним і виваженим.

Отже, ситуація в українській науці, присвяченій естрадному мистецтву, є напруженою. Приділяючи основну увагу масовим жанрам сучасної музики, дослідники часто ігнорують або не зважають на специфіку естради. Використовуючи методологічні напрацювання дослідників естради ХХ – ХХІ ст. А. Анастасьєва, І. Богданова, В. Гребельної, Є. Кузнєцова, Є. Уварової, Ю. Дмитрієва, С. Клітіна, необхідно розглядати естраду як особливу сферу виконавського мистецтва з її специфічними закономірностями.

Нами встановлено, що і сьогодні у естрадознавстві існують різночитання у класифікації естрадних номерів, оскільки усталена система в естрадному мистецтві руйнується через динамічність та синтетичність даного виду сценічного мистецтва. І. Богданов пише, що «коли в номері, з одного боку, домінує один вид мистецтва, а з іншого – використовується ще один (або навіть два), – тим, іноді, цікавішим стає номер» [15, с. 45]. В естрадному мистецтві через варіативність синтетичних утворень існує складність побудови сталої та остаточної класифікації, оскільки більшість практиків застосовує термін «жанр» і за ознаками базових виражальних засобів у створенні художнього образу, і за характером драматичної структури, і за змістом, і за формою. Тому в естрадознавчій літературі (переважно методичного спрямування) різні явища визначаються як жанр, що розмиває і класифікацію естрадного мистецтва, і критерії його оцінювання.

Ми пропонуємо теоретично обґрунтувати видову, родову та жанрову класифікацію естрадного мистецтва відповідно його специфіки як виконавського мистецького виду за типологією, запропонованою С. Клітіним («вид – рід – жанр»). Естрада як виконавський вид мистецтва має свою класифікацію і розподіляється на види, роди та жанри, тим самим відрізняючись від інших видів

сценічного мистецтва. До естрадного мистецтва належать *театральний, музичний, хореографічний та цирковий види*, що підкреслює динамічність та синтетичність естради, яка органічно сполучається із зазначеними мистецтвами. Родове розподілення відбувається за основними засобами створення художнього образу (слово, спів, танець, фокус, трюк тощо). Тобто, до *театрального виду* належить *мовний рід*; до *музичного* – *вокальний та інструментальний*; до хореографічного – *танцювальний*; до циркового – *оригінально-спортивний*.

Оскільки концертний номер може поєднувати елементи різних видів мистецтв, то дана класифікація родів буде умовною. Наприклад, у номері музичної ексцентрики артист може перед виконанням вокального твору робити оповідну преамбулу, під час співу танцювати або грати на якомусь музичному інструменті, а на завершення виступу здійснити акробатичний трюк (колесо, кульбіт, сальто тощо). Така акторська універсальність ускладнює родові визначення даного номеру, оскільки він синтезує в собі мовний, вокальний, інструментальний, танцювальний та оригінально-цирковий роди. Однак таке поєднання є цілком можливим і навіть бажаним в естрадному мистецтві.

Жанрову систему естрадного мистецтва ми вважаємо за потрібне окреслити двома значеннями, перше з яких – це емоційно-змістовний вплив на публіку (комедійний, драматичний, ліричний тощо). Друге значення складає форму художнього образу у його сценічному виконанні, а саме: *мовний рід* – конференс, монолог, фейлетон, скетч, сценка, діалог, оповідання, пародія, буріме та ін.; *вокальний рід* – романс, балада, музичний фейлетон, куплет, шансонетка, частівка та ін.; *інструментальний рід* – п'єса, гумореска, інтермецо, художній свист, біт-бокс тощо; *танцювальний рід* – класичний танець, історично-побутовий танець, модерн, джаз-танець, степ, хіп-хоп, контемп тощо; *оригінально-спортивний рід* – пантоміма, клоунада, акробатика, еквілібр, атлетика, дресура, ілюзія, маніпуляція тощо. Відповідно, *вокальна естрада* належить до *музичного виду та вокального роду* естрадного мистецтва і *включає різні жанри* (пісня, романс, куплет тощо).

Таким чином, сьогодні в українській науці важливо актуалізувати поняття «естрадознавство», що дало б можливість дослідження естрадного мистецтва відповідно до його специфіки, враховуючи світовий досвід та надбання національної культури. Використання інтердисциплінарного підходу допоможе усвідомити і зрозуміти динаміку розвитку естрадного мистецтва (у т. ч. вокальної естради) як одного з вагомих компонентів сучасної художньої культури України.

## 1.2. Естрадне мистецтво: визначення, специфіка, базові засади

В «Енциклопедії сучасної України» поняття «естрада» визначений «як вид сценічного мистецтва, доступний для сприйняття широкими масами глядачів і слухачів, що поєднує різні форми виконавства (вокальне та інструментальне виконання, художнє читання, танці, акробатика тощо)» [171]. У мистецтвознавчій літературі естрада традиційно поділяється на три групи: концертна, театральна і святкова. С. Клітін надає характеристику кожній групі: «Концертна естрада (або, як її називали раніше, дивертисментна) об'єднує усі види виступів в естрадних концертах. Театральна естрада проявляє себе або у вигляді камерних вистав театрів мініатюр (театрів-кабаре, кафе-театрів) або ж, навпаки, в масштабних концертних ревію, що демонструють в мюзик-холах, які мають численний виконавський склад і першокласну сценічну техніку. Святкова естрада <...> ототожнюється з народними гуляннями та святами на відкритому повітрі. Сюди ж, природно, слід віднести і свята на стадіонах, насичені спортивними і концертними номерами, а також бали, карнавали, маскаради, що відбуваються у палацах і будинках культури, виступи в умовах кафе і ресторанів» [70, с. 25]. Кожна група має свої взаємовідносини з публікою, чого немає в інших видах сценічного мистецтва. Так, концертна та театральна (кафешантанна) естрада працює на організованого глядача, а святкова будує свої відносини з «неорганізованою» публікою.

У науковій літературі період зародження естрадного мистецтва визначається по-різному. Один з перших естрадознавців Є. Кузнецов вважає, що на початку XIX ст. виникли передумови появи естради. В цей період зростає популярність народних гулянь, садово-паркових розваг, а на відкритих майданчиках літніх садів набула поширення форма дивертисментів (дивертисмент від фр. *divertissement* – розвага – мистецька форма концертної програми, складеної з номерів різних жанрів: вокал, літературні читання, хореографія, декламація, гумор, цирк тощо). Є. Кузнецов пише: «Вже з початку минулого століття широкий розвиток отримали дивертисменти, які демонструвалися в оперно-балетних та драматичних театрах і склалися з різноманітних номерів естрадного плану. Дивертисменти виростили на ґрунті театру, розглядалися як похідні від театру, але несли в собі зародки естрадних жанрів і, звичайно, отримали свій подальший розвиток на естраді» [88, с. 18]. Саме поняття «естрада» увійшло у вжиток з другої половини XIX ст.

У розвідках Є. Уварової усвідомлення специфіки естрадного мистецтва пов'язується з початком 20-х рр. XX ст., коли назвою «естрада» визначалася певна мистецька галузь. Ті форми й жанри, що на початку XIX ст. виокремлювалися з традиційних художніх форм (театральний дивертисмент, ярмарки та гуляння, літературні читання

тощо), Є. Уварова визначила як перед-естрадні жанри. В цей період до класичних форм естрадних концертів-вистав додалися кафешантанна (ресторанна) естрада з розважальними програмами на кшталт паризьких кафе-концертів, а також дивертисментна, яка інспірувала нові естрадні форми – кіноестраду (кіно-дивертисмент) і театр мініатюр. Дослідник В. Печерський зазначає широке розповсюдження в Україні кіноестради, яке почалося у 1896 р. демонстрацією сінематографії у приміщенні київського театру Бергоньє. Він пише, що «спочатку кіно використовувалося власниками великих кафешантанів як найновіший видовищний атракціон. Демонструвалась переважно кінохроніка, бульварні мелодрами, детективи зарубіжного виробництва. Короткометражність кінофільмів і практика “атракціону” в програмі кафешантанів визначили виникнення самостійних кінотеатрів, в яких поряд із 15-хвилинним “ілюзіоном” давався естрадний дивертисмент» [134, с. 4].

Щодо естрадної форми «театру мініатюр», то вона виникла на базі «кабаре» (франц. – кабачок, шиночок). За словами Є. Уварової, «сам термін “кабаре” <...> був витіснений поняттям “театр мініатюр”. Поняття “мініатюра” <...>, що означає “мала форма” в літературі, музиці, видовищних мистецтвах, – досить точно передає характер театрів, де розігрувалися маленькі п’єски, вокальні, хореографічні, розмовні сценки, інтермедії. Театри мініатюр відмовилися від столиків – неодмінної обстановки кабачка» [185, с. 7].

В українських містах театри-мініатюр працювали в Одесі (театр «Бі-ба-бо»), Харкові («Театр мініатюр») з постійною трупю і головним режисером В. Яновим, Києві (два театри-мініатюр «Малий» і «Художній»), Кременчузі (театр, де з 1912 році свою професійну кар’єру починав Л. Утьосов)[134].

На межі ХІХ – ХХ ст. естрадне мистецтво набуло найбільшої популярності, відповідно і діапазон його сценічних форм розширився – від елітарно-салонних до демократичних, загальнодоступних, ярмаркових, де самі форми розрізнялися за характером «підмостків», типом виконавців та їх репертуаром. Отже, термін «естрада» на початку ХХ ст. вживався суто функціонально, як естрадний репертуар музично-розважального видовища.

Форми естрадного мистецтва, як зауважує Є. Уварова, мали конкретне походження. Наприклад, святкова естрада 80-х рр. ХІХ ст. виникла на базі садово-паркового дозвілля, міських святкових гулянь та театральних дивертисментів, сублімуючи концертно-розважальну програму у самостійну форму естрадних вистав. Місцем проведення таких заходів стали літні міські сади з відкритими майданчиками типу раковин («ракушки») або літні театральні будівлі, помости. В Україні садово-паркова естрада розвивалася у Харкові, Одесі, Києві, Полтаві, Катеринославі, Бердичеві, Луганську та інших містах. Вітчизняний дослідник історії естради С. Думасенко зазначає: «Найстарішим

“розважальним комплексом” Києва був сад “Шато-де-Флер”, який діяв з початку 80-х років XIX ст. На території саду, окрім звичних невеликих естрад, розташовувалися критий та літній театри, кафе, ресторан» [47, с. 29].

Відомий театральний критик початку XX ст. Б. Вітвіцька так описує культурний садово-парковий простір в Києві: «До останнього місця переповнений щодня і відкритий театр Олексіївського парку. Ця простора, дуже чиста дерев’яна будівля, з драпіровками замість вхідних дверей, з просвітами між боковими стінами та дахом. <...> А на сцені, як заведено в усіх вар’єте, виступають салонні еквілібристи, дитина-феномен, куплетисти, танцівники тощо. Керує театром “трудова спілка”. Звучить такий титул переконливо і навіть ідейно. Але криється за ним звичайне об’єднання трьох підприємців, яким бабуся ворожить. Надто високі для вар’єте ціни, від 3 руб. 50 к., нікого не зупиняють» [21, с. 587].

Еволюція поняття «естрада» відтворюється і в науковій літературі середини XX ст.: термін починає використовуватися як конкретна область малих форм мистецтва, де акцент робиться переважно на морфології терміну, аніж просто на складі виконавців. У статті «Естрадне мистецтво та його специфіка» А. Анастасьєв пише: «Що відбувається на підвищеному майданчику, чим відрізняється естрада від театральної сцени або помосту в концертному залі; не лише за архітектурною побудовою, а за суттю художнього відображення життя – ось конкретне питання, яке ми порушуємо, коли говоримо щодо специфіки естрадного мистецтва» [140, с. 8].

В естраді другої половини XX ст. йде активний пошук виражальних засобів та формування мистецьких базових засад. У роботах з історії естради, як правило, поняття «естрадне мистецтво» подається узагальнено, без визначення конкретної кількості базових засад та їх детального розгляду. Наведемо дефініції Є. Кузнецова, Ю. Дмитрієва, Є. Уварової, які є доволі розлогими, для можливості ознайомитися повністю з визначеннями естради, даними цими вченими.

Є. Кузнецов пропонує такну дефініцію: «Естрадне мистецтво об’єднує різноманітні жанрові різновиди, спільність яких полягає у легкості пристосування до різних умов публічної демонстрації, в короткочасності дії, у концентрованості його художніх засобів, що сприяє яскравому виявленню творчої індивідуальності виконавця, а в області жанрів, пов’язаних з живим словом, – у злободенності, гострій суспільно-політичній актуальності порушених тем, в переважанні елементів гумору, сатири та публіцистики» [88, с. 19].

Ю. Дмитрієв відмічає, що естрада – це «вид сценічного мистецтва. Об’єднує у виставі (концерті) різноманітні жанри в номерах, що є окремими завершеними виступами одного або кількох артистів. Для естради характерне пряме звернення артистів до

глядацького залу, часто від власного імені. В тих випадках, коли артист трансформується, він робить це головним чином тут на естраді, в деяких випадках використовуються перуки, деталі костюму та інше. Естрадному виконавцю притаманні оголеність почуттів, відкритість майстерності. Враховуючи короткість виступу, артисти естради широко застосовують засоби миттєвого впливу на зал, прийоми гротеску, буфонади. <...> Мистецтво будується на сучасному, більш того, злободенному матеріалі, використовує свої специфічні жанри: куплет, романс, монолог, міні-п'єсу, акробатичний танець, маніпуляцію та інше» [16].

В енциклопедії Є. Уварової, що присвячена естраді ХХ ст. [184] поняття «естрада» визначається як «багатожанрове сценічне мистецтво; що об'єднує музику, танець, спів, розмовні жанри, номер з ляльками, трансформацію, акробатику та інші циркові і оригінальні жанри. Має яскраво виражену розважальну функцію, що зовсім не виключає змістовності. Орієнтується переважно на масове сприйняття. Не дивлячись на багатожанровість, у кожного жанру є свої художні особливості та виражальні засоби, відкритий майданчик (естрада), на яку виходить актор, диктує свої умови; прямий безпосередній “інтимний” контакт з публікою, “відкритість” майстерності, здатність до миттєвого перевтілення та інше. Зазвичай використовує “малу форму” – номер, короткий за часом виступ (одного або кількох артистів), побудований за законами драматургії. Короткочасність передбачає сконцентрованість виразних засобів, “атракціонність”, використання гротеску, буфонади, ексцентрики. Особливе значення набувають наявність яскравої індивідуальності, вдало знайдений актором імідж (іноді маска), внутрішня енергетика – з моменту виходу на естраду він має захопити увагу аудиторії» [184, с. 767].

Ці дефініції вчених естрадознавців є влучними, однак не виявляють усю специфіку естрадного мистецтва. Тому, базуючись на працях Є. Кузнєцова, Ю. Дмитрієва, Є. Уварової, С. Клітіна, ми спробуємо визначити базові засади естрадного мистецтва та дати ґрунтовний аналіз кожній.

С. Клітін у працях наголошує на етимології слова «естрада» (настил, поміст), тим самим визначаючи *першу* базову засаду цього мистецтва – *відкритість*. Відкритість і контакт передбачають особливу природу відносин з глядацьким залом, коли виконавець їх будує не за принципом «публіка-спостерігач» – класичною формою в академічних сценічних видах мистецтва, а сприймає публіку як партнера. У деяких естрадних жанрах ця відкритість може приймати форму реального діалогу артиста із глядацьким залом (словесні репліки, ритмічні оплески в музичному творі, ангажемент глядача на сцену для участі у номері тощо). Мистецтвознавець А. Анастасьєв пише: «Актори гостро відчують глядацький зал, його дихання, його реакцію на події, які відбуваються на сцені, на кожний свій вчинок, інтонації. Не треба

тлумачити буквально такі поняття, як “публічна самотність” або “четверта стіна”: неможливо спорудити навіть уявну стіну між сценою і глядацьким залом. Сутність цих термінів К. С. Станіславського полягає у тому, щоб актор був максимально зосередженим на подіях, що відбуваються та внутрішньому житті свого героя. <...> Сутність театру – у спілкуванні дійових осіб між собою, <...> а не в прямому зверненні до глядачів <...> Інші відносини з глядацьким залом має мистецтво естради. Художній образ тут також є єдністю артиста та героя; розповідач або куплетист, як ми бачили, зовсім не цурається перевтілення, хоча і особливого роду. Але естрадний артист завжди і неодмінно звертається безпосередньо до глядачів, і в цьому є одна із ключових ознак мистецтва естради» [140, с. 17].

В українських культурологічних працях стосовно естрадного мистецтва тлумачення термінів бувають не завжди точними, без розуміння специфіки професійної діяльності естрадного артиста. Так, у згаданій статті «Естрада» український дослідник В. Солодовник визначає естраду «як сцену для виступів акторів, музикантів, співаків, читців тощо...» [123, с. 139]. Нагадаємо, що термін «естрада» походить з латинської «strata», «stratum» і означає майданчик, поміст, підвищення, що має важливе і принципове значення. Наголосимо, саме «майданчик», а не «сцена», оскільки для дослідника естради це два різних терміна. У С. Клітіна ми знаходимо підтвердження цієї думки: «Ми називаємо естрадою відкритий майданчик, трохи піднятий над землею, або рядами крісел у залі, на відміну від сцени, де буквально значення цього слова перекладається як шатро, намет, а сама сучасна форма конструктивно є закритим із трьох боків театральним майданчиком. Маємо два майже протилежних значення: естрада щось відкрите, сцена – закрите, замкнене приміщення» [70, с. 14]. При цьому це не протирічить тому, що естрада визначається як сценічний вид мистецтва.

Наведемо інший приклад недостатньо глибокого розуміння специфіки естради, її базових засад. Так, в книзі «Естрадний спів та шоу-бізнес» В. Откидача знаходимо визначення: «Естрадному мистецтву властиві відвертість, лаконізм, імпровізація, святковість, оригінальність, видовищність» [128, с. 12]. Якщо абстрагуватися від коментарів перекладу оригінального терміну С. Клітіна «відкритість» з російської мови на українську (у В. Откидача – «відвертість»), то слід відзначити, що естрадознавці закладають в нього не психологічний зміст, як, наприклад, у понятті «духовна відвертість» (скажімо, яка відвертість у ілюзіоніста?), а означає «відкритість» дії, майстерності артиста естради. Також запропонована В. Откидачем складова «святковість» не може бути засадою естрадного мистецтва, оскільки головною умовою для нього є наявність драматургії, де можлива і меланхолія, і трагедія, і сум. На сьогодні є великий доробок естрадного мистецтва (творчість О. Вертинського, Л. Енгібарова та ін.), основною

темою якого є нерозділене кохання, трагічні події, ностальгія тощо. Святковість може розглядатися як обов'язковий компонент скоріше у шоу-бізнесі, який є частиною розважальної індустрії. Отже, в естрадознавстві святковість не є універсальним чинником, щоб виокремлювати її у базову засаду естрадного мистецтва, бо святкова складова відповідає не всій, а лише певному типу естради – святковій.

Академічні мистецькі жанри є достатньо складними як за змістом, так і за формою, що вимагає відповідної слухацької ерудиції. Жанри естрадного мистецтва відрізняються загальнодоступністю, *легкістю* (друга засада) художньої мови і змісту, де немає необхідності в попередній підготовці слухача. Характерна жанрова свобода на естраді втілюється в нові синтезовані структури, які створюються та інтерпретуються вільно і легко, визначаючи *третій* базовий принцип естради – *синтетичність*. З цього приводу М. Муратов зауважує, що різноманітність естрадного мистецтва синтезує «різні види мистецтв, які істотно різняться своєю художньою мовою, своїми засобами виразності. В естраді <...> відбувається безперервне формотворення. Форми, які здаються усталеними, традиційними, – з'єднуються з іншими, створюють дещо нове <...>. Це зумовлено однією із основних якостей естрадного мистецтва – його прагненням до оригінальності, свіжості і несхожості. Можливо тому естрада у всій своїй різноманітності не підлягає під ті закономірності, що діють в академічній музиці» [120, с. 12]. Так, в естраді вокальне та драматичне мистецтво зливаються в театралізовані вокальні номери, а використання елементів хореографії перетворюють сучасний естрадний вокал в більш складну, насичену сценічну структуру. Існують естрадні номери й пародійного напрямку, в яких артист поєднує слово, вокал, танець в гумористичному амплуа.

Характерним принципам синтетичності може послужити приклад майстра конферансу, пантоміми і танцю Л. Шимелова, у вокальній естраді – творчість О. Камбурової, Н. Рожкової, квартету «Шляпа» (кер. О. Цекало) та ін. Окремо можна відзначити сценічну діяльність Л. Утьосова, в якій артист чудово демонстрував свій великий діапазон естрадних різножанрових можливостей: виконавець співав, грав на багатьох музичних інструментах, читав вірші, вів конферанс, танцював і жонглював, оперативно перевтілювався у різні сценічні образи. При цьому він володів експромтом, переказуючи ті ж самі жарти, байки, смішні історії, кожен раз інтерпретуючи їх по-новому. Ця своєрідна *синтетична* форма подачі є специфічною рисою естрадного мистецтва, де артист під час виступу вражає публіку, демонструючи свої професійні навички у різних видах мистецтва. Отже, естраді властиве розмаїття, що синтезує в собі елементи театрального, музичного, хореографічного та циркового мистецтв.

*Четвертою* базовою засадою естрадного мистецтва є *лаконізм*. Відомий фахівець в питаннях культури і мистецтва Л. Коган у своїй

книзі «Мистецтво і ми» відзначав: «Філософи, що займаються теорією наукових досліджень, останнім часом говорять про “місткість знання” – вміння коротко й влучно сказати багато про що. Ще більш важлива ця місткість для мистецтва! Справжній твір мистецтва нагадує пружину, що стиснута до межі...» [72, с. 21]. Аналізуючи наявність місткості та загальні принципи драматургії деяких видів сценічного мистецтва, ми спостерігаємо таке: в класичній музиці в сонатній формі є взаємодія і конфлікт контрастних музичних тем; в літературі – основна та побічна сюжетні лінії формують основу класичної драматургії; у театральній п'єсі є перший та другий плани дії, і лише в естрадному мистецтві побічна лінія відсутня. Свідоме обмеження естрадного артиста виражальними засобам, серед яких мізансцени, жести, пластика, грим, костюм, освітлення, декорації, реквізит тощо, концентрує увагу публіки на конкретній деталі. У цьому і є, за Л. Коганом, своєрідна місткість естрадного мистецтва. У визначеннях естрадознавців, що ми наводили вище, ця ознака естрадної специфіки має назви «короткочасність», «короткометражність», «концентричність» (у Є. Кузнєцова та Є. Уварової); «миттєвий вплив на зал» (у Ю. Дмитрієва). С. Клітін застосовує термін «лаконізм». Він відмічає, що «безперечно загальним для всіх родів та жанрів естради є лаконізм. Це поняття розповсюджується буквально на усі сторони естрадного мистецтва. Лаконічний і авторський твір, і акторські засоби його втілення, і компоненти зовнішнього оформлення естрадного номеру, і умови демонстрації» [70, с. 17]. На нашу думку, термінологія С. Клітіна найбільш точно відповідає цій базовій zasadі естрадного мистецтва. Таким чином, четверта базова засада – *лаконізм* – пояснює стислість, автономність і завершеність художнього образу в естрадному мистецтві.

Тривалість виступу також має відношення до лаконічності естради як сценічного мистецтва. Хронометраж естрадного номеру коливається від 3 до 15 хвилин. Відомо, що в умовах для учасників багатьох міжнародних конкурсів естради встановлюється тривалість виступу не більше 4-х хвилин для вокалістів та 15 хвилин для артистів оригінального і розмовного жанрів.

Разом з тим, цілісність структури номера має відтворювати усі ознаки повноцінного драматичного твору, незалежно від хронометражу, починаючи від експозиції (зав'язки дії) до завершення композиції. Часова амплітуда обумовлена жанровою приналежністю і потребує майстерності виконавця, обмеженого в часі, який має створити емоційний, яскравий і самобутній образ відповідно до логіки художнього розвитку.

Лаконічність проявляється у кількості артистів, зайнятих в естрадному номері, і становить, як правило, не більше чотирьох осіб. Однак трапляються форми сценічної дії (атракціон, розгорнута

інтермедія тощо), де склад значно перевищено та розширено кількісні рамки учасників естрадного номеру.

Наступна базова засада естрадного мистецтва пов'язана з імпровізацією. Емпіричний досвід артиста повністю пронизаний специфікою естради, що проявляється і на психологічному рівні підготовки до естрадного виступу. Досвідчений артист перед початком виступу завжди цікавиться публікою у залі, при чому не лише її кількістю, а переважно складом глядачів (соціальним, віковим, професійним). У відповідності до настрою аудиторії артист проводить інтроспективний аналіз, коригує манеру подачі та способи спілкування з публікою, іноді зміщує акценти у номері. Керуючись досвідом, виконавець вносить певні зміни до репертуару, адаптуючи матеріал під глядацький склад з урахуванням його симпатій. У порівнянні з драматичним мистецтвом, де природа імпровізації пов'язана з непередбаченою ситуацією дії, психологічними реакціями на будь-які несподіванки у спілкуванні з партнером тощо, в естрадному мистецтві імпровізація виражається за іншими ознаками.

Адаптація до психології залу або навіть заміна естрадним артистом значної частини свого репертуару в конкретному концерті є однією з логічних закономірностей цього мистецтва, де імпровізація обумовлена складом публіки та її поведінкою. Вміння з гідністю вийти з будь-якої ситуації, миттєво реагувати на зміни є *п'ятою* засадою естрадного мистецтва – *імпровізаційністю*. Відомий конференсьє Б. Брунов відзначав: «Одна справа прочитати наперед вивірених монолог, а зовсім інша – в цю хвилину вступити в розмову з глядацьким залом. Проте цю розмову зал завжди зустрічає вдячно, оскільки глядач стає ніби учасником дії, а не просто її споживачем» [70, с. 17].

Насамперед необхідно розкрити значення терміну «імпровізаційність», яка є не лише імпровізацією, а креативною складовою сценічної поведінки артиста естради, його діалогом з глядачем, його відкритістю на ті чи інші реакції аудиторії. В даному випадку імпровізаційність ми розглядаємо як психоемоційну сторону дії, реакції на склад публіки та її поведінки, вміння самого артиста з гідністю вирішувати складні сценічні ситуації. Відома естрадна співачка А. Пугачова вважає, що «імпровізація обов'язкова, без неї не може бути і мови щодо естрадного виконання. Те, що називають завершеністю – це постійна канва, але імпровізація завжди присутня. Не можливо співати двічі однаково, оскільки сцена завжди потребує більше барв» [56, с. 18].

Здатність оперативного моделювання матеріалом передбачає побудову імпровізації на певних принципах. Передумовою імпровізації можна вважати ідею як основну форму розвитку, вихідний матеріал та почуття, побудовані на емоційному самоконтролі в умовах адаптивності. Інструментом імпровізаційності є інтерпретаційний

процес оповідання з використанням особистої «скриньки» домашніх напрацювань (історії, типажі, маски-характери) і «косметики» – набору невербальних виконавських прийомів пластики, міміки, жестикуляції тощо.

Не може існувати концерту без глядача, оскільки естрадний концерт – це єднання виконавця із залом, який є джерелом і натхненником імпровізацій артиста. Цей факт широко відомий в мистецтві під назвою «двоплановість гри». Навіть у захопливому концерті глядач не на мить не забуває, що на сцені розгортається ігрове дійство – умовний світ, ілюзія. Втрачаючи на мить один з планів, він одразу опиняється поза сценічним актом, поза логікою розвитку художньої дії. Пристрасть до мистецтва, насолода від співучасті у грі – масштабне завдання захоплення артистом глядача в чарівне дійство. За визначенням Й. Гейзінги, гра – «це дія, що протікає в певному просторі, часі і сенсі, в осяжному порядку, за добровільно прийнятими правилами і поза сферою матеріальної користі або необхідності. <...> Сама дія супроводжується почуттями підйому і напруги та приносить з собою радість й розрядку» [195, с. 151].

Естрадний принцип імпровізаційності багатогранний, де *адаптація* або *комунікативність* є його складовою. Артист завжди має враховувати психологічну атмосферу аудиторії та використовувати респонсорний метод спілкування, коли публіка не тільки засвоює отриману інформацію, але й стимулює виконавця на відповідні поведінкові реакції під час демонстрації номера. Здатність артиста до імпровізаційності формує не лише багаж засобів виразності, але і перманентний зв'язок виконавця із залом як бінарного компоненту його артистичної майстерності.

Естрада – мистецтво малих форм; виходячи з цього, естрадний номер – це не лише «короткометражне» перебування артиста на естраді, а міні-вистава, оригінальний твір, який відповідає всім вимогам сценічного мистецтва і законам драматургії: він має початок, розвиток, кульмінацію і розв'язку. Український режисер В. Зайцев пропонує звернути увагу на те, що «активність глядачів перебуває в прямій залежності від того, наскільки дієвим є естрадний номер. <...> Естрадний актор займає стосовно публіки позицію максимальної довіри та відвертості» [56, с. 10]. В даному контексті, щоб мати бажану реакцію глядацької аудиторії на виступ, необхідно знати про причини виникнення фобії перед публікою. Мало хто з артистів не відчуває хвилювання перед великою аудиторією. У той же час ніяк не можна пов'язувати цей стан зі звичайним хвилюванням перед публічними виступами, що притаманні практично всім людям. Для артиста подібні симптоми – явище абсолютно природне. Інше питання, якщо виконавець знає та свідомо направляє хвилювання в корисне русло, розуміючи його виняткову роль у формуванні нових емоцій для майбутніх імпровізацій, використовуючи подібну трансформацію як

єдину сутність творчого процесу. Важливо зазначити, що без цього психологічного компоненту неможливо уявити вдалого виступу, бо хвилювання стимулює вищі форми психічної діяльності, а відсутність його – повний спокій – тягне за собою пасивність, явище, відоме як творча апатія. Комплекс напрацьованих виконавських прийомів (техніка імпровізації) повною мірою пов'язані з психологічною сферою виконавця. Виконавська майстерність артиста естради, його володіння внутрішніми механізмами концертної діяльності допомагають перетворити хвилювання на кураж.

Імпровізаційність включає і *непередбачуваність*, яку не слід розглядати як використання артистом шаблонних виконавських навичок. Різноманітне бачення інтерпретації позитивно впливає не лише на розвиток особистості артиста, але і його розкриття образу через імпровізацію, через впровадження елементів, не орієнтованих на раціональне осмислення, здатність до «трансцендування», тобто виходу за межі інструктивних навчальних шаблонів. Майстерність імпровізації артиста визначається не кількістю штампів, а вмінням моделювати ними, створюючи свої власні зразки. Артист не повинен допускати авторитарного підходу до гри, підкреслювати обмеження творчої свободи або впадати в крайнощі вільного вибору. Виконавський арсенал артиста естради завжди має поповнюватися як новим матеріалом, так і новими засобами виразності. В моменти соціальних потрясінь перед виконавцем постають складні питання щодо специфіки формату діалогу з публікою. Першопричина цього полягає в тому, що мас-медійна інформація для суспільства частіше буває викривленою, аніж коректною; зароджується внутрішньо особистісний конфлікт як ціннісно-смысловий дисбаланс в соціумі. Як правило, витoki цих розбіжностей виникають там, де плюралізм думок переважає здоровий глузд, в результаті чого завжди є загроза неприйняття вихідної думки артиста, його основного задуму відповідно сценічних правил розвитку художнього образу. У цьому випадку імпровізаційність допомагає знайти консенсус між настроєм залу і образом артиста як одну з форм компенсаторної розрядки та абстрагування публіки від життєвих проблем.

Йдеться не лише про постійне оновлення репертуару, але й адаптацію його до нових умов сприйняття, а, значить, і до якості імпровізації без втрати своєї індивідуальності, адже особистісну артистичну природу неможливо переключити, вона проявляється у кожному штриху досвідченого артиста. Більшість старого імпровізаційного інструментарію в процесі формування оновленої мови втрачає свою актуальність перед новонародженими моделями і може стати серйозним баластом та спричинити втрату слухачької аудиторії.

Як вже зазначалося, естрадний номер – самостійний і завершений художній твір, що може демонструватися практично на

будь-якому майданчику у будь-яких умовах (концертний зал, ярмарок, народне гуляння, корпоратив та ін.). Велика увага приділяється трансформації номеру, його постановці в нестандартних сценічних умовах, залежно від розміру, стану і типу естрадного майданчика, а також складу та кількості публіки. Дана особливість є *шостою* базовою засадою – *мобільністю*, яка у свою чергу розділяється на дві складові – *професійну* та *соціальну*.

Важливим для професійного артиста естради є мобільність умов виконання самого естрадного номера за будь-яких побутових, фізичних і психологічних обставин. *Професійна мобільність* в естрадному мистецтві – мобільна трансформація в образ, де ключовим художнім прийомом є гіперболізація (від гр. *hyperbole* – перехід; надмірність, надлишок; перебільшення). Достатньо згадати театр мініатюр майстра естрадної справи А. Райкіна і ті моменти його виступів, коли артист за допомогою простих аксесуарів, інтонації, жесту, виразної характеристики за лічені секунди перевтілювався у різнохарактерні персонажі. В інших жанрах естради такими мобільними можна вважати філософські мініатюри сумного клоуна Л. Енгібарова або міні-вистави відомого міма В. Полуніна, який в одну мить трансформувався в образ іншого героя. У вокальній естраді яскравими прикладами є представники «театру пісні»: так, К. Шульженко під час виконання твору «Три вальси» (муз. О. Цфасмана, сл. Л. Давидовича та В. Драгунського), що тривав лише 3-4 хвилини, перетворювалася від дівчинки до літної жінки, або експеримент Л. Утьосова зі сценічним втіленням твору «Пароход» (муз. М. Мінха, сл. А. Д'актиля), де артист пропонує цілий калейдоскоп образів, серед яких і жіночий.

Багато артистів естради, професійно користуючись атрибутами і технікою перевтілення, мобільно входять у «нового героя». Так, в історію естради записані майстри «живого» слова Р. Зельоня, дует М. Миронової і О. Менакера, Р. Івицький, дует Ю. Тимошенка та Ю. Березіна (Тарапунька і Штепсель), С. Бондаренко, В. Мовсесов, В. Дальський, А. Сова, В. Аксель та інші; естрадні співаки Л. Утьосов, М. Бернес, К. Шульженко, Л. Русланова і багато ін. Продовжили художні традиції попередників у своїй творчості Г. Хазанов, В. Винокур, К. Новікова, дует В. Сафонова та Р. Борисюка, А. Литвинов, А. Пурцеладзе, дует В. Моїсеєнка та В. Данильця, Г. Кислюк, Н. Рожкова та ін.

Ознаки *соціальної мобільності* в естраді є важливими, оскільки завдяки їм формуються якісні орієнтири даного мистецтва. Насамперед зауважимо, що артист естради має справу з продуктом всього соціуму – аудиторією без поділу на класи, касти тощо. Тут закономірно відмінюються усі соціальні дистанції і природно домінують основні демократичні принципи рівності в суспільстві. Така мистецька засада дозволяє ототожнювати та оперативно відтворювати соціально важливі події у розмаїтті естрадних родів та жанрів, оскільки естрада

надзвичайно тісно пов'язана з суспільним життям і є виразником ціннісних критеріїв різних соціальних верств населення.

Соціальна мобільність естради проявлялася в творчості видатних лялькарів естради. Так, надзвичайно популярним у радянські часи був сатиричний образ псевдовченої Венери Михайлівни Пустомельської, створений актрисою-ляльководом М. Цифринович, яка вустами своєї ляльки висміювала святенництво, відсталість і поверховість знань обивателів. В цьому напрямі працювали І. Зайцев, Є. Деммені, С. Образцов, С. Самодур, З. Гердт, подружжя Ефімових, Г. Нуріков, Є. Сперанський, Ф. Андрієвська, І. Залізник, Я. Жовинський, О. Новохацький, Н. Бучма. Спадкоємність поколінь продовжується, приміром донька Наталії Миколаївни Бучми – Ольга, сьогодні виховує молоді кадри у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва.

У різні історичні періоди музична естрада зверталася до соціальної проблематики. Так, у радянський період був популярним вираз: «Вдень – в газеті, ввечері – в куплеті», що характеризує мобільність естрадного мистецтва та його соціальну спрямованість. Саме ця особливість активно використовувалася у формуванні державної культурної політики радянського періоду, що підтверджують слова наркома просвіти А. Луначарського: «За своєю динамічністю, можливістю миттєво реагувати на злободенні події естрада має переваги перед театром, кіно і серйозною літературою, оскільки вони вимагають більше часу для підготовки своєї продукції, а також за формою значно важчою для швидкого реагування, ніж легкокрила пісня або гостросатирична куплетна форма» [88, с. 19].

Після подій 1917 р. змінилася економічна та політична ситуація: значних перетворень зазнало й культурне життя. Керівництво держави взяло усю сферу освіти та культури під повний контроль, головуючим стилем радянського мистецтва визначивши соціалістичний реалізм. Саме у цей період в естрадному мистецтві з'явилися нові поняття – «радянська естрада», «радянська масова пісня». Нові форми мали сильний емоційно-психологічний вплив на суспільство. Культурна політика радянської України, як і будь-якої іншої республіки СРСР, стала невід'ємною частиною агітації та пропаганди, що впроваджувалась партійними ідеологами, а міністерство культури лише виконувало це замовлення.

Специфіка естрадного мистецтва якомога краще підходила для вирішення цих соціальних завдань, бо, як зазначає С. Клітін, естрада «практично підтвердила можливість синтетичного злиття у виконуваних творах виховного і розважального начал. Навіть такі жанри естради, як вар'єте-балет, жартівливі забавні куплети, музична ексцентрика, завжди містять у собі певне виховне начало. Танцівниці впливають на глядачів красою пластики, виховують смак, стверджують естетичні переживання. Жарт допомагає людині зберігати оптимістичне світовідчуття.

Ексцентрика в музиці викликає захоплення майстерністю і винахідливістю авторів й виконавців» [70, с. 29]. Отже, цілком природне бажання людини відійти від буденності, наповнити свій відпочинок новими враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями повністю відповідає компенсаторній функції естрадного мистецтва як елементу необхідної релаксації, що синтетично «спрацьовує» у складних і напружених, навіть кризових ситуаціях.

Демократичність даного мистецтва, його тісний зв'язок з соціумом пояснюють надзвичайну популярність естради в суспільстві. Так, у роки Другої світової війни радянська масова пісня виконувала соціальні запити: музика ставала частиною побуту і на фронті, і в тилу. Тематика та головна ідея пісень – боротися з ворогом та захищати свою країну, рідних, коханих – мала природне відлуння у серцях людей, готових свідомо жертвувати усім заради перемоги. У повоєнні роки настрої суспільства змінилися на більш оптимістичні, відповідно і естрада стверджувала життя, переконувала, що найгірше вже позаду, наповнювала впевненістю у майбутнє, налаштовувала на романтичний настрій. Дієвим результатом такого впливу став колосальний ентузіазм, незважаючи на неймовірно важкі умови життя. Державна політика цього періоду свідомо висуває на перше місце музично-просвітницьку та культурну роботу, яка сприяє створенню «ейфорійної атмосфери» в суспільстві.

Викриття «культу особистості» призвело до значних змін і у вокальній естраді, зокрема зменшилась кількість пафосних пропагандистських опусів, видозмінився і сам ідеологічний підхід; гімни-прослави поступилися місцем пісням лірико-мелодійного складу.

Взагалі період 50–60-х рр. ХХ ст. дослідниками естради визначається як період оновлення, під час якого було створено велику кількість вокальних та вокально-інструментальних ансамблів, підвищилася увага до національних особливостей музики, інтонаційна сфера збагатилася народним мелосом. Українська естрадна музика цієї доби представлена цілою плеядою талановитих композиторів, серед яких П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш, І. Поклад та ін., чиї твори посідають гідне місце у скарбниці національного мистецтва. Достатньо згадати такі шедеври як «Пісня про рушник», «Два кольори», «Чорнобривці», «Києве мій», «Чарівна скрипка», що стали пісенною класикою не тільки в нашій країні, а й далеко за її межами.

Аналізуючи музичний доробок того періоду, зазначимо, що в одних випадках твори писалися майстрами з активною громадянською позицією, в інших – «індиферентними» авторами. Важливим у будь-якому випадку був резонанс, який отримувала їх творчість у суспільстві. Музика того часу мала гуманістичний зміст, втілювала кращі якості людини, мрії про загальнолюдське щастя, при цьому

створювалася вона художньою мовою, зрозумілою найширшій аудиторії слухачів й до тепер.

Підтвердження вищесказаного можна зустріти в дослідженнях вітчизняного музикознавця Л. Черкашиної, яка пише: «Естрадна музика давно перестала бути об'єктом тільки естетичного підходу. Науковці найчастіше розглядають її як вплив конкретних соціальних, а також ціннісних позицій, установок. У наш час її можна вважати одним з найбільш дієвих чинників як соціальної, так і міжособистісної комунікації. Саме комунікативні можливості музичної естради дозволяють їй легко вписуватися в системи медіа, визначати своєрідність її ролі в діалогах народів, культур, особистостей» [207, с. 45].

*Індивідуальність, персоніфікованість є сьомим базовим принципом естради.* Як зауважував Є. Кузнецов у своєму визначенні естрадного мистецтва, і легкість передачі, і короткочасність дії, і сконцентрованість виражальних засобів, сприяють «яскравому виявленню творчої індивідуальності виконавця» [88, с. 19]. Підтвердження цьому ми читаємо в розвідках сьогодення. Так, у дослідженні В. Гребельної «Особливості художньої структури естрадного вокального номеру» авторка пише, що «художня структура сучасного вокального номеру доволі різноманітна. Але при цьому різноманітті найголовнішою складовою завжди залишається неповторна індивідуальність естрадного артиста» [29, с. 63].

Звичайно, це важливо для будь-якого мистецтва, однак специфіка естради криється у постійному пошуку оригінальності, самобутності, індивідуальної манери, власного сценічного образу, імпровізаційності в момент виконання, задоволення запитів і бажань будь-якого вибагливого глядача, тоді як в академічному мистецтві є певні канони, від яких відхилятися не бажано.

Індивідуальність в естрадному мистецтві першочергово обумовлює високу концентрацію художнього змісту твору, що також відповідає певним правилам сценічного втілення. Скажімо, у вокальній естраді алогічно припускати, що оригінальний авторський текст «говорить сам за себе» і є кінцевим результатом. Український науковець К. Станіславська, досліджуючи інструментальний театр, вказує на цей момент при порівнянні двох підходів до творчості: «якщо у класичній традиції завдання виконавця полягає у само ототожненні з виконуваним твором, то у сучасній музиці відбувається зворотній процес: виконуваний твір ототожнюється з виконавцем» [172, с. 163].

В естрадній музиці чимала роль в роботі над твором, його інтерпретацією покладається на виконавця, а також аранжувальника і режисера-постановника, кожен з яких має володіти мовою жанру, стилем, знати принципи розвитку художньої логіки, характеристик голосового апарату вокаліста, його акторських якостей та ерудиції. Тому найчастіше композитор апріорі «чує» створювану пісню у

виконанні певного артиста. У вокальній естраді добре відомі факти, коли співак виявлявся популяризатором імені композитора та носієм його слави. Скажімо, пісня «Арлекіно», що створена болгарським автором Е. Димитровим, отримала величезну популярність після виконання її А. Пугачовою у 1975 р. на міжнародному конкурсі співаків «Золотий Орфей». Серед інших прикладів – пісні білоруського композитора Е. Ханка «То ли еще будет», «Ты возьми меня с собою» (А. Пугачова), «Белый аист» (ВІА «Сябры» і «Песняры»), «Дніпряночка» (М. Кондратюк), «Завіруха», «Малиновка» (ВІА «Верасы»); творча співдружність композитора та виконавця В. Івасюка з В. Зінкевичем, С. Ротару, Н. Яремчуком або І. Поклада з Ю. Гуляєвим, Н. Матвієнко, Т. Повалій, Самаєю-Т і багатьма іншими артистами.

На сьогоднішній день поняття «естрада» все частіше підміняється сучасним терміном «шоу-бізнес», що провокує на смисловий і понятійний злам базових засад естрадного мистецтва. Є істотні відмінності у завданнях шоу-бізнесу та естрадного мистецтва. Естрада – це художнє відображення соціальних форм і суспільного устрою, а комерційна складова не є основним завданням творчості. У шоу-бізнесі генеруючим началом є комерційний чинник, що стає прокрустовим ложем для багатьох юних талантів, мимоволі занурених в ілюзії фінансового раю, популярності та формування магії імені за рахунок рекламних трюків в медіа-просторі, маніпуляцій з психологією обивателя. В Україні прагнення якщо не підкорити, то хоча б зімітувати схеми західного шоу-бізнесу змушує виконавців до прямого копіювання зірок, що веде до майже повної відсутності мистецької індивідуальності на естраді. Такий стан речей не сприяє національній самобутності естради, навпаки, значно знижує її якісний та професійний рівень. Видатна французька співачка Е. Піаф відверто говорила: «Ви думаєте, важко знайти молодих людей, які вміють співати? Їх тисячі. Але дайте мені особистість, артистичну індивідуальність» [56, с. 13].

Якщо розглядати сферу шоу-бізнесу, то в першу чергу виникне необхідність повноцінних знань економічних та юридичних основ, законів логістики, аналітики соціуму, виробництва реклами і рекламної продукції, роботи ЗМІ – всього того, що ніяк не можливо об'єднати в єдиному просторі естрадного мистецтва, яке має духовно-соціальну основу і є, по суті, антиподом матеріально-комерційного механізму шоу-бізнесу.

У практичному плані на сьогодні існує достатня кількість індивідуальних методичних програм, що дозволяє успішно передати напрацьований досвід молодому поколінню української сцени. Однак це залишається набуток переважно приватного сектору і, на жаль, така методико-педагогічна практика часто ігнорується офіційними навчальними закладами з підготовки фахівців естради. Виховання

естрадного артиста вимагає особливого підходу, де має бути принцип виявлення індивідуальних творчих якостей студента.

Таким чином, у першому розділі монографії зазначено, що естрадне мистецтво у роботах філософів (Н. Авер'янова, С. Колтишева, І. Сергеева, А. Хачатур'ян та ін.), культурологів (І. Дацкевич, М. Муратов, В. Солодовник, Е. Рибаківа та ін.), мистецтвознавців (В. Конен, В. Откидач, В. Сиров, В. Тормахова, А. Цукер, Т. Чередниченко, О. Шевченко та ін.) розглядається у контексті масової культури. Такий підхід не повною мірою відображає специфіку естради, оскільки поза увагою залишається її елітарна складова, що знайшла вираження в авангардних формах джазу, синтетичних жанрах рок-музики, класичному кросовері тощо. У сучасній науці поняття естради також нерідко замінюється терміном «шоу-бізнес» (В. Откидач, М. Поплавський, В. Солодовник), попри те, що ці явища не є тотожними, на що вказано у роботах О. Гончарук, Е. Рибаківої, М. Муратова, О. Шевченко. У вчених немає одностайної думки і щодо генези естрадного мистецтва та його відмінностей від зарубіжних аналогів розважальної музики (кабаре, вар'єте, бурлеск, мюзик-хол, шоу-бізнес). Зазначено, що до музичної естради більшість вчених (А. Анастас'єв, Н. Дрожжина, О. Євтушенко, В. Ємельянов, О. Кліпп, В. Кузнєцов, В. Коробка, Л. Мархас'єв, М. Муратов, Е. Рибаківа, Б. Савченко, Є. Уварова, А. Федорцова, В. Фейертаг, Д. Харичева) відносять джаз, рок та популярну музику, при цьому відсутні роботи, присвячені вокальній естраді, що розглядають її в контексті розвитку естрадного, а не музичного мистецтва.

Перспективними у вивченні естради як явища музичної культури України є інтердисциплінарні підходи, закладені у працях С. Клітіна та його послідовників І. Богданова, Н. Бурцевої, В. Гребельної, Ю. Дмитрієва, С. Думасенка, О. Коллегової, М. Козлова, М. Крипчука, В. Печерського, Т. Тетеревкової, І. Шароєва та ін., в яких окреслено історико-культурне підґрунтя естрадного мистецтва та виявлено його специфічні риси.

На основі праць Ю. Дмитрієва, С. Клітіна, Є. Кузнєцова, Є. Уварової визначено та охарактеризовано сім базових засад естрадного мистецтва – відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність. *Відкритість* естради базується на активному діалозі артиста з глядацьким залом; *легкість* окреслює специфіку сприйняття естрадного твору, що не потребує попередньої підготовки глядача, *синтетичність* обумовлює поєднання в естрадному номері елементів різних видів мистецтв; *лаконізм* передбачає високу концентрацію змісту у творі; *імпровізаційність* є креативною складовою сценічної поведінки артиста естради, його відкритістю на ту чи іншу реакцію аудиторії; *мобільність* передбачає здатність артиста до виконання сценічної діяльності за будь-яких умов (*професійна мобільність*) та оперативне реагування на запити

суспільства (*соціальна мобільність*); *індивідуальність* артиста виявляється у постійному пошуку оригінальності, самобутності, індивідуальної виконавської манери, власного сценічного образу. Зазначено, що базові засади естрадного мистецтва є універсальними для усіх його видів.

Запропоновано класифікацію естрадного мистецтва у його виконавському (концертному) вимірі, яке поділяється на *театральний, музичний, хореографічний та цирковий види; мовний, вокальний, інструментальний, танцювальний, оригінально-спортивний роди*. Відповідно, *вокальна естрада* належить до *музичного виду та вокального роду* естрадного мистецтва.

## РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ЕСТРАДА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКЦІЯ

### 2.1. Становлення вокальної естради ХХ ст. (20–50-ті рр.)

Періодизація української музичної естради не була в центрі уваги вітчизняних вчених, проте в багатьох працях вона становила їх підґрунтя. О. Шевченко у роботі «Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» [212] не дає єдиної періодизації естрадного мистецтва, а розглядає окремо джаз 1920–1980-х рр. в контексті його поступової комерціалізації та українську естрадну пісню 1950–1980-х рр. як синтез народно-фольклорних і радянсько-масових течій. З 1980-х рр. до сьогодні, на думку дослідниці, відбувалася адаптація популярної музики до ринкових відносин, йшло накопичення первинного капіталу і відбувалося самоствердження українського музичного шоу-бізнесу.

М. Мозговий, досліджуючи українську радянську естрадну пісню, виділяє в її розвитку три етапи: 50–60-ті, 70–80-ті та 90-ті рр. ХХ ст. Дослідник характеризує 1950–60-ті рр. як період «поєднання прийомів народного традиційного виконавства із деякими елементами західної масової музичної культури і виникнення на цій основі нових естрадних жанрів, а також істотне посилення впливу масової естради на творчість композиторів академічного напрямку» [115, с. 13]. У 70–80-ті рр. ХХ ст. М. Мозговий відзначає «розширення пісенного діапазону, що включав твори різних жанрів – від аранжувань народних пісень до справжніх шлягерів» [115, с. 13] та акцентує увагу на комерціалізації концертної творчості естради в зазначений період. Щодо 1990-х років та сучасного етапу, то М. Мозговий їх оцінює як інтеграцію «у світовий ринок шоу-бізнесу і стрімку адаптацію до ринкових відносин» [115, с. 13].

Н. Дрожжина у дослідженні «Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради» [42] подає чотири етапи розвитку музичного мистецтва естради: передестрадний етап (середина ХІХ – початок ХХ ст.), етап професіоналізації (20–50-ті рр. ХХ ст.), епоха протесту та комерціалізації (кінець 1950-х – 1980-ті рр.), а 1990-ті роки й до сьогодні вона називає глобалізаційним. Цікавою, на нашу думку, є і періодизація російського культуролога Е. Рибаквої у роботі «Розвиток музичного мистецтва естради в художній культурі Росії» [144], яка, керуючись зміною ідеологічних позицій та ціннісних орієнтацій в суспільстві, визначила три історичні етапи розвитку музичної естради: 1920–50-ті рр., 1950–80-ті рр. та з 1980-х рр. й дотепер.

Отже, періодизація музичної естради в працях науковців пов'язана з предметом досліджень, а саме популярною музикою та

шоу-бізнесом (О. Шевченко), українською естрадною піснею (М. Мозговий), вокальним виконавством (Н. Дрожжина), культурологією (Е. Рибаківа). На сьогоднішній день відсутня періодизація вокально-музичної естради у контексті культурного життя України. Саме тому ми не обмежуємося другою половиною ХХ ст., а даємо періодизацію усього ХХ ст.

Для виявлення історичної генези естради наведемо роздуми Є. Кузнєцова: «До початку ХVІ століття, особливо до його середини, відноситься значний підйом скоморошого промислу. До цього часу стали утворюватися скомороші ватаги, тобто артілі скоморохів. Вони уособлювали собою великі трупы, що склалися з післярів, танцюрислів, лялькових комедіантів, жартівників, глумотворців і супроводжуваних їх музикантів, та налічували до п'ятдесяти осіб, а іноді й більше. Скомороші артілі поділялися на “рухомі” і “осілі”» [88, с. 24]. Вчений переконливо будує паралелі між ремеслами наших прашурів-артистів з сучасними спеціалізаціями естради.

На думку вчених естрадознавців Є. Кузнєцова, Ю. Дмитрієва, Є. Уварової, вокальна естрада сформувалася вже до середини ХІХ ст. Однак у дослідженні ми зосередимося на ХХ ст., оскільки саме його прийнято вважати поворотним в історії естрадного мистецтва, зокрема музичної естради, коли сформувалися його основні напрями – джаз, рок та популярна музика, що було тісно пов'язано з оновленням пісенної творчості, невід'ємної від масової аудиторії як переважного споживача продукту вокальної естради.

Етапи розвитку вокального мистецтва естради ХХ ст. тісно пов'язані з ідейно-політичними і соціальними вимірами суспільного життя. *Перший період* (20–30 рр.) відзначений формуванням самобутнього стилю музичної естради; *другий період* (40–50 рр.) характеризується посиленням патріотичної тематики у пісенній творчості; *третій період* (60–70 рр.) знаменується вокальною романтикою і народженням рок-музики, а також першими кроками у підготовці професійних кадрів естради; *четвертий період* (80-ті рр.) є пошуковим у професійній естраді та ознаменований початком комерціалізації естрадної галузі; *п'ятий період* (90-ті рр.) вирізняється впливом глобалізації на пострадянському культурному просторі та зародженням національного шоу-бізнесу.

Суспільство завжди було керованим і цей чинник використовували ідеологи революції. У зв'язку з цим А. Луначарський писав: «Соціальне життя взагалі і завжди вимагає, щоб його насичували музикою не лише у вигляді вершинних композицій і концертних виконань, але і <...> сам побут, насичували піснею і пісенькою – робочою піснею, дитячою піснею, маршем, танцем тощо. І наш революційний побут, такий піднесений, вимагає більше, аніж будь-який інший, цієї постійної насиченості музикою» [102, с. 129].

20-ті рр. ХХ ст. є етапом формування музичної естради, де становлення та концепція її розвитку проходили в умовах жорсткого контролю й ідеологічного пресингу. На цьому тлі народжувалися громадські організації, які створювались на території РРФСР, але мали вплив на весь Радянський Союз. Серед них найбільш впливовими були:

1) «Пролеткульт» – масова культурно-просвітницька і літературно-художня організація пролетарської самодіяльності при Наркоматі освіти, що існувала з 1917 до 1932 р. До неї входили близько ста організацій, що нараховували 80 тисяч членів, з власною видавничою справою. З 1922 р. організація поступово реорганізувалась на окремі, самостійні об'єднання пролетарських музикантів, художників, театрознавців та письменників;

2) Російська асоціація пролетарських музикантів (РАПМ) – музично-громадська організація (1923–1932 рр.). Вона займалася просвітницькою діяльністю, пропагувала музичний репертуар революційної тематики. Серед її членів було чимало видатних мистецтвознавців та критиків того часу – Ю. Келдиш, А. Громан-Соловцов, Л. Лебединський, Д. Житомирський;

3) Організація «Проколл» (з рос. «Производственный коллектив») студентів Московської консерваторії, створена у середині 20-х рр., членами якої були композитори Д. Кабалевський, А. Хачатурян, О. Давиденко (лідер), В. Бєлий, Б. Шехтер та ін. «Проколл» експериментував і намагався досягти об'єднання масових жанрів з академічною музикою. В організації здійснювалися спроби створити масову музику революційного змісту на основі мелодики пролетарських гімнів та народних пісень. Основне ядро «Проколла» у 1929 р. долучилося до РАПМ, однак з часом організацію було розформовано, а з квітня 1932 р. замість неї була створена Спілка композиторів (СК).

Зазначимо, що перераховані спілки задавали тон на тих територіях, які пізніше увійшли до складу СРСР. Однак в кожній республіці, були сформовані організації, які намагалися локально впроваджувати нову культурну політику в суспільство. Назвемо основні, що функціонували на території України:

1) Асоціація сучасної музики України (АСМУ) була заснована у 1926 р. в Києві як професійне об'єднання композиторів та виконавців при Музичному товаристві імені М. Леонтовича (керівник – Б. Лятошинський). Напрямок роботи організації був не ідеологізованим, а орієнтувався на музично-стильове оновлення національної музики через вивчення та популяризацію новітніх надбань радянських та західноєвропейських митців. У 1928 р. асоціація реорганізувалась у ВУТОРМ.

2) Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ) – музично-громадська організація, створена у 1928 р. в Харкові на базі АСМУ, до якої входили композитори П. Козицький

(голова правління), М. Вериківський, К. Богуславський, В. Верховинець та ін., музиканти та музикознавці М. Грінченко, О. Дзбанівський, Л. Кауфман. Вектор діяльності організації був спрямований на консолідацію усіх творчих сил музичної культури України, вдосконалення мистецького професійного рівня, музично-педагогічну та просвітницьку роботу з населенням, також видавничу практику (часопис «Музика – масам», «Словник музичної термінології», нотні видання). У 1931 р. через звинувачення у націоналізмі більшості членів товариства вона була реорганізована у Пролетмуз («Пролетарські музиканти»).

3) Асоціація пролетарських музикантів України (АПМУ) була створена у 1929 р. за ініціативою одного із членів РАПМ В. Белого (уродженця м. Бердичів) та складалася переважно з молодих композиторів та виконавців. Актив даної організації досить категорично виступав проти застарілих світоглядних засад і, екстраполюючи це на творчість, заперечував значення музичної класичної спадщини, що, врешті-решт, призвело до конфліктної ситуації з колегами і ліквідації АПМУ у 1931 р.

Це був час неологізмів, коли новостворені аббревіатури організацій або назви явищ, експортовані з революційної Європи, сприймалися з романтизмом, продемонстрували причетність до політики правлячого класу. Тиск з боку держави особливо яскраво проявлявся в ті моменти, коли естрада асимілювала новаторські течії джазової музики, вбираючи нові засоби виразності. Цілком природно, що для вокальної естради того часу такі течії як джаз не були актуальними, а тому не затребувані масовим слухачем через складність музичної мови. Потрібна була проста й зрозуміла музика, щоб з перших слів відбивалася у свідомості як наказ до високих, романтичних і жертвних ідеалів: після військового параду йти у смертний бій або тужити й сміятися одночасно. «Нам потрібно, щоб музика функціонувала як суспільне явище: нам потрібно управління масами, – писав А. Луначарський, – <...> народи, які населяють Союз, музикальні, мають великі традиції, мають музичні здібності, чарівну творчість. Але поки що все це абсолютний хаос. Постає величезне завдання – створити таке зростання культури, щоб за першим покликом могли тисячі з'явитися і створити єдність. А для цього потрібна постійна робота, постійне тренування; для цього потрібна робота музикантів більше, ніж здається; її багато, вона є, але її недостатньо. <...> Музикант може і повинен сприйняти безліч, так би мовити, нових елементів неоформленої, елементарної музики наших днів, що носиться в повітрі» [103, с. 150].

Про яку ж «неоформлену» музику говорив А. Луначарський, нарком просвіти (1917–1929 рр.), один з головних ідеологів культурної політики тієї революційної епохи? Естрада як явище художньої культури давно існувала в суспільстві та мала переважно розважальний

характер. І лише з народженням революційної ідеї в естраді як дієвого чинника (хочемо ми цього чи ні) завершилося її формування, що дало поштовх до її подальшого розвитку як повноцінного виду мистецтва.

Ідеологія не відображає рух демократичної думки чи бажання народу, найчастіше вона виражається у формуванні і нав'язуванні чужих ідеалів більшості в угоду меншості. Ті ж механізми контролю і управління масами спостерігалися в Німеччині у 1930-ті рр., де в період соціальних загострень і протиріч та високого рівня напруги класової боротьби ідеологами розроблялися технології формування в суспільстві любові до лідерів, які проповідували своїй нації негативне ставлення до будь-якої іншої культури, в тому числі до музичної, зокрема джазу і авангардної музики.

В ті часи розвиток «радянської» джазової музики відбувався переважно без державного замовлення, лише з ініціативи окремих ентузіастів, любителів джазу. А. Луначарський розумів, що буде відбуватися в головах пролетаріату, якщо випустити в народ «джазового джина». Така музична «політика» зовсім не влаштовувала ВКП(б). Він писав: «Ці мертві, дерев'яні ритми джаз-банди і якесь тужливе гудіння і крики саксофонів, це дригання й смикання, якась непристойна судома величезного натовпу людей, в якій ніхто не посміхається, просто жахливі. <...> І всією справою диригує воістину якийсь мавпоподібний негр. За його сигналом увесь цей танцюючий і стрибаючий натовп зупиняється або знову, як заведений механізм, пускається дригати ногами і рухатися по паркету. І коли ви, придивившись до цього останнього балу капіталістичного сатани, виходите на вулицю, то усюди бачите шматки цієї ж сутності нинішнього часу. Душа вирвана у цих людей. У них немає впевненості в завтрашньому дні» [104, с. 423].

Не будемо шукати доказів безпідставності таких висловлювань або натяків на вмотивованість у прийнятті відповідних рішень. Скажімо, рік по тому, в 1927 р., на запитання американської кореспондентки Хести Лаурі-Патрік Наубокер А. Луначарський відповідав: «Я чув хороші американські джаз-банди і знаходжу їх дуже дотепними. Проте чути їх протягом тривалого часу вкрай виснажливо, а думати про те, що джаз-банд витіснить симфонічний оркестр, – страшно» [105, с. 54].

Але перший період відзначений не лише тиском, а й розвитком естрадної музики. 20-ті рр. ХХ ст. були періодом нової економічної політики (НЕП), прийнятої 14 березня 1921 р. Х з'їзд РКП(б), що проводилася в СРСР, змінивши політику «військового комунізму». Музичну естраду часів НЕПу можна розділити на чотири напрями:

- вулична мітингова пісня (революційні гімни, часто іноземного походження, адаптовані або перекладені революційні марші і класичні твори з ідейними текстами);

- кафешантанна (реанімована) естрада;

- сатиричні театральні-музичні вистави «синьоблузників» (агіттеатри);

- джазова музика.

За перший із перерахованих напрямів відповідали організації, асоціації та спілки, серед яких – Пролеткульт, РАПМ, Проколл, АСМ (пізніше ВУТОРМ) та АПМУ. Їх завдання «зводилися, по суті, до культивування примітиву, масових жанрів, насамперед пісень з патріотично-мобілізуючою функцією» [61, с. 15]. Така «просвітницька» діяльність реалізовувалася у активному створенні самодіяльних гуртків при фабриках, заводах, сільських клубах, армійських загонах тощо, де і вивчалися «революційні та пролетарські пісні, співали їх на демонстраціях, мітингах, суботниках. Ними розпочиналися збори, вони ставали невід’ємною часткою агітконцертів, живих газет, виступів комтеатрів (комсомольських театрів)» [61, с. 156].

Щодо кафешантанної естради, то її влучно охарактеризував дослідник Л. Мархасьов, який писав, що «неп віродив естраду у всій повноті <...> Естрада витягла свої старі поношені фраки, “підштукатурила” старий репертуар і взялася за обслуговування кабаре і кіномайданчиків» [113, с. 110]. Репертуар для кафешантанів був переважно любовно-ліричним та танцювальним. Слід зазначити, що в радянській музичній критиці цей напрям завжди критикувався через відсутність ідейної та виховної культурної складової. Однак він отримав нове дихання після 1991 р., відроджуючи клубно-ресторані естрадні форми із розважальними програмами, а також в синтезі із урбаністичним романсом і емігрантською лірикою утворив такий напрям, який сьогодні має назву «російський шансон».

Детально зосередимося на двох останніх напрямках, які були важливі для подальшого розвитку вокальної естради.

Величезну роль у становленні професійної естради зіграли «синьоблузники» з її лідером Б. Гуревичем, який працював під псевдонімом «Южанін» – журналістом, засновником творчого колективу агітбригад у формі самодіяльної «живої газети» з метою популяризації ідей революції і нового пролетарського мистецтва. Колектив під назвою «Синя блуза» виник у 1923 р. в Московському інституті журналістики. Назву рух отримав через колір робочого спецодягу, в якому виступали артисти – синя блуза і чорні брюки. На початку цей рух у своїй більшості носив стихійний, самодіяльний характер, але згодом цей напрям трансформувався у форму професійної естради. Фактично московський театр «Синя блуза» представляв філармонічну модель, в якій налічувалося дванадцять груп артистів. Їх репертуар обмежувався злободенною тематикою і складався з музичних номерів, поезії, сатири, гумору, героїки і патетики.

Театр «Синя блуза» був своєрідним агітаційно-політичних клубом, який об'єднував у своєму складі, поетів, письменників, артистів і композиторів. Рух зростав, невдовзі подібні групи виникли в багатьох містах і вже налічували кілька сотень діючих колективів. Пізніше до його складу увійшли такі відомі митці як В. Маяковський, О. Роу, В. Лебедев-Кумач, В. Сосюра, Р. Зельона, В. Зельдін, Л. Міров та ін. До написання жартівливого та гостросатиричного репертуару «синьоблузників» приклали свій талант І. Дунаєвський, Ю. Мілютін, К. Лістов, П. Демуцький, П. Козицький, М. Вериківський, К. Богуславський, Ю. Мейтус і багато інших, що додало якості і жанрового розмаїття музиці, яка лунала з естради. Театр «Синя блуза» проіснував до 1933 р. і став побудником розквіту радянської масової пісні 30-х рр.

Перший, хто в 1922 р. познайомив публіку з джазовою музикою, був поет і письменник В. Парнах. Повернувшись з Парижу, зачарований грою ансамблю Л. Мітчелла «Jazz Kings» він став шанувальником джазу. В. Парнах привіз з собою саксофон, банджо, шумові інструменти і незабаром створив «Перший ексцентричний оркестр – джаз-банд Валентина Парнаха» у складі шести музикантів. Прийнято вважати, що термін «джаз» на території СРСР вперше був використаний В. Парнахом у своїх публіцистичних статтях про джаз.

У 1924 р. були організовані ще два джазові ансамблі, один з них – харківський під керуванням композитора Ю. Мейтуса; другий – московський «ПЕКС» («Перший експериментальний камерний сполучний ансамбль»), яким керував Л. Варпаховський. Істотний вплив на розвиток джазу мали гастролі американських джазових музикантів. В 1926 р. у Києві, Харкові, Одесі та Москві гастролював ансамбль Ф. Вітерса, у складі якого грав знаменитий американський сопрано-саксофоніст С. Беше. Гастролі цього колективу мали значний резонанс серед любителів джазової музики, що сприяло народженню нових джаз-оркестрів на професійній основі. У цей час і пізніше з'являються оркестр (АМА-джаз) О. Цфасмана (1927), оркестр Л. Теплицького (1927), «Пересувний концертний джаз-банд» Б. Крупишева (1928), «Ленінградська джаз-капела» Р. Лансберга (1929), «Теа-джаз» Л. Утьосова і Я. Скоморовського (1929), харківський джаз-банд Б. Ренського (1929), джаз-ансамбль О. Варламова (1933), джаз-оркестр Є. Рознера (1940), львівський «Теа-джаз» Г. Варса (1940), київські джаз-оркестри П. Кеслера і Г. Петренка (1946).

Цілком природно, що за створення пісень та театральних видовищ взялися професійні композитори, зорієнтовані ідеологією чинної влади. Творчій еліті нічого не залишалось робити, як прийняти умови «директивного» мистецтва у складі творчої спілки за принципом: «Хочеш жити – покажи, що ти для нас зробив». На цьому тлі народжувалося нове «робітничо-селянське» мистецтво. В першу

чергу створювалася маса пісенних творів, бравурних маршів, театральних вистав, революційних гімнів, наповнених ідеологічним змістом. Більшу частину суспільства того часу авторство пісень не цікавило, перевага надавалася стихії свіжого пролетарського пісенного продукту, яка оспівувала романтику революції, піднімаючи їх компільторів на значну висоту.

Перші проби дали свої результати, і вже до тридцятих років зросло нове покоління поетів і композиторів, які вивели пісенну творчість до значних висот. Автори створили вектори розвитку вокальної естради, чим піднесли авторитет своїх імен. Вони працювали професійно і цілком заслужено стали орієнтиром для молодого покоління.

Разом з досягненнями в жанрі естрадної пісні поступово розвивався і заявляв про себе джаз. Певна річ, його ще не можна було ставити в один ряд з американським, а музичні композиції скоріше були «відджазуванням» естрадних тем або, навпаки, «естрадованим джазом», але не повноцінним джазовим виконавством.

На сьогодні більшість дослідників джазу не схильні стверджувати, що в ті часи професійні музиканти буквально розуміли справжній джаз, не кажучи вже про слухацьку аудиторію. Відзначимо і той факт, що любов до цього напрямку виникає не миттєво, не стихійно, а відкривається поступово. Джаз, як і будь-який музичний напрям, має свої традиції, постійно розвивається і вдосконалюється. Л. Утьосов згадував, що спочатку джазова музика байдуже сприймалася публікою, її більше цікавив зовнішній вигляд і поведінка на сцені артистів, тому він наполегливо рекомендував «нав'язувати» сам принцип візуального сприйняття артистів, які виконують американську «джазову» музику. Як правило, артисти його «Теа-джазу» працювали виключно в естрадному синтетичному форматі, що надавало колективу самотності. Основна увага приділялася зовнішньому вигляду оркестрантів, їх незвичайній, вільній сценічній поведінці, драматичним перевтіленням, використанню танцювальних імпровізацій, степу та розмовних інтермедій. З цього приводу В. Конен у дослідженні «Третій пласт» писала: «Видатний у свій час “теа-джаз” Утьосова насправді був нескінченно далеким від свого заморського тезки» [81, с. 116].

Провідний дослідник джазу М. Стернс у своїй роботі «Історія джазу» зауважує, що «особливі якості джазу не можуть бути описані кількома словами. Можна розповісти історію джазу, можна виявити його технічні характеристики, можна також проаналізувати реакцію, яку він викликає у окремих особистостей. Але визначення джазу у найбільш повному сенсі – як і чому він дає задоволення людських емоцій – достовірно ніколи не може бути цілком сформульовано» [227, с. 259]. Тому можна вважати, що немає ніякої помилки або провини музикантів того часу, які розцінювали джаз як єдиний новаторський напрям популярної сучасної музики.

Л. Утьосов сам усвідомлював, наскільки музика його оркестру «далека» від оригінального джазу і зазначав, що радянський джаз пісенний, а не танцювальний. Він і всі піонери радянського джазу по-різному інтерпретували виконувану музику відносно американського першоджерела, що переважно носила характер «відджазування», естрадності, аніж еталону «справжнього» джазу. Оригінальний джаз, народжений як поєднання національних рис африканських та європейських народів, у радянському варіанті був близький інтонаційно та ментально до традицій слов'янських народів.

Якщо розглядати загальну картину розвитку вокальної естради на території України, то слід зауважити, що її розвиток відбувався аналогічно до усіх республік Союзу. Лише західноукраїнські регіони, що не перебували у складі СРСР, мали деякі відмінності, використовуючи в естраді лише розважальний компонент без партійно-ідеологічного наповнення. Дослідник І. Осташ зазначає: «Українське дозвілля на той час (20-ті роки) було здебільшого фольклорним, українці співали в основному народні пісні. Після війни до них додалися стрілецькі пісні, стаючи дедалі популярнішими. Деякі з них були написані у танцювальних (переважно вальсових) ритмах, як наприклад, “Як з Бережан до Кадри” або “Човен хитається”. Але наприкінці 1920-х років, коли настала політична відлига і дещо вгамувалися хвилі польських репресій, почали з'являтися перші паростки нового українського культурного середовища у Львові. Той час був ознаменований появою нових студентських товариств. <...> Усі ці товариства намагалися зорганізувати забави, танці чи вечорниці, як правило, за участю популярних оркестрів <...>, і саме тут <...> зароджувалося нове мистецьке середовище» [127, с. 59]. У дозвіллевому форматі танцювальної музики у жанрах танго, фокстроту, легкого вальсу на віршовані тексти любовної лірики українська музична естрада поповнилась чудовими композиторами «легкого жанру» – Л. Яблонським, Б. Весоловським, Є. Козаком, С. Гумініловичем, В. Тритяком, А. Кос-Анатольським та ін.

Західноукраїнський «музичний Олімп» у 30-ті рр. «був переважно польським. Це був час розквіту польських джаз-бендів і танцювальних оркестрів, які поширилися з Варшави до інших міст і курортів Польщі, заповнивши нічні клуби та кабаре. <...> Щоправда, і вони не завжди були оригінальними, і користувалися італійським та німецьким репертуаром» [127, с. 58]

Ще один важливим моментом розвитку вокальної естради у західноукраїнському дозвіллі було захоплення постановками за сценічною формою «ревю». Так, І. Осташ у своїй книзі «Бонді» пише: «У міжвоєнні роки жанр “ревій”, такий собі “капусняк” сценічних пародій, дотепних жартів, веселих пісень і танків, був особливо популярним у польських і єврейських театрах. Це була справжня лихоманка ревій. <...> Вершиною у жанрі ревій на львівській сцені

став “Веселий Львів”. У його створенні об’єднали свої зусилля письменник і актор Зенон Гарнавський, засновник театру “вар’єте”, письменники-сатирики Іван Керницький, Богдан Нижаківський, Едвард Козак (він же художник-карикатурист), композитори Анатоль Кос-Анатольський, Євген Козак, Осип Курочко, Зиновій Лисько, художник-декоратор Василь Ласовський, режисер Володимир Блавацький та ін.» [127, с. 61]. Окремо можна відзначити А. Кос-Анатольського, який став одним із творців першої вистави-ревію під назвою «Біг пес через овес» студентського театру малих форм «Золотий усміх», яка відбулася у Львові в листопаді 1931 р.

В естрадному пісенному жанрі СРСР 30-х рр. особливо виділяється військово-патріотичний епос творів О. Олександрова («Эшелонная», «Забайкальская»); пісні В. Захарова про перетворене життя колгоспного села («Провожанье», «Вдоль деревни», «И кто его знает»); творчість харків’янина І. Дунаєвського («Песня о Родине», «Песня о Каховке», «Марш веселых ребят» та ін.); киян братів Покрассів («Конармейская», «Если завтра война»); П. Козицького («Над нами, товаришу», «Ой ви, зорі вранішні»), Г. Верьовки («Ой чого ти, земле», «Стоїть дуб зелений», «Життя наше розквітає»), Л. Ревуцького («Із-зі гір та з-за високих», «Про Пашу Ангеліну»), А. Штогаренка («Наливається калина», «Прощання»), М. Блантера, В. Соловйова-Седого, К. Лістова, Я. Цегляра та ін. Пісні створювались у співдружності з поетами В. Лебедевим-Кумачем, М. Ісаковським, О. Сурковим, М. Рильським, П. Тичиною, А. Малишком.

Неможливо обійти увагою роль естрадної пісні у розвитку звукового кіно, що сприяло популяризації та блискавичному розповсюдженню її в маси: к/ф «Путевка в жизнь» (1931 р., реж. М. Екк, комп. Я. Столляр); кінофільми «Веселые ребята» (1934 р.), «Цирк» (1936 р.), «Волга-Волга» (1938 р.) (реж. Г. Олександров, комп. І. Дунаєвський); «Наталка Полтавка» (1936 р., реж. І. Кавалерідзе, комп. М. Лисенко і В. Йориш); «Запорожець за Дунаєм» (1937 р., реж. І. Кавалерідзе, комп. С. Гулак-Артемівський і В. Йориш); «Майская ночь» (1938 р., реж. М. Садкович, комп. Д. Клебанов); к/ф «Трактористы» (1939 р., реж. І. Пир’єв, комп. Дмитро і Данило Покрасс); к/ф «Истребители» (1939 р., реж. Є. Пенцлін, комп. М. Богословський); «Сорочинський ярмарок» (1939 р., реж. М. Екк, комп. Я. Столляр) і багато інших. Завдяки творчості цього покоління піснярів з’явилася нова формація людей зі своїм світоглядом і чистотою ідеї, нехай навіть примарною та нездійсненою.

40-і рр. ХХ ст. виявилися мабуть найважчим воєнним випробуванням для радянського суспільства. Спостерігалася консолідація й потужний підйом патріотичних сил, ознаменований творчим злетом у вокальному музичному мистецтві. Композитори В. Мураделі, С. Туліков, Б. Олександров, І. Дунаєвський, В. Соловйов-Седой, А. Новіков, М. Блантер, М. Фрадкін, К. Лістов, Ю. Мейтус,

П. Козицький, Л. Ревуцький, Г. Верьовка і багато інших працювали над створенням нових пісень, які стали символом любові до своєї землі, дому і сім'ї, заклик до подвигу і жертвності заради порятунку батьківщини. Під час війни було написано понад 1000 пісенних творів патріотичної тематики.

У той самий період яскраво виявилися творчі зв'язки з країнами-союзниками з антигітлерівської коаліції. Багато професійних композиторів були учасниками Другої світової війни: одні йшли на фронт добровольцями, інші були керівниками ансамблів, що роз'їжджали з концертами по армійським частинам. Війну вони бачили зсередини, переживали труднощі і знегоди, що віддзеркалювалися в їх творчих задумках. Це був час найбільш плідного зближення з культурними традиціями інших держав, що пізніше яскраво відтворилося на всьому творчому потенціалі радянських композиторів. Досить сказати, що вже у 1941 р. в наш музичний простір увірвалася мексиканська пісня «Bésame mucho» («Цілуй мене міцніше») К. Веласкес Торрес. А американська кінострічка «Серенада Сонячної долини» («Sun Valley Serenade»), де звучав один з кращих американських біг-бендів під керуванням Г. Міллера, у 1944 р. буквально «прорубала вікно» і стала неймовірним відкриттям джазу для радянської аудиторії, зокрема для повоєнної молоді.

Після війни мистецький потенціал естради наростав досить успішно аж до 1948 р., коли Постанова ЦК КПРС рекомендувала визнати джазову музику і оджазовану естраду як шкідливу творчість, а вживання слова «джаз» заборонити у засобах масової інформації. Під заборону потрапило буквально все, що було пов'язано або нагадувало про джаз. Творчим ентузіастам знадобилася велика обережність та колосальні зусилля, щоб зберігати і підтримувати створений мистецький доробок. Так оцінювала цей процес В. Конен: «Не знаю, чи здатні особи поза світу музики оцінити, яка величезна музична обдарованість і яка титанічна праця вимагалася від тих, хто тільки на основі прослуховування грамзаписів і зарубіжних радіопередач відновлював на папері партитуру цієї музики й до тонкощів вивчив і відтворював необхідну манеру виконання, особливості джазового інтонування, позаєвропейський характер ритму, нарешті, вірші (якщо звучала вокальна музика). Не інакше як подвижниками цих людей назвати не можна» [81, с. 115].

Розправа над творчою елітою з першу торкнулася передових майстрів радянської естради – В. Козіна, Л. Русланової, Е. Рознера, Г. Терпіловського, О. Варламова та багатьох інших, які піддалися гонінням та репресіям. Перебували під повним контролем і нещадно критикувалися виступи Л. Утьосова, К. Шульженко, М. Бернеса, І. Юр'євої, Т. Церетелі та ін. Були розформовані джаз-оркестри О. Цфасмана і М. Мінха; публічно лінчувалися такі авторитети

естради, як М. Богословський, В. Соловйов-Сєдой, М. Фрадкін, М. Блантер та навіть І. Дунаєвський.

Все, що відбувалося наприкінці 40-х рр., можна назвати ідеологічним терором, розправою над непокірними. У 1955 р. І. Дунаєвський на сторінках журналу «Радянська музика» вже констатує: «Поки ми сперечалися, бути чи не бути джазу і як нам чинити з джазовою музикою, прогресивні музиканти на Заході зробили великі успіхи в легкому жанрі. <...> Я не можу зрозуміти, яку шкоду радянському слухачеві може заподіяти прослуховування гарної, майстерно зробленої джазової музики. Я не можу зрозуміти, чому в нашій легкій радянській музиці ми не повинні використовувати багаті можливості джазової ритміки, джазових тембрів...» [49, с. 24].

На початку 50-х рр. впала «залізна завіса» самоізоляції СРСР від Заходу. І якщо до цього часу джаз розглядався як нав'язування західної масової культури, то далі почало розвиватися новосформоване поняття «радянський джаз» з орієнтацією на багатонаціональні традиції держави.

Історичний період «відлиги» (1953–1964 рр.) характеризується ослабленням тоталітарної влади, відносною демократизацією суспільного життя та більшою свободою творчої діяльності. Це стало етапом відродження радянської джазової музики, коли вийшли з підпілля і з середини 50-х рр. вже почали активно гастролювати оркестри під орудою Л. Утьосова, О. Лундстрема, Е. Рознера, В. Мілевського, О. Кандата, С. Пожлакова, А. Гаккеля та ін.

Цей період став прем'єрним для молодих композиторів-піснярів Ю. Саульського, В. Баснера, О. Колкера, А. Петрова, О. Пахмутової, П. Майбороди, І. Шамо, А. Філіпенка, К. Домінчена, Л. Вербицького. Також заявили про себе представники інтелігенції в напрямі авторської пісні – Ю. Візбор, Ю. Кім, О. Городницький, Б. Окуждава, О. Галич, В. Висоцький; пізніше цей напрям назвали «бардовський», а його представників – «бардами». Естрада радувала публіку шедеврами легкого жанру, відкриваючи імена нових виконавців – Г. Великанової, Ж. Татляна, Е. П'єхи, М. Магомаєва, І. Кобзона, І. Бржевської, М. Кристалінської, Д. Гнатюка, А. Мокренка, Е. Яроцької, О. Таранця, Ю. Пашковської. Активно набирали популярність пісні, написані до кінофільмів «Верные друзья», «Весна на Заречной улице», «Карнавальна ніч», «Высота», «Літа молодії», «Киянка» і багато інших.

1957 р. охарактеризувався як переломний щодо асиміляції вокальної естради з елементами західної музики. З 28 липня до 11 серпня 1957 р. в Москві відбувся Всесвітній фестиваль молоді і студентів. Шанувальники іноземної естради з нетерпінням чекали виступів гостей фестивалю – зарубіжних артистів та колективів. Перелік учасників був вражаючим: П. Сігер та Г. Кераван (США), тріо «Лос Мехіканос» (Мексика), диксиленди «Нью-Орлеан» (Італія) і

«Південний хрест» (Австралія), оркестри В. Клоца (Чехословаччина) і В. Косма (Румунія), біг-бенд М. Леграна (Франція), ансамбль «Секстет Комеді» (Польща), квартет Г. Ормслева (Ісландія) та ін. Дослідник вокальної естради Л. Мархасьов відзначав, що «вперше за довгі десятиліття в країну увірвався такий різнобарвний потік найрізноманітнішої популярної музики. І поставити їй цензурні перепони на ці кілька днів було дуже складно» [113, с. 331]. Згодом це простимулювало приїзд багатьох зарубіжних гастролерів, яких в СРСР раніше не бачили й не чули: Ж. Гоуларта, М. Єлени Рапозо (Бразилія), М. Мартінес (Куба), оркестр М. Грегора (ФРН), сестер Беррі, Ч. Девіса (США), ансамбль «Аргентинське танго» під керівництвом О. Пугліесе (Аргентина), Іми Сумак (Перу – США) і багато інших.

В цей період випуск носіїв музичної продукції – грамплатівок – не перевищував споживчого попиту населення. Переважно це стосувалося музики зарубіжних виконавців джазу і року, які не часто, та все ж гастролювали радянськими майданчиками. Слід зауважити, що до 50-х рр. існували незалежні студії грамзапису у республіканських столицях. Одним із старіших заводів з виробництва грамплатівок був Апрелівський завод «Метрополь-рекорд», заснований Г. Модем в 1910 р. у місті Апрелівка Московської обл. З 1911 р. у Києві на Шулявці запрацювала грамофонна фабрика «Екстрафон», яка, окрім платівок, виробляла і кілька видів грамофонних апаратів, а в 1913 р. запустила виробництво дисків-гігантів, які, за даними авторитетного на той час журналу «Грамофонний світ», відповідали найвимогливішому смаку. З 1964 р. відбулася реорганізація та об'єднання всіх заводів в єдину мережу звукозаписної індустрії, що стала монополістом у виробництві платівок під брендом «Всесоюзна фірма грамзапису “Мелодія”» зі штаб-квартирою в Москві та філіями у столицях республік країни. Платівки випускалися в трьох форматах: міньйон, гранд і гігант. Однак через ідеологічні міркування студії звукозапису ще були не в змозі задовольнити попит на музику зарубіжних виконавців, особливо піонерів джазу та рок-музики. Частково він задовольнявся за рахунок людей, пов'язаних з закордонними відрядженнями – дипломатів, спортсменів, гастролуючих музикантів, іноземців, льотчиків, моряків, журналістів-міжнародників тощо. Та для зростаючого попиту на «фірмову» музику цього було недостатньо, і, врешті-решт, на початку 60-х рр. розрослася підпільна мережа студій звукозапису, де перезаписувались зарубіжні платівки на великоформатні рентгенівські плівки. Така продукція так і називалася: «ребра», «кістки», «скелетна музика», «джаз на кістках». На чорному ринку асортимент «кісток» задовольняв попит меломанів, а ціна щодо оригінальних платівок була більш-менш розумною. На таких адаптованих дисках можна було почути Е. Фітцджеральд, Л. Армстронга, С. Беше, Д. Рейнхарда, Д. Еллінгтона, Ч. Паркера, гурт «The Beatles» і багатьох інших.

Творча еліта відчувала брак підготовки та дефіцит професійних артистів естради. Все частіше піднімалося питання щодо наповнення сцени дипломованими фахівцями. В грудні 1959 р. в Москві на всесоюзній нараді, присвяченій питанням естрадного мистецтва, з гарячою промовою виступив М. Смирнов-Сокольський. Аналізуючи ситуацію в мистецтві, він акцентував увагу на тому, що поповнення творчих сил естради за рахунок артистів опери і драми та автодидактів є процесом закономірним, але це не є вирішенням проблеми. Поліпшення ситуації митець бачив у впровадженні шкільної та студійної підготовки молодих артистів, яка реалізується фабрикою «нових номерів і нового репертуару для всіх артистів взагалі і артистів-сумісників зокрема» [169, с. 282]. Можна констатувати, що це були перші свідомо посіяні у родючий та підготовлений ґрунт зерна, які сприяли зародженню в найближчому майбутньому професійної освітньої системи естрадного мистецтва.

## **2.2. Тенденції розвитку музичної естради 60–70-х рр. ХХ ст.**

Аналіз ситуації вокальної естради 60–70-х рр. вимагає розгляду історичних документів, доленосних для радянської естради – постанов апарату ЦК, зокрема директив, що стосувалися всіх республіканських Міністерств культури. Слід зазначити, що ці постанови якоюсь мірою коригували напрям естрадного мистецтва, створювали умови, але переважно ті, що відповідали ідеології режиму, а не прогресивному розвитку самої естради. До того ж подібні рішення партії вже не могли заборонити те, чим дихало молоде покоління, перебуваючи в постійному пошуку нових творчих ідеалів.

30 серпня 1960 р. вийшла постанова Ради Міністрів РРФСР «Про заходи з подальшого розвитку концертно-естрадної роботи». У ній вже з перших рядків пропонується підвищити якість концертів для «мистецького обслуговування населення» та вказується на те, що «репертуар багатьох концертних виконавців та колективів ще не відповідає зростаючим культурним запитам глядачів і вимогам <...> концертно-естрадної роботи» [136]. У поставленому завданні є підміна понять, несумісних з реаліями розвитку естрадного мистецтва. Адже естрада – це не ораторський подіум для виховання мас, а навпаки – віддзеркалення інтелектуальних якостей суспільства, резонанс на його потреби. Алогічним є представлення звіту щодо мільйонних прибутків від естрадно-концертних вистав, тоді як концертна ставка самого високооплачуваного артиста естради прирівнювалася до вартості одного вхідного квитка на концерт.

Історичне значення даної постанови полягає у розгляді питання кадрової політики на естраді. Уперше в історії СРСР була озвучена проблема естрадної справи – виховання кадрів, визначені слабкі місця у підготовці професійного артиста естради, зокрема зазначено, що

«незадовільний стан підготовки і виховання молодих кадрів естрадного мистецтва у тому, що ВНЗ і середні спеціальні навчальні заклади мистецтв не готують артистів і режисерів цього профілю, в результаті чого естрада слабо поповнюється молодими виконавцями» [136]. Однак в даному випадку найбільш проблемною є не сама естрадна освіта, а дефіцит профільних спеціалістів-естрадників, які були б здатні професійно підготувати артиста естради і в повному обсязі розкрити його потенціал.

Для здійснення рішень постанов Ради міністрів 1961 р. у Московському цирковому училищі було відкрито естрадне відділення та реорганізовано у Державне училище циркового та естрадного мистецтва. Цього ж року була створена Всесоюзна творча майстерня естрадного мистецтва, що продовжила ініціативу М. Смирнова-Сокольського, розпочату у вересні 1940 р. відкриттям Всесоюзної студії естрадного мистецтва.

В цей же час у Києві на базі Українського гастрольно-концертного об'єднання була відкрита Республіканська студія естрадно-циркового мистецтва. Широким фронтом по СРСР почали відкриватися відділення та студії естрадного мистецтва: в Державному інституті театрального мистецтва (ДІТІС) була відкрита кафедра естрадного мистецтва (1968 р.); музичне училище при Ленінградській консерваторії почало готувати артистів розмовного жанру та концерансу; естрадні відділення в хореографічному училищі ім. А. Ваганової та Інституті театру, музики і кіно; державне училище естрадно-циркового мистецтва в Тбілісі; студія естрадного мистецтва в Алма-Аті тощо.

Створення естрадних навчальних закладів повною мірою не могло одразу вирішити кадрові проблеми, оскільки підготовка артистів велася на рівні експерименту. Велика увага приділялася навчально-методичним розробкам, але той факт, що випускники цих закладів вже яскраво заявляли про себе на різних конкурсах артистів естради, ставали лауреатами, вказував на те, що розвиток освіти в естрадній справі еволюціонує і рухається правильним шляхом. Зокрема, за 14 років (1961–1975 рр.) свого існування кївська Республіканська студія естрадно-циркового мистецтва випустила більш ніж 350 артистів, з яких 70 стали дипломантами та лауреатами республіканських, всесоюзних і міжнародних конкурсів. Естраду гідно представляли її випускники: К. Новікова, О. Попов, Н. Руденко, М. Руденко, В. Кононович, Ю. Чернов, О. і Є. Синиці, А. Литвинов, А. Пурцеладзе, Н. Ткаченко, З. Зільберман, Ю. Поздняков, Л. Прохорова, Є. Капилевич та багато інших. Скажімо, лауреатом Міжнародного конкурсу ілюзіоністів в Празі став випускник студії Я. Вітебський. Розподіл у систему Укрконцерту отримали 77 артистів розмовного, вокального, хореографічного та циркового жанрів. З кожним роком зростала ефективність професійної підготовки закладу, оскільки випускники

студії, окрім заповнення штатних місць українських філармоній, запрошувалися на роботу у різні концертні організації всесоюзного значення.

У травні 1971 р. керівництво держави прийняв постанову «Про керівництво Міністерством культури Української РСР діяльністю концертних організацій республіки», де було вказано на державне замовлення щодо необхідності створення училища фахового спрямування. Згідно даної постанови, Міністерство культури УРСР 17 лютого 1975 р. видало наказ № 113 про ліквідацію Республіканської студії 1-го липня 1975 р. та створення Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва. Таким чином, в Україні був відкритий перший спеціалізований навчальний заклад з підготовки професійних кадрів для естрадних і циркових колективів.

60-ті рр. ХХ ст. охарактеризовані бурхливим розвитком радянської музичної естради нового типу, що було пов'язаного з науково-технічним прогресом. Це був час, коли рок-музика, яка отримала основний розвиток в США та Великобританії, попри заборону блискавично стала поширюватися в СРСР, змінюючи світогляд і культуру, погляд на мистецтво в цілому. До цього часу вже сформувався стиль рок-н-ролу, що народився в першій половині 50-х рр. в результаті злиття кількох музичних напрямів: блюзу, ритм-енд-блюзу, джазу, бугі-вугі і кантрі.

Рок-н-рол в Америці на початку вважався музикою для афроамериканців, однак він набував популярності серед всіх верств населення американського континенту та Європи, оскільки, синтезуючи в собі різні жанри, ставав близьким та зрозумілим усім. Не випадково Е. Преслі разом з чорношкірими колегами, такими як Б. Хейлі, Ч. Беррі, Л. Річард, підкорив публіку своїми піснями і завоював титул «короля рок-н-ролу», хоча якість його робіт, за оцінкою фахівців, багато в чому поступалася творчості афроамериканських виконавців.

Технічний прогрес сприяв створенню невідомого до того часу тембрального звучання електромозичних інструментів, що вплинуло на появу нового напрямку – рок-музики. З'явився «новий звук»: під цим визначенням ми розуміємо не лише звучання електронних інструментів, але і саму естетику звуку, яку нині окреслюють узагальненим терміном «саунд» (англ. sound – звук, звучання).

Розвиток радіотехніки дозволив багатьом музичним фанатам налаштувати свої радіоприймачі на зарубіжні музичні радіостанції – «ВВС», «Голос Америки», «Свободу», «Німецьку хвилю». Незважаючи на глушіння радіосигналу, молодь у захваті слухала спеціальні розважальні програми, де звучала музика рок-н-ролу. Молоде покоління того часу стало свідком народження музичних стилів, танцювальних ритмів, насичених великою експресивною енергією, від дії якої неможливо було втриматися на місці.

Одним з піджанрів рок-н-ролу був твіст (англ. twist – обвивати, крутитися) – танець, що вирізнявся швидким темпом і своєрідною пластикою, який здобув популярність у 60-ті рр. завдяки американському співаку Ч. Чекеру. У СРСР твіст став найбільш улюбленим стилем естрадної музики, в якому почали писати твори не лише професіонали того часу, але й більшість самодіяльних авторів. За хореографією твіст різнився від інших течій рок-н-ролу легкістю, невибагливістю, бешкетництвом, і саме це приваблювало молодь: нові форми захоплюючої танцювальної пластики рухів визначили його небачену популярність у молодіжному середовищі.

Рок-музика не тільки увірвалася в життя людей, кликала на танцювальні майданчики, але й диктувала стиль одягу та моду, без яких була просто не можлива. Так, прихильників цієї нової хвилі стали називати «стилягами». Сама назва була зовсім не нова, а проникла у розмовну лексику ще у 1949 р., коли в журналі «Крокодил» № 7 від 10 березня з'явився фейлетон Д. Беляєва під назвою «Стиляга», у якому в цілому відображені «настрої того часу, коли все, що було пов'язано з джазовою музикою і напрямками, попередниками року, викликало бурхливе обурення у людей пуританського складу характеру» [113, с. 286].

Серед найбільш відомих творів пісенної естради того часу в стилі твіст були такі: «Чорный кот» (муз. Ю. Саульського, сл. М. Таніча) у виконанні Т. Міансарової; «Королева красоты» (муз. А. Бабаджаняна, сл. А. Горохова) у виконанні М. Магомаєва; «Манжерок» (муз. О. Фельцмана, сл. Н. Олева), «Ничего не вижу» (муз. О. Фельцмана, сл. Л. Ошаніна), «Наш сосед» (муз. і сл. Б. Потьомкіна) у виконанні Е. П'єхи; «Песенка про медведей» (муз. О. Зацепіна, сл. Л. Дербеньова) з к/ф «Кавказька полонянка» у виконанні А. Ведщевої; «Звенит январская вьюга» (муз. О. Зацепіна, сл. Л. Дербеньова) з к/ф «Іван Васильович змінює професію» у виконанні Н. Бродської; «Песенка о морском дьяволе» (муз. А. Петрова, сл. С. Фогельсона) з к/ф «Людина-амфібія» у виконанні Н. Суханової; «Последняя электричка» (муз. Д. Тухманова, сл. М. Ножкіна) у виконанні В. Мулермана; «Лучший город земли» (муз. А. Бабаджаняна, сл. Л. Дербеньова) у виконанні Ж. Татляна (пізніше М. Магомаєва); «Песня про капель» (муз. А. Бабаджаняна, сл. Р. Рождественського) у виконанні Ж. Татляна, «Не топчѣть конваліі» (муз. М. Скорика, сл. Р. Братуня) і багато інших, деякі з яких виконуються і сьогодні.

Поряд із запальною ритмікою твісту, затребуваному серед молоді, популяризувалася й традиційна естрадна пісня, що розвивала образи любовної лірики, оспівувала романтику великих будівництв та підкорення цілинних земель. У таких пісенних творів була велика аудиторія, а співаки радянської естради повністю задовольняли запити суспільства, поєднуючи в своєму репертуарі пісні як модного, так і традиційного напрямів, записуючи і транслюючи їх на радіо та

телебаченні. Ця характерна особливість універсальності професійних артистів естради того часу, коли виконавці не дотримувалися суворих рамок жанрової приналежності, а експериментували у всіх напрямках. З плином часу можна стверджувати, що ліричні пісні були написані проникливо й талановито, багато з них у своїй художньо-естетичній цінності досі представляють інтерес для багатьох шанувальників естрадної пісні та класики радянського кінематографу. Серед них: «Ландыши» (муз. О. Фельцмана, сл. О. Фадєєвої); «Старый клен» (муз. О. Пахмутової, сл. М. Матусовського) з к/ф «Дівчата»; «Солнечный круг» (муз. А. Островського, сл. Л. Ошаніна); «Не спеши» (муз. А. Бабаджаняна, сл. Є. Євтушенка); «Нежность» (муз. О. Пахмутової, сл. С. Гребеннікова та М. Добронравова) та ін.

Саме завдяки кінематографу низка українських естрадних пісень ставали відомими на весь СРСР. Нагадаємо, що картини кіностудії ім. О. Довженка виходили двома мовами, зазвичай українською та російською (останньою для демонстрації в інших радянських республіках), а саундтреки з них були надзвичайно затребуваними на території усього СРСР і входили в репертуар багатьох естрадних співаків. Серед них – «Думи мої» (муз. Б. Лятошинського, сл. Т. Шевченка) з к/ф «Тарас Шевченко»; «Білі ночі» (муз. В. Гомоляка, І. Шамо, сл. Б. Палійчука) з к/ф «Командир корабля»; «Пісня про рушник», «Ти моя вірна любов» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка) з к/ф «Літа молодії» та багато інших.

Період з 60-х до початку 70-х рр. позначився піднесенням рівня вокального виконавства у жанрі «театру пісні», де основною вимогою було створення вокальної режисури як нової якості естрадної майстерності. Особливий внесок у розвиток даного напрямку внесли Л. Утьосов, М. Бернес, К. Шульженко (характерно, що усі троє народжені в Україні). У процесі створення пісні відбувалася тісна, рівноправна співпраця композитора, поета і виконавця. Прикладом такого партнерства була естрадна творчість М. Бернеса, засновника цілого напрямку інтелектуального виконавства. Це сприяло довголітню виконуваних ним творів, а значна їх частина увійшла у золотий фонд вокального мистецтва естради. З п'ятдесяти пісень концертного репертуару М. Бернеса сорок були написані не лише на його замовлення, але і при безпосередній авторській участі. Артист зазначав, що «співати на естраді треба не тільки голосом, але й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем і всією своєю істотою» [142, с. 253]. На першому місці у митця була тематика, що мала широке життєве асоціативне коло, а глибинний сенс пісні розкривався через вишукане, стримане виконання без зайвої афектації. Розмірковуючи над критеріями та законами створення твору у жанрі «театру пісні», у своєму щоденнику М. Бернес писав: «1. Думка. 2. Акторський талант, – розкриваючи це так: здатність знайти і

розвинути свій артистичний і людський образ. 3. Акторська майстерність. 4. Абсолютна музикальність, помножена на абсолютну ритмічну свободу. 5. Голос, вокальна обдарованість, – розшифровуючи: багатство інтонацій, теплоти, душевної щирості, чистої звукової своєрідності» [142, с. 260].

Подібні критерії інтелектуального підходу до втілення твору були й у молодих артистів того часу. Проілюструємо це творчістю чудового естрадного співака Жана Татляна – одного з перших випускників київської студії естрадно-циркового мистецтва, автора-виконавця власних пісень, який зробив особливий внесок у розвиток вокальної естради 60-х рр. Можна стверджувати, що Ж. Татлян найбільш витончено підійшов до втілення естетики вокальної естради, якою ми її чуємо і сьогодні. Він був одним з перших, хто надав пісенному твору особливого колориту в гамі використання тембрових фарб свого голосу. Його пісні відрізнялися від творів інших виконавців гармонійними аранжуваннями та використанням інструментів симфонічного оркестру. Лірика його пісень була насичена витонченими переживаннями, романтикою, чіткою розстановкою пріоритетів у тексті і мелодії, почуттям міри в динамічному розвитку виконання твору, естетикою стилю, який пізніше підхопили багато виконавців естради. Буквально з перших днів відкриття телевізійної програми «Блакитний вогник» (1962 р.) співак був частим її гостем. Його творчість була популярна не лише в СРСР, а й за кордоном. На піку слави платівки Ж. Татляна розходилися мільйонними тиражами. Невгамовний характер, принципова незгода з негативним ставленням урядовців до артистів естради примусили Ж. Татляна в 1971 р. емігрувати до Франції. Його творча кар'єра за кордоном розвивалася досить вдало, але в Радянському Союзі про нього було наказано забути, а всі аудіозаписи в радіо-фондах – знищити. Схожа доля склалася у таких відомих співаків того часу, як А. Ведіщева, яка в 1967 р. виконала «Песенку про медведей» з к/ф «Кавказька полонянка» (платівка розійшлася 7-мільйонним тиражем) та «Вулкан страстей» («Помоги мне») з к/ф «Діамантова рука» (1968 р.). Врешті-решт змушені були покинути країну такі популярні співаки того часу, як Л. Мондрус, В. Мулерман, Н. Бродська, Е. Горовець.

Розвиток рок-н-ролу у світі у всіх його проявах – від музики до розробки нових видів електронних інструментів, звукопідсилювальної апаратури, світлотехніки, моди, нових танцювальних напрямів, рекордингових компаній, менеджменту – стрімко розвивався. Але до початку 60-х рр. стала виявлятися тенденція самовиснаження, і стали потрібні нові форми підживлення розвитку рок-музики.

Сплеск свіжих ідей в музику рок-н-ролу знову увірвався зі Старого Світу і визначився в історії вокального мистецтва естради як «британське вторгнення», що повністю змінило сучасну музику, тим самим затвердивши пріоритет цього жанру на довгі роки. Тож 1964-й

рік прийнято вважати днем народження нового стилю, названим узагальнюючим терміном «рок».

У світі стрімко змінювалася модель сприйняття музики, зароджувалися нові відносини з публікою, збудовані з урахуванням соціально-психологічної потреби суспільства, а не на замовлення влади. У формування шоу-програм та концертів вже закладався чинник особливої невербальної поведінки артистів, форм психологічного впливу на глядача. З цією метою залучалися фахівці не лише музичного профілю – композитори, аранжувальники, а й творчий та технічний персонал – режисери-постановники, хореографи, стилісти, звукорежисери, світлотехніки. Створення неповторного ореолу виконавця або гурту вимагало участі художників, стилістів-іміджмейкерів, які розробляли індивідуальне творче обличчя. Також прораховувалася реакція аудиторії, щоб на крок випереджати рівень сприйняття і обов'язково пропонувати новий, небачений продукт. Харизма виконавців вийшла на перший план з усім комплектом особистісної чарівності, щоб справляти надзвичайне враження на публіку та керувати нею.

В шоу-індустрії Заходу така персоніфікація ідеалів була покладена в основу впливу на всі прояви експансивних особистісних пристрастей аудиторії. Кращим прикладом є проект «Бітлз», що здійснив небачений фурор в світовій музичній естраді, відкривши нову еру рок-музики. Вони стали піонерами формування естетичного поняття класичного шоу-бізнесу, заснованого на орієнтації психологічного тестування публіки. Кожен член колективу представляв певний генотип соціуму: Пол Маккартні втілював спокійний, врівноважений, інтелігентний образ; Джон Леннон – образ вольової, безкомпромісної людини; Рінго Старр мав образ типового «свого» хлопця, доброго і чуйного; Джордж Харрісон уособлював замкнутість, зосередженість, романтизм. З певних причин кожна людина з величезної армії шанувальників персоніфікувала кумира із собою та цілком була віддана улюбленому гурту, з насолодою очікуючи від них нових і нових творів. Навіть видатні джазові виконавці, які холодно зустріли нові віяння року, не цуралися грати і співати кращі «бітловські» хіти.

Захоплення музикою «Бітлз» викликало жваве зацікавлення у дослідників масових соціальних явищ щодо визначення коріння такої привабливості кумирів мас. Відомо, що прагнучи вийти за межі можливого, професіонали часом втрачають найважливішу деталь – вони стають незрозумілими слухачеві. Розглянемо, чому це не сталося з «Бітлз». Відомо, що ніхто з музикантів гурту не володів віртуозною грою на своєму інструменті, тому для студійної роботи під час запису на платівки залучалися такі сесійні музиканти, як Б. Престон і Н. Хопкінс (клавішні), Е. Клептон (гітара), Дж. Феллон (скрипка), іноді складніші партії ударних прописувалися сесійними барабанщиками.

Інша ситуація була з концертною практикою: ніхто із професійних сесійних музикантів не володів таким сценічним шармом формату «Бітлз» як четверо головних героїв, де для публіки демонстрація інструментального виконавства була не вирішальною. Нагадаємо, що гурт утворився ще в 1960 р. під назвою «Silver Beatles» і функціонував як акомпануючий склад для окремих солістів, так і самостійних концертів. Справжня творча робота і популяризація гурту почалася у співпраці з менеджером Б. Епстайном, який став центром і лабораторією ідей, що сформували цілісність іміджу колективу та його творчу перспективу. Для музичного експериментування він запросив піаніста і аранжувальника Дж. Мартіна, який професійно втілював свої новаторські ідеї (іноді представників гурту) в оформлення пісенних творів ліверпульської четвірки. Саме завдяки Б. Епстайну і Дж. Мартіну світ дізнався та полюбив новий музичний продукт під назвою «Бітлз». Не виходячи за межі свого стилю, вони оригінально використовували музичні засоби виразності, запозичені з академічної музики (ритміка, стиль, атональна музика, модуляції) багато експериментували з електронікою в роботі на студії звукозапису. Одними з перших «Бітлз» застосували стереофонію звучання і багатотрековий магнітофонний запис, в результаті чого вперше з'явилося розділення музичного продукту на концертний та студійний.

В соціальному аспекті рок стає не лише розважальною сферою, але і рупором молоді, яка заявляє про те, що вона має право вибору. У своєму дослідженні «Третій пласт» В. Конен зазначає, що «...саме в цей період рок-музика починає усвідомлювати своє соціальне призначення як засобу передачі молодіжного досвіду. Музиканти-пророки відчують, що говорять не тільки від імені свого покоління, але і тих, хто прийде їм на зміну. Соціологи визначають названу функцію року як “поколінську культуру” – повний цикл еволюції року, зміна одного стилю іншим (з поверненням на першому етапі до самого раннього рок-н-ролу, блюзу) займає приблизно такий же період часу, в який підліток перетворюється в юнака. З часом ця соціальна роль стане для року як музики – головною» [81, с. 153].

Музична стилістика відомої ліверпульської четвірки була близькою аудиторії і миттєво завойовувала серця шанувальників, серед яких знайшлося чимало музикантів і послідовників у союзних республіках СРСР. Незважаючи на те, що провладна ідеологія негативно ставилася до музики «Бітлз», ототожнюючи її з усіма негативними віяннями капіталістичного світу, радянські музиканти захоплено підхопили хвилю нової музики і стали стихійно розвиватися в цьому напрямі. Саме з цього періоду в молодіжному середовищі виникло загальне захоплення гуртом – «бітломанія», як пізніше стали називати це явище в офіційних колах.

Паралельно на базі київського першого побутового магнітофону «Дніпро» (1949 р.) відбулося удосконалення агрегату звукозапису, і до

середини 60-х рр. він перестав бути дефіцитом на споживчому ринку. Магнітофони не мали собі конкурентів в області копіювання західної популярної музики й швидко витіснили із чорного ринку спочатку записи на рентгенівських плівках («музику на кістках»), а пізніше і грамплатівки. Це певним чином позначилося на розповсюдженні заборонених офіційною державною ідеологією музичних програм та музики «ворожих радіостанцій».

Радянська промисловість ще не була готова для насичення ринку електромузичними інструментами, і через це творча молодь, оздоблена до цього часу більш-менш якісними аудіо-матеріалами, в більшості випадків почала виготовляти електрогітари у кустарний спосіб. В першу чергу модернізували звичайні акустичні гітари вітчизняного виробництва, що оснащувалися електромагнітними адаптерами як звукознімачами. Копіюючи пісні західних гуртів з магнітофонних записів, музиканти завзято вивчали стиль, естетику виконання, пізнаючи на емпіричному рівні нове в рок-музиці.

Технічний прогрес сприяв створенню нового виду ансамблів – рок-гуртів за аналогією до західних зразків. Безперервно удосконалювалася і база електронних музичних інструментів (ЕМІ). Перший у світі ЕМІ був винайдений радянським інженером Л. Терменом ще в 1921 р. і названий терменвоксом. Цей рік прийнято вважати роком народження електронної музики, однак сам винахід не призвів до успішного вдосконалення синтезаторів.

До 60-х рр. радянська естрада вже мала багатий виконавський досвід, однією із сторін якого стало різноманіття вокальних жанрів. Виникнення ансамблів нового типу вплинуло на процес музично-сценічного оновлення естради. Поштовхом для нового напрямку стало зарубіжне віяння стилю «біг-біт» (big beat) або «мерсібіт» (англ. «merseybeat»), назва стилю музичних гуртів з Ліверпулю, що на річці Мерсі), особливістю якого є легка, м'яка, мелодійна манера виконання, що було характерним для гурту «Бітлз».

Влада робила все можливе, щоб жодним чином не допустити розвиток рок-культури в СРСР, а тому намагалася направити «мерсібітів» у ідеологічно спрямоване русло. В цих умовах з'являються ВІА (аббревіатурний акронім назви вокально-інструментальних ансамблів), що розповсюджувалися з дивовижною швидкістю та існували у кожному великому і маленькому містечку. Ця аббревіатура була офіційно введена державою для визначення молодіжних музичних ансамблів, поп-, фольк- і рок-гуртів періоду 1966–86 рр. та застосовувалася як термін для мас-медіа того часу. Більшість музикантів у цей час не могли дозволити собі придбати професійні електромузичні інструменти, синтезатори, а також якісну звукопідсилювальну апаратуру та процесори, що формують необхідне звучання, виявляють темброві барви, необхідні для досягнення бажаного саунду. Радянський музично-товарний ринок не надавав

таких можливостей, тому музиканти шукали різні шляхи вирішення цієї проблеми. Так, засновник ВІА «Самоцветы» Ю. Маліков зміг реалізувати свою ідею завдяки тому, що в 1970 р. йому вдалося попрацювати в Японії, а весь свій гонорар він витратив на комплект професійної апаратури та інструменти для майбутнього колективу.

Цікаві висновки ми читаємо у дослідженнях мистецтвознавця Ю. Дружкіна. Він констатує: «ВІА – феномен, до народження якого ні держава, ні партійне керівництво країни, ні органи управління культури не мають прямого відношення. Вони зародилися і розвивалися на першому етапі стихійно, як самодіяльне і самоорганізуюче явище соціальної і творчої активності молодіжних мас. <...> Роль влади (офіційних структур) в цьому процесі виявлялася в тому, щоб а) душити (забороняти, створювати максимально несприятливі умови, “утримувати і не пускати”), б) контролювати і “впорядковувати”, в) використовувати для реалізації власних політичних завдань. Рух від (а) до (в) відбувався поступово і сприймався як певний прогрес» [46, с. 14].

Вокально-інструментальні ансамблі здебільшого були вихідцями зі студій художньої самодіяльності, а професійний філармонічний статус могли мати лише ті гурти, які пройшли затвердження художньої ради. Перед худрадою ставилося завдання аналізу репертуару колективу або солістів ансамблю, визначення їх художнього напрямку на предмет встановлення відповідності до ідеологічних норм; приймалися рішення щодо дозволу окремо кожної пісні, композиції та усієї музичної програми до сценічно-концертного виконання. Репертуар таких ансамблів, за деяким винятком, складався з пісень професійних композиторів і поетів, які входили до відповідних спілок. Склад колективів був від чотирьох і більше осіб, як правило, мультиінструменталістів, які вміють співати як соло, так і грати в ансамблі. Упродовж всієї історії функціонування діяльності вокально-інструментальних ансамблів колективи можна розділити на дві групи: прибічників оригінального (західного) року та радянські адаптовані гурти. Обидві групи відрізнялися як за реакцією на певні соціальні обставини, так і художньо-стилістичними особливостями своєї творчості.

Гурти західного зразку, як правило, не мали художнього керівника, а всі музично-постановочні служби були позаштатними. Для колективів, що виконували радянські твори, наявність художнього керівника ВІА було обов'язковим, оскільки він був не лише його лідером, але й аранжувальником, режисером і директором-розпорядником. Як правило, назва гурту в філармонічних умовах була творчим лейблом і працювала незалежно від зміни учасників ансамблю, а іноді й самого художнього керівника.

Наприкінці 60-х – початку 70-х рр. сформувався «неофольклорний» стиль у творчості ВІА, що свідомо спеціалізувалися

на інтерпретаціях народної пісенності зі своєю манерою колективу, яка відображала самобутність народних традицій відповідного регіону СРСР. Висловлювались думки від колег по цеху, що діяльність таких колективів є відступом від справжнього року та викривленням уявлень щодо рок-культури. Однак «суворі» хударди, у чийх руках перебували долі всіх артистів ансамблів того часу, певною мірою зіграли вирішальну роль у формуванні вокальної естради в інтересах національної культури. ВІА, відмовляючись від англійських текстів, співали рідною мовою, та збагачували інтонаційну палітру рок-музики народним мелосом. Професійну естраду представляли вокально-інструментальні гурти, які у свої візерунки аранжування майстерно вплітали неповторний орнамент національної мелодики, що створювало їм величезну популярність, а їх пісні, записані на грамплатівках, розходилися мільйонними тиражами. Досить згадати ансамблі «Кобза», «Смерічка», «Світязь», «Червона рута» (Україна), «Орізонт» (Молдова), «Лайне» (Естонія), «Песняры» (Білорусь), «Орера» (Грузія), «Гая» (Азербайджан), «Ялла» (Узбекистан), «Добры молодцы», «Ариэль» (РРФСР) та ін., що представляли різні союзні республіки. На українській естраді затребуваними були вокальні ансамблі, що відрізнялися нешаблонним підходом до виконання національної та сучасної пісні, серед яких «Мрія», тріо Маренич, дует «Два кольори», тріо бандуристок «Дніпрянка» та ін.

З державної підтримки відбувалося формування та утримання інфраструктури професійної естради. Так, значною подією для вітчизняного мистецтва естради було створення у 1969 р. на базі «Укрконцерту» Київського мюзик-холу. У грудні 1978 р. наказом Міністерства культури УРСР він був виведений зі складу Укрконцерту, отримавши статус самостійної творчої організації (з підпорядкуванням Міністерству культури) під художнім керівництвом народного артиста УРСР Л. Силаєва, який займав цю посаду до 1982 р. У січні 1984 р. наказом Мінкультури колективу Київського мюзик-холу було присвоєно звання «державний», а на його керівництво був призначений В. Козаченко. У репертуарі мюзик-холу були музично-танцювальні ревію, сюїти, музичні вистави, тематичні концерти, які складалися з естрадних, циркових і балетних номерів. До складу його вокальної трупи в різні роки входили М. Гнатюк, І. Попович, Ф. Мустафаєв, Т. Кочергіна, В. Удовиченко, М. Мозговий, В. Шпортко, Л. Відаш, Л. Сандулеса, Н. Рожкова, Т. Повалій, І. Шведова, Самая-Т та ін.

На хвилі хрущовської відлиги і під впливом рок-музики, що охопила всю Європу, в кінці 60-х рр. в Україні з'явилися біг-бітові та ритм-н-блюзові гурти, які копіювали «Бітлз», «Роллінг Стоунз», Е. Преслі, Ч. Беррі, К. Річарда та ін. Велику популярність і визнання завоювали вітчизняні колективи «Друге Дихання», «The Once», «Березень», «Еней», «Червоні Дияволята», «Дзвони» та ін.

Магнітофонні записи з їх піснями блискавично розповсюджувалися, а їх концерти збирали чималу аудиторію молоді. Окремі композиції починали пробиватися у ефіри державного радіо та телебачення. Однак це тривало недовго, до подій 1968 р. у Чехословаччині, що спровокували новий виток боротьби з інакомисленням та встановленням провладного жорсткого ідеологічного контролю. У полі зору КДБ опинилися всі групи, що виконували рок-музику або проповідували її новаторські ідеї. Була встановлена система обмежень і заборон, що мала зупиняти або переводити в інше русло творчість неконтрольованих раніше гуртів. Джазовий музикант О. Козлов у своїй книзі «Рок: витоки та розвиток» писав: «Марно шукати в архівах офіційні постанови щодо заборони, скажімо, хард-року або електрогітари. Вони існували на негласному рівні. Інша справа – засоби масової інформації. Вони, слідуючи негласним, а нерідко і засекреченим циркулярам та інструкціям, нападали на рок-музику на всіх можливих рівнях, від газети “Правда” до самої дрібної партійної газетки або виробничої стінгазети, від Першого каналу телебачення до останньої районної радіостанції. До роботи залучалися всі – від політкомментаторів і журналістів, до послужливих музикознавців, соціологів і навіть фізіологів, переконливо демонструючи всім, що рок негативно впливає на людський організм...» [73, с. 90].

Рок-музика знаходилася в опалі, натомість широко культивувалася традиційна естрадна пісня. Також активно заохочувалася адаптація фольклору в різних формах виконання вокально-інструментальними ансамблями, які переводили на філармонічні рейки для «опрофесіоналення» під наглядом художніх рад.

Для більшої пильності потрібно було закрити будь-які можливі майданчики для несанкціонованих виступів гуртів у ресторанах, кафе, їдальнях, парках культури і відпочинку, танцювальних майданчиках, будинках культури, кінотеатрах, круїзних теплоходах тощо, поставивши над ними офіційну опіку у вигляді державної фірми-монополіста, яка б забезпечила організацію музичного обслуговування населення. Як результат, постановою Київської Міськради від 7 вересня 1972 р. було прийнято рішення на початку 1973 р. при Управлінні культури виконкому м. Києва створити Об'єднання Музичних Ансамблів (скорочено КОМА). Одночасно постанова забороняла підвідомчим структурам (ресторанам, кафе, фірмі «Світанок» тощо) залучати до роботи музичні ансамблі, естрадні оркестри та окремих музикантів, що не перебувають у штаті КОМА. Дані директиви одночасно узгоджувалися у всіх великих містах та адміністративних центрах країни. Говорячи сучасними термінами, завдання даної організації було контролювати вітчизняний ринок культурно-дозвілєвої сфери, аналогічно тому, як функціонує ринкове

управління у розважальній індустрії західних країн через профспілки та податковий кодекс.

На початку 70-х р. більшість українських рок-гуртів була розділена: одні загнані у «підпілля», інші перейшли в статус професійних ансамблів («Арніка», «Ореол» тощо). Наприкінці 70-х – початку 80-х рр. відомі колективи «другої хвилі» українського року виїхали до Росії: «Діалог», «Друга половина», «Крок», «Галактика», «Інтерв'ю», «Лабіринт», «Зимовий сад». Зазначимо, що заборона не стосувалася гуртів, які грали суто інструментальну рок-музику, джаз-рок та арт-рок, бо, на думку офіційних органів, вони не представляли серйозної загрози, а отже, не могли пропагувати буржуазну ідеологію в маси через пісенні тексти. Завдяки цьому творчість таких команд, як: «Крок», «Репортаж», «Ореол», «Кредо», «Кросворд» та ін. вписали сторінку в історію становлення сучасної української музики.

У багатьох радянських піонерів рок-музики, існувала думка, що неможливо поєднати «фірмовий» роковий саунд зі слов'янською фонетикою. Дійсно, під час виконання кавер-версій західних зразків виникають істотні відмінності в естетиці звучання, бо важливу роль відіграє не лише вимова окремо кожного звуку, але і особливість фразеологічного взаємозв'язку, завдяки чому утворюється мовно-ритмічна єдність. Саме з цієї причини частина радянських рок-гуртів принципово виконувала композиції мовою оригіналу. Між тим, час показав, що особливості мовної, зокрема англійської фонетики відображають не інвертований (внутрішній) характер переживань, а екстравертний, заснований не лише на музичних відчуттях, який більш пов'язаний з виплеском експансивної енергії. Тобто, текст часто був лише доповненням мелодії. Однак пісенний текст, який не викликає емоційного переживання, мало прийнятний для менталітету слов'янських народів. Це стимулювало пошук нових форм пісенної естетики, часом далекої від оригінального звучання рок-музики, але з очевидними ознаками національного мелосу. Завдяки цьому ми досі можемо слухати чудові, відточені вокальні композиції тих часів: «Беловежская пуца», «Березовый сок», «Алеся» (ВІА «Песняры» під керівництвом В. Мулявіна); пісенну романтику Л. Дутківського та В. Івасюка (ВІА «Смерічка» та ВІА «Червона рута» з солісткою Софією Ротару); «А ми у двох», «Веснянка» (гурти «Кобза» та «Калина» під орудою О. Зуєва); запальні твори таких гуртів, як «Голубые гитары» В. Гранова, «Поющие гитары» А. Васильєва, «Цветы» С. Наміна, «Веселые ребята» П. Слободкіна (солістка Алла Пугачова), «Самоцветы» Ю. Малікова та ін.

Найвідоміші ВІА того часу, які проявляли «свідомість» та не виконували іноземний репертуар, користувалися привілеями на фірмі «Мелодія» – монополіста грамзапису на радянському просторі. Разом з цим популярність серед молоді утримували й колективи-прибічники оригінальної рок-музики, що виконували англійською кавер-версії

відомих західних гуртів, як, приклад, гурт «Слов'яни» з солістом О. Градським.

Серед студентської молоді широке поширення здобули ВІА-гурти, які відносяться до категорії художньої самодіяльності. Цей вид творчості був поширений при клубах, вищих навчальних закладах, будинках творчості і не опікувався художніми радами. Такі ансамблі були популярними через розповсюдження магнітофонних записів їх концертів, що поширювалися серед прихильників, записувалися і передавалися із рук у руки. Широким фронтом по СРСР розходилися записи гуртів «Воскресение», «Машина времени», «Аквариум», «Автограф», «Санкт-Петербург», «Аракс», «Мифы», «Удачное приобретение», «Рубиновая атака», «Лавка чудес», «Високосное лето» та інших популярних команд того часу. Пізніше переважна частина професійних ансамблів поповнювалася кадрами саме цих колективів, а часом вони повним складом самі перетікали в структуру філармонічних організацій.

Саме музиканти 70-х рр. першими визначили основну відмінність радянського року з характерним істотним значенням слова «рок» як «доля». В нашому уявленні рок – це не лише звукоінтонаційний колорит музичної композиції, але і особливе філософське бачення сучасного світоустрою, що виходить з національного світогляду. Носії такої самосвідомості, що сповідують свою культуру в межах симпатії до року як музичного напрямку – це творці, мислителі, пророки з вічним пошуком істини та свого місця в навколишньому світі та відчуттям громадянського обов'язку.

На цьому фундаменті виник абсолютно новий формат музичних платівок, т. зв. «альбомів», як називали аудіо-записи в цей період. У СРСР новатором став композитор Д. Тухманов, який випустив у 1972 р. дебютний альбом «Как прекрасен этот мир», а в 1976 р. – диск-гігант з програмною назвою «По волнам моей памяти». При його створенні був використаний сюїтний принцип, що об'єднав усі композиції єдиним концептуальним задумом. За словами автора, на таку концепцію його інспірувала творчість гурту «Бітлз», оскільки саме вони першими стали випускати свої диски в такому форматі. Значення експерименту полягало у написанні музики на вже існуючі вірші, лише з тією різницею, що Д. Тухманов для цього використав класичну поезію Сафо, вагантів, А. Ахматової, М. Волошина, А. Міцкевича, Ш. Бодлера, П. Верлена, Й. Гете, Н. Гільєна, П. Шеллі. Для цього музичного ноу-хау композитор «об'єднав гурти “Добры молодцы” і “Современник”, джаз-ансамбль “Мелодия” та струнну групу симфонічного оркестру, використав новітні електронні інструменти і прийоми звукозапису. Альбом “По волнам моей памяти” став новим “проривом” радянської естрадної музики у досягненнях сучасної популярної музики» [113, с. 443].

Траплялися й такі випадки, коли молодим митцям у напрямі естрадної музики ускладнювалися умови для творчості. Так, в цей період широкої популярності набирають пісні Ю. Антонова, насичені теплом рідного дому, вулиць дитинства, любовною романтикою. Наскільки поширювалася його популярність серед слухачів, настільки його творчість викликала невиправданий гнів у композиторів старшого покоління. У провину митцю ставився не талант, яким його сповна наділила природа, а те, що у нього не було диплому про закінчення композиторського відділення консерваторії, внаслідок чого він не мав права на членство у спілці композиторів. Комерційний бік успіху Ю. Антонова за авторськими правами його пісень не давав спокою і урядовцям від культури.

Одночасно з надзвичайно популярним рухом ВІА в інтелектуальному прошарку суспільства продовжувала розвиватися авторська пісня. Невід'ємною частиною вечірок студентської молоді ставала лірика бардів. Їх пісенні твори пронизані романтизмом, чистою мрією вічного мандрівника, готового змінити міщанський затишок на вітер мандрівок і відкриття нових незвіданих горизонтів. То були культові пісні Ю. Візбора, О. Галича, Б. Окуджави, В. Висоцького, Є. Клячкіна, В. Берковського, О. Городницького, С. Нікітіна, Ю. Кукіна, В. Доліної, О. Суханова, М. Щербакова та ін. Переважна більшість цих авторів-виконавців з часом стануть дисидентами, а їх прізвища – в центрі уваги не лише прогресивної молоді, але й КДБ.

Однією з ключових фігур напряму авторської пісні даного етапу став В. Висоцький. Безмежна кількість статей, спогадів, досліджень говорять нам про масштаб, якого набув тонкий, пронизливий, самобутній художник. Це і лірика, і сатира, і пісні, що виявляли виразки суспільства, і твори про людей із звичайною зовнішністю, але героїської долі. Його пісні як маленькі оповідання, казки, історії презентувалися від першої особи, у яких кожен слухач, зачарований оповідачем, беззаперечно вірив, занурившись в пропонований світ. І якщо аудиторія таких бардів, як О. Галич, Б. Окуджава, Є. Клячкін обмежувалася обраним колом інтелігенції, то ім'я Володимира Висоцького було на вустах у різних верств суспільства, а популярність й дотепер залишається феноменальною. Один з істориків радянської рок-музики М. Гнедовський припускає таке: «Час Висоцького – шістдесяті і сімдесяті роки – збігається з епохою, коли на Заході з'явився і отримав розвиток рок. І якщо порівняти з соціологічної шкалою популярність Висоцького в союзі з популярністю рок-зірок в Америці, його доведеться поставити поруч з Елвісом Преслі або, навіть, Бобом Діланом» [26, с. 181]. Феномен В. Висоцького був настільки яскравим, що вплинув і на розвиток української бардівської культури, яка активно стала розвиватися лише у 1980-х рр.

Даний етап характерний тим, що нагороди у вигляді почесних звань (заслужений або народний артист), які особливо проявили свій

талант на сцені, неохоче присвоювалися артистам естради. Наприкінці 60-х рр. своєрідним знаком якості виконавського рівня артиста естради ставали дипломи та премії лауреатів різноманітних міжнародних, всесоюзних і республіканських конкурсів естрадної пісні. Мистецтвознавець Л. Мархасьов згадує: «З 1968 року радянські виконавці почали брати участь у Міжнародному фестивалі грамзаписів і музичних видань у французькому місті Канни. Цей фестиваль називався “Мідем”. В 68-му році призи отримали записи Людмили Зікіної, Дмитра Гнатюка, ансамблю “Дружба” та Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю Радянської Армії. А в 69-му році призи фестивалю “Мідем” дісталися Мусліму Магомаєву, Марії Пахоменко та вокального квартету “Акорд”. <...> Вінцем цього фестивалю був концерт, де Магомаєв виступав з такими зірками, як Карел Готт, Сальваторе Адамо, Жільбер Беко, Мірей Матьє...» [113, с. 394].

До авторитетних міжнародних пісенних фестивалів цього періоду належали «Сопот» (Польща) з головним призом «Бурштиновий Соловей», лауреатами якого були Тамара Міансарова (1963 р.), Едуард Хіль (1965 р.), Гюлі Чохелі (1965 р., у конкурсі польської пісні), Муслім Магомаєв (1969 р.), Лев Лещенко (1972 р.), Кола Бельди (1973 р.), Сергій Захаров (1974 р.), Софія Ротару (1974 р., у конкурсі польської пісні), Раїса Мкртчян і Яак Йоала (1975 р.), Ірина Понаровська (1976 р.), Алла Пугачова (1978 р.), Яак Йоала (1979 р.), Микола Гнатюк (1980 р.);

фестиваль у Дрездені (Німеччина, НДР), лауреатами якого стали Ірина Бржевская (1964 р.), Микола Гнатюк (1980 р.);

«Золотий Орфей» (Болгарія), переможцями якого були Віктор Вуячич (1967 р.), Йосип Кобзон (1968 р.), Юрій Богатіков (1969 р.), Марія Пахоменко (1971 р.), Лев Лещенко (1972 р.), Софія Ротару (1973 р.), Сергій Захаров (1974 р.), Алла Пугачова (1975 р.), Євген Мартинов (1976 р.), Роза Римбаєва (1977 р.), Мансур Ташматов (1978 р.), Альберт Асадуллін (1979 р.), Валерій Леонтьєв (1980 р.), Тетяна Кочергіна (1981 р.).

Для того, щоб зрозуміти значення цих заходів для становлення вокальної естради, детальніше розглянемо один із них, а саме Міжнародний фестиваль польської пісні «Сопот», що відбувався в «Лісовій Опері» міста Сопот. Організатором перших фестивалів був відомий польський піаніст В. Шпільман. Усі учасники співали лише під супровід оркестру. В рамках фестивалю проходили три конкурси: конкурс Інтербачення (основний конкурс), конкурс польської пісні та конкурс фірм грамзапису. Гостями фестивалю для участі в концертних програмах були популярні виконавці і гурти нових напрямів, серед яких «Вопей М» (ФРН), Деміс Руссос (Греція), Глорія Гейнер (США), Чеслав Немен (Польща), Шарль Азнавур (Франція), група «Secret Service» (Швеція), Карел Готт (Чехословаччина), Бонні Тайлер

(Великобританія), група «Bad Boys Blue» (ФРН), Енні Леннокс (Великобританія), Чак Беррі (США) та багато інших.

Кожна щорічна зустріч була насичена приємними сюрпризами, тому для вітчизняних артистів ці фестивалі були не лише ареною демонстрацій своїх виконавських можливостей, але й чудовою школою, трампліном до нових творчих здобутків, збагачених досвідом європейської пісенної культури. Така естрадна форма набула вагомості не лише для конкурсантів, а й для розвитку музичної радіоелектронної промисловості. З 1965 р. сопотський конкурс для фірм грамзапису функціонував як важливий чинник просування аудіопродукції на міжнародний ринок, у якому брали участь до двох десятків рекордингових фірм, демонструючи свої інноваційні ідеї в галузі звукозапису.

Окрім всесоюзних і республіканських фестивалів, з 1971 р. широку популярність набирає всесоюзний телевізійний фестиваль «Пісня року», що представляв щорічний звіт музикантів та співаків, які працювали у жанрі естрадної музики. Зазвичай концерт лауреатів фестивалю записувався напередодні Нового року, а виходив в ефір у перші дні січня. Учасники концерту виступали виключно під фонограму, оскільки фестиваль мав телевізійний формат. Тим не менш, велика увага приділялася вокальним даним і майстерності співаків. Пісні відбиралися за їх рівнем популярності протягом усього року та проходили контроль художньої ради. Склад артистів заздалегідь визначався спеціальним журі, а дипломами нагороджувались як виконавці, так і автори творів-переможців.

70-ті рр. характерні динамічним сплеском новаторських ідей і нових стильових напрямів, революційних перетворень в музичному естрадному просторі. Це відбулося завдяки стрімкому розвитку радіоелектронного обладнання та вдосконаленню технологій електроінструментів нового покоління, які генерували нечувані до того часу звукові музичні тембри (семпли), що відкривало творчі горизонти, збільшувало діапазон художніх можливостей виконавця, сприяло оновленню метроритмічного мислення у вигляді формування готових звукових патернів (зразків). Іншими словами, все активніше заявляв про себе новий музичний напрям «ф'южн» (англ. fusion – сплав), засновником якого наприкінці 60-х рр. вважається джазовий музикант-новатор, трубач Майльз Девіс (США), який об'єднав у своєму оркестровому складі акустичні інструменти з електронними. Результат такого синтезу отримав назву «ф'южн», що був першим джазовим стилем, який використовував не лише акустичні інструменти, а й електронні – електрогітари та синтезатор. Найвідоміший альбом М. Девіса в стилі «ф'южн» вийшов у 1970-му р. під назвою «Відьомське вариво» («Witches Brew»). Концерти джазового музиканта збирали величезну кількість слухачів; раніше таку аудиторію збирали лише рок-музиканти. Деякі критики того часу звинувачували М. Девіса

в тому, що артист зрадив джазове мистецтво, однак, намагаючись сплавити воєдино джаз з роком, саме він сформував величезну аудиторію для своєї музики і проклав шлях молодому поколінню музикантів, які й досі пізнають можливості цього синтетичного напрямку.

Для музичного простору СРСР період 70-х рр. також відзначився новими естетичними віяннями митців, занесених європейським «гастрольним вітром». Серед яких Е. Хампердінк, Т. Джонс, К. Готт, Ш. Азнавур, І. Шерхезі, Дж. Мар'янович, Рафаель, Р. Караклаіч, Є. Поломський, С. Адамо, С. Реджані та ін. Ці виконавці представляли виключно естрадний напрям і за виконавською стилістикою відповідали творчості радянських співаків того періоду – М. Магомаєва, Е. П'єхи, Л. Мондрус, Ю. Гуляєва, І. Бржевської, В. Ободзинського, Л. Лещенка, Є. Мартинова, Ю. Богатікова, А. Пугачової, В. Леонтєва, І. Понаровської, Я. Йоли, С. Ротару тощо.

Майже одночасно відбулися перетворення і в вокальній естраді. Наприкінці 70-х рр. весь світ фактично захопив новий стиль «диско» (з англ. disco – «дискотека»; дослівно – бокс, місце зберігання дисків). Стиль музики «диско» паралельно розвивався в США та Європі, однак на обох континентах мав свої художньо-стилістичні особливості.

Відомими американськими виконавцями, які працювали у напрямі диско, вважаються Шер, Д. Росс, Д. Саммер, Г. Гейнер, Т. Тернер і ін. Європейський варіант «диско» (Euro Disco) – це синтез традиційної естрадної та популярної музики, що у свою чергу розділяється на свої підстили – Spice Disco та Italo Disco. Для європейського «диско» властиве чітке статичне підкреслення метрично-ритмічного рисунка (метрична доля великого барабана з бас-гітарою частотою 100–130 ударів на хвилину (bpm)); періодично повторювана строфа; ансамбль, до складу якого входили струнні, духові, синтезатори і електрогітари, які створювали щільне експресивне звучання. Яскравими представниками даного стилю зі своєю манерою та власним саундом є групи «Boney M», «ABBA», «Vee Gees», «Bad Boys Blue», «Modern Talking» та ін.; сольні виконавці – Б. Тайлер, Афік Сімон, Сі Сі Кетч та ін. Стиль «диско» – це атмосфера танцювальних майданчиків, дискотек і, перш за все, це музичний продукт великого міста з рентабельними звукозаписувальними студіями з сучасним обладнанням та професійною електронною апаратурою. Типовими особливостями дискотек були мерехтливі ефекти стробоскопів, дзеркальні кулі, що обертаються, дзеркальні стіни та рухливі промені прожекторів. Все це приваблювало молодь і сприяло зростанню популярності стилю «диско», а антураж перегукувався з яскравістю фарб молодіжної одягу, високих зачісок і ефектного макіяжу, що певним чином стимулювало виникнення молодіжної субкультури кінця 70-х – початку 80-х рр.

До того часу аудиторія СРСР відрізнялася всеїдністю і не розподілялася у своїх уподобаннях. Якщо й існували певні розбіжності у смаках, то переважно через змістовність творів, аніж стилістику виконання. Навіть у молодіжному середовищі не завжди можна було зустріти прихильність до якогось одного музичного стилю. Старше й середнє покоління людей, що пройшли жахіття війни, залишалися прихильниками більш спокійною, традиційної естради, застільних, народних і тематичних пісень воєнної доби. Прибічники соціалістичного світогляду, що безмежно довіряли провладного курсу, продовжували «битися» на ідеологічних фронтах та, окрилені ідеалами, невтомно виспівували пісні комсомольсько-романтичної тематики, про вождів, громадянську війну, про БАМ, цілину тощо. Більш динамічні верстви населення віддавали свої симпатії та переваги бардам, рок-музиці, ВІА. Також існувала незначна частина суспільства, яку можна назвати адептами культу віянь в естраді за ознаками стильного одягу і аксесуарів як неодмінних атрибутів сучасного музичного стилю, для яких музика була модним компонентом.

### **2.3. Музичне мистецтво естради 80–90-х рр. ХХ ст.**

Події 80-х рр. ХХ ст. для СРСР ознаменовані соціальними, політичними та економічними потрясіннями. Реакція суспільної свідомості на політичні події позначилася змінами в області культури і мистецтва. Перехід до бажаних демократичних засад вимагав багатовекторної організації культури, а не лише здійснення прав, свобод і народовладдя. Однак цей перехід відбувався формально і на тлі вседозволеності естетичний нігілізм проник на естраду і виявив себе як лакмусовий папірець.

У вокальній естраді цього періоду відбувалася ротація кадрів, оскільки наприкінці 70-х рр. відбулася масова еміграція артистів в Америку та країни Європи. Причина полягала у шокуючому прояві антисемітизму з боку керівництва до артистів естради, серед яких – В. Мулерман, Л. Мондрус, А. Ведіщева, Н. Бродська, Е. Горовець і багато інших. Іноді причиною від'їзду митця була нетерпимість характеру (Ж. Татлян). Інші, що не залишили батьківщину, були піддані гонінням і штучно витіснені з мистецького життя країни: їх творчість заборонялася на радіо і телебаченні, а на концертну діяльність накладалося вето (М. Кристалінська, В. Ободзинський).

До творчості співаків було упереджене, несправедливе ставлення художніх рад, однак самі зірки, залишаючи країну, не мали уяви щодо кар'єрної перспективи за кордоном. Популярність фаворитів радянської вокальної естради на Заході, в тому числі таких, як А. Пугачова, С. Ротару, обмежувалася колом емігрантів. Були і виключення: Ж. Татлян і Л. Мондрус зуміли адаптуватися й досягти реальних успіхів в умовах західної розважальної індустрії, однак вони

не досягли таких масштабів популярності, яку мали в СРСР. З комерційного боку їх гонорари були незрівнянно вище тих, що вони отримували від численних концертів в СРСР, проте це мало приносило задоволення, про що свідчить мемуаристика самих артистів-емігрантів. Як приклад візьмемо творчу біографію відомого співака, композитора-пісняра А. Днепров (справжнє прізвище Гросс), уродженця Дніпропетровська (сьогодні м. Дніпро). Він писав пісні не лише для власного виконання, але для провідних артистів (Н. Брегвадзе, Й. Кобзон, С. Ротару, ВІА «Цветы», «Поющие сердца», «Синяя птица», «Веселые ребята», «Самоцветы», «Молодые голоса» та ін.). Автор-композитор емігрував до Нью-Йорка і мешкав там з 1979 по 1987 р. Щодо таланту А. Днепров і затребуваності говорить той факт, що в Нью-Йорку його продюсером був видатний американський промоутер Дж. Хеммонд, який відкрив цілу плеяду світових зірок, як Б. Гудмен, К. Бейсі, С. Вон, Б. Ділан, К. Хокінс, Ф. Хендерсон, Б. Холідей і багато інших. Музикант поринув у роботу, писав пісні, музику до фільмів, багато гастролював по США і Канаді. Однак, не подолавши болісної ностальгії, музикант в 1987 р. повертається на батьківщину, щоб продовжити займатися своєю улюбленою справою. Цей приклад яскраво демонструє ситуацію, що склалася в артистичному професійному середовищі. Якоюсь мірою це сприяло руйнуванню підвалин пострадянської естради, на ґрунті якої вже зароджувався національний шоу-бізнес, використовуючи для стартового моменту зовсім не ідеальну культурну ситуацію. Однак ротація кадрів вокальної естради все ж таки відбулася, а думка про те, що естрада 80-х рр. різко «оголилася» через від'їзд за кордон артистів і композиторів-піснярів єврейської національності, що становили кістяк пісенної естради, не підтвердилася. Невдовзі ті ж композитори і артисти, що виїхали, поновили зв'язок з СРСР як гастролери або поверненці, за прикладом А. Днепров, тим самим заклавши новий напрям на вокальній естраді, що пізніше отримає назву «шансон».

Відкриття профільних естрадних закладів, що готували фахівців всіх напрямів, природним чином владнало справу у деяких спеціальностях естрадного мистецтва. Особливо це торкнулося базових родів естради: мовного, вокального, танцювального. Мистецтвознавець та педагог естрадно-циркового училища Н. Бурцева, торкаючись проблем підготовки кадрів естради, писала: «Фахівці відзначають гарне володіння вихованцями цього навчального закладу навичками антиподу, жонглювання, акробатики, пантоміми, ілюзії, оригінальних жанрів. Державна комісія <...> дала високу оцінку якості підготовки артистів естрадних спеціалізацій, у тому числі роботі у вокальному, розмовному жанрах» [18, с. 14].

Вже до 1987 р. Київське училище підготувало 362 спеціаліста, серед випускників якого було 23 лауреата і 5 дипломантів Республіканських конкурсів, 7 лауреатів Всесоюзних конкурсів

артистів естради. У 1983 р. на Всесоюзному фестивалі пісні в м. Сочі Гран-прі отримали випускники закладу Любов і Віктор Анісімови, а у 1984 р. вони стали лауреатами Всесоюзного телевізійного фестивалю «Молоді голоси». У тому ж році в Братиславі на Міжнародному фестивалі «Золота ліра» спеціальною премією ЮНЕСКО була удостоєна випускниця училища Н. Рожкова.

У 1999 р. училище було реорганізовано в Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтв, а з 2007 р. заклад набув статусу Муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. Сьогодні це універсальний вищий навчальний заклад України, що готує естрадних та циркових артистів, провідна профільна інституція міжнародного рівня, випускники якого піднесли світової цирк, стали зірками вітчизняної та зарубіжної естради. Випускники Академії гідно представляють своє мистецтво на міжнародному рівні: 27 медалей на Міжнародному цирковому фестивалі «Цирк завтрашнього дня» у Парижі, 8 медалей Міжнародного циркового фестивалю в Монте-Карло, перемоги в Німеччині, Китаї, США, Росії, Угорщині; Гран-Прі та призові місця на пісенних фестивалях «Bengio Festival» в Італії, «Слов'янському базарі» у Вітебську, Міжнародному конкурсі «Нова хвиля» в Юрмалі, «Чорноморські ігри» в Ялті, участь у пісенному конкурсі «Євробачення». Гордістю Академії стали випускники, що репрезентують її школу і традиції у всьому різноманітті естрадного мистецтва: С. Шустер, театр «Мімікрічі», комік-тріо «Еківокі», клоунський синдикат «Арт-Обстріл», О. Гусинська, В. Войнятицький (жанр пантоміми і клоунади); Є. Воронін, Г. Струтинська-Хейз, В. Войтко, В. Горбачевський, В. Кривоногов (жанр ілюзії і маніпуляції); Юрій та Наталя Позднякови, Г. Кіль, В. Кіктев, А. Залевський та Н. Василюк, Є. Пимоненко, Ю. Шавро та Д. Алещенко, Е. Пальчиков, Д. Толстов, брати Грінченки, І. Піцур, брати Ірошнікови, Д. Булкін, О. Кобліков, цирковий театр «Бінго» (жанр еквілібру, жонгливання та акробатики); балетні колективи «Freedom» та «А-6» (жанр хореографії); І. Ноябрьов, К. Новікова, Д. Бабаєв, А. Литвинов, А. Пурцеладзе, Микола та Валентина Баранови, О. Цекало, В. Данилець та В. Моїсеєнко, Д. Оскін (розмовний жанр); М. Мозговий, Ж. Татлян, Л. Прохорова, І. Лисенко, Віктор та Любов Анісімови, Н. Рожкова, І. Грей, Н. Єфименко, Самая-Т, Н. Корольова, Н. Могилевська, С. Лобода, І. Розенфельд, Є. Бушміна та ін. (естрадний вокал).

Повертаючись до питання регресу естрадної музики в період кінця 80-х – початку 90-х рр., зауважимо щодо причин, які стали побудником цього процесу, що розпочався ще у 70-х рр. минулого століття. Проникнення в нашу естраду нових віянь (рок-н-рол та його різновиди) помітно вплинуло на її змістовність. Нагадаємо, що з середини 70-х рр. Європу охопив бум нової течії під назвою «диско», який відрізнявся остинатною моторно-ритмічною пульсацією, що, у першу чергу, було

розраховано на масового споживача, де мелодія і гармонія відійшли на другий план. Вже до кінця 80-х рр. переважна частина популярної музики в СРСР перемістилася у бік низькопробних пісень, сформувавши хибне уявлення щодо світової естради того часу. Пісні даного періоду у виконанні колективів «Ласковый май», «Комбинация», «На-на», «Фристайл» та ін. не відповідали музичній генезі стилю «диско», але влаштовували музичні смаки масового слухача того періоду. Звучання цих композицій, їх саунд не відповідав естетиці західних виконавців та гуртів, продукцію яких так старанно намагалися копіювати радянські та пострадянські музиканти. Це змагання триває і досі, але повноцінного продукту, що складає гідну конкуренцію західним зразкам, немає й дотепер.

Ситуація з радянською рок-музикою того часу була кращою. Деякі гурти та їх лідери, достатньою мірою володіючи сучасними прийомами аранжування, склали західним представникам конкуренцію та з успіхом гастролювали за кордоном (колективи «Ария», «Чорный кофе», «Парк Горького», «Автограф», «Диалог», «Красная площадь», «Гроно»).

Суттєвою причиною у відставанні естрадних гуртів був дефіцит музичної електроніки, оскільки це впливало на якість саунду, що є невід'ємною специфікою вокальної естради. Якщо раніше, у часи епохи акустичних інструментів, естетика звучання оркестру не залежала від електроніки, а лише від акустичних особливостей залу, то сучасна естрадна музика вже не розглядається поза електронним інструментарієм, частиною якого є звуковідтворююча апаратура. Тому звукорежисери та звукотехніки сцени ставали повноцінними творчими одиницями будь-якого музичного естрадного сучасного колективу.

У 80-х рр. траплялися ситуації з придбанням коштовної апаратури. Так, для того, щоб зібрати необхідну суму грошей на купівлю апаратури, музиканти були змушені займатися «тіньовим бізнесом». Відпрацьовуючи штатні філармонічні концерти, вони через «тіньових» адміністраторів виконували замовлення, грали «ліві» (неоподатковані державою) концерти. Хлопці виснажливо працювали, щоб через певні налагоджені канали закупити необхідну апаратуру. Це був складний шлях, пов'язаний з порушенням радянського законодавства, і, відповідно, великим ризиком потрапити у поле уваги відділу по боротьбі з розкраданнями соціалістичної власності.

Провладні структури все ж намагалися тримати руку на пульсі часу. Так, напередодні «Олімпіади-80», щоб продемонструвати міжнародній спільноті високий рівень свободи сучасної музичної культури соціалістичного устрою, було здійснено тактичний хід: випущені з підпілля та легалізовані рок-гурти. Молодь з неймовірним підйомом підхопила цю ініціативу і сповна віддалася втіленню своїх ідеалів в музиці «бунтарів». Це миттєво спрацювало та призвело до загальної кризи ВІА в СРСР, що і визначило їх занепад. Однак свобода

творчої активності тривала недовго, оскільки відділи ідеології і пропаганди ЦК опікувалися не лише креативною складовою будь-якого виду мистецтва в країні, але і відфільтровували проникнення західної музичної культури. У зв'язку із цим час від часу проводилася профілактична робота серед творчих колективів, і достатньо було надати справі ідеологічного забарвлення, щоб осудити або покарати будь-який, навіть дуже популярний в народі неслухняний ансамбль.

Суворі умови, в яких опинилися рокери 80-х рр., спричинили і широко розвинули рух «квартирників» – однієї з форм концертних виступів в домашніх умовах з мінімальним використанням інструментарію, переважно акустичного. Це були своєрідні музично-поетичні вечори, «джеми» або сольні концерти одного виконавця.

У червні 1983 р. завідувач загальним відділом ЦК КПРС К. Черненко, виступаючи із програмною доповіддю «Актуальні питання ідеологічної та масово-політичної роботи партії», піддав гострій критиці самодіяльні естрадні гурти, які завдавали, на його думку, ідейну і естетичну шкоду. Фактично ця доповідь стала поштовхом до великомасштабної антирокової кампанії 1983–85 рр., яка замислювалася як протидія творчій активності незалежних музичних колективів та виконавців рок-музики. Одночасно на іншій закритій нараді у Міністерстві культури була озвучена така інструкція: «В даний час в Радянському Союзі налічується близько 30 000 професійних і непрофесійних ансамблів. Наш обов'язок полягає в тому, щоб зменшити це число до нуля» [90]. Результат директиви міністерства культури дієво реалізувався у певні трагічні події, а саме суспільство цієї доби стало свідком судових процесів над учасниками гуртів «Жар-птица», «Трубный зов», «Воскресение», «Бед бойз», «Браво» та ін. Йшло відкрите переслідування в пресі Ю. Шевчука, Є. Морозова, Ю. Наумова, учасників гуртів «Мухоморы», «Братья по разуму» та ін. Показово-каральні акції торкнулися і «квартирників», а концерти прирівняли до тіньової, незаконної приватнопідприємницької діяльності, що загрожувало серйозними наслідками аж до тюремного ув'язнення.

Це тривало до 1985 р. – початку горбачовської перебудови. Прогресивна громадськість, натхненна новими ідеями беззаборонного волевиявлення, неодмінно пов'язувала свою подальшу долю з цими знаменними подіями. У свою чергу, правляча еліта винесла на перший план ідею демократизації держави, не враховуючи атомарність та роздрібненість суспільства, а також морально-естетичні аспекти. З цим була пов'язана несприятлива ситуація для всієї радянської культури, коли на сцену вирвалася ніким неконтрольована молодь з шаблонним, спрощеним творчим мисленням. Табірний фольклор під лейблом «шансон» почав захоплювати естраду. Його представники, маніпулюючи правами і свободою вибору, а по суті використовуючи імітацію демократії, підлаштувалися під форму естрадної пісні і через

текстову оболонку захопили слухацьку аудиторію. Більшість музикантів адаптувалися під обставини або пішли з професії.

Наслідки періоду перебудови 1985–1991-х рр. ХХ ст. через переламні події в житті країни змінили суспільство та взаємини між людьми, зруйнувавши все те, що нещодавно здавалося вічним й непорушним. Естрада відчула на собі суперечливі процеси, що відбувалися в умовах розвалу економіки СРСР та напередодні нового геополітичного устрою. Політична активність мас у цей період була настільки високою, що повністю посунула на другий план важливі питання культурної діяльності суспільства, породивши духовний хаос, вседозволеність і поведінковий нігілізм. В результаті ми отримали дисбаланс між спадком естрадного мистецтва і експериментами, запропонованими самодіяльними виконавцями, їх примітивними за змістом музичними виробами, що заповнили естраду.

Після отримання Україною незалежності в 90-х рр. певний час кількісно ще переважала російська естрада. В Україні популярністю користувалися як російські (І. Тальков, О. Газманов, А. Апіна, Н. Ветлицька, гурти «Ласкавий май», «На-На», «Комбинация», «Кар-Мен», «Мираж»), так і українські (Т. Петриненко, О. Кулик, О. Егоров, Р. Копов, Руся, Ірчик зі Львова; «Ненси», «Фрістайл», «Канікули», «Табула раса», «Цей дощ надовго» та ін.) виконавці. У цей час почали з'являтися особи-управлінці (менеджери), які брали на себе функції «розкручувати» артистів, назвавши себе модним словом «продюсер», та створювали свій перший капітал для переходу у велику гру під назвою «шоу-бізнес». То були піонери, які ініціювали початок музичного шоу-бізнесу на території колишніх радянських республік та розвивали комерційну сторону розважальної галузі (Б. Алібасов, А. Разін, Ю. Айзеншпіс, Й. Пригожин). Серед українських продюсерів відзначимо Ю. Нікітіна, В. Клімова, І. Ліхуту, Є. Рибчинського, С. Макієвського та ін.

Перехід України на нові економічні відносини стали підставою комерціалізації естради і руйнування її старої інфраструктури. Зміна ідейно-політичного курсу спричинила перегляд фінансових взаємин та механізмів їх розподілу, що призвело до реорганізації, а пізніше і ліквідації таких авторитетних художніх концертно-гастрольних організацій – мюзик-холу, театру естради, Київконцерту, об'єднання музичних ансамблів (ОМА), інших творчих структур та численних колективів. Естрада до кінця 90-х рр. інерційно функціонувала, керуючись досвідом попередніх поколінь, однак поступово віддалялася від активної участі у формуванні культурної політики країни. Причина полягала у відсутності державного замовлення, що було базою функціонування естрадного мистецтва в СРСР. Деякий час офіційно на естраді підтримувалась традиційна українська пісня з багаточисельною армією виконавців радянського періоду, відкривалися й нові імена, у тому числі представники української діаспори (Квітка Цісик).

У 90-ті рр. змінювалися форми правління, виробничі відносини, стиль, підхід до творчого розвитку. У спілкування входили нові терміни – «шоу-бізнес», «проект», «зірка естради», «піар» (Public Relations – зв'язки з громадськістю), «менеджмент» (управління, моделювання), «продюсер» (довірена особа, що реалізує творчий проект), «кліп» (реklamний відеоролик артиста/гурту), «рейтинг» (порядковий показник, що відображає затребуваність виконавця/колективу), «хіт-парад» або «чарт» (рейтинг популярності музичної продукції), «креативність» (здатність індивіда до нестандартного творчого мислення), «імідж» (формований образ артиста/лідера гурту для емоційно-психологічного впливу на публіку), «рекордингова студія» (студія звукозапису), «рекордингова компанія» (виробництво і розповсюдження відео- та аудіо-продукції), «корпоратив» (влаштування колективного заходу, свята, вечірки), «харизма» (термін, близький слову «чарівність» – особистісні якості людини, здатної ефективно застосовувати їх для впливу на публіку) тощо, тобто, цілий перелік понять нових технологій музичного виробництва і функціонування популярної музики. Здавалося, що робота пішла в абсолютно новій якості, але ініціаторами, ентузіастами виступали все ті ж артистичні кадри, представники базової школи естрадного мистецтва.

Початок 90-х до 1998 р. став періодом становлення в Україні музичного шоу-бізнесу, причому з незначною підтримкою урядовців, які ще інерційно опікувалися національною культурою. Ймовірно, це був найбільш продуктивний час для самодостатнього розвитку українських артистів. Окрилені самостійною, вільною від стороннього культурного впливу творчої перспективою, вони взяли на себе відповідальність за розвиток вітчизняного ринку і подальшу долю пісенної культури України. За цей час сформувалася цілісна, працездатна інфраструктура розгалуженої мережі фірм звукозапису («Аркадія», «Комора», «NOVA», «Піонер», «Гадюкіни Рекордс», «Музична біржа» та ін.); рекордингових компаній з виробництва відео- та аудіо-продукції («НАС», «Атлантик», «Western Thunder», «Eurostar», «Караван CD», «Lavina Music» та ін.); творчих агенцій («NOVA», «Музична біржа», «Територія "А"», «Єврошоу» та ін.); FM-радіостанцій (Gala Radio, «Континент», «Лідер», «Київські Відомості», «Music Радіо», «Радіо Рокс», «Європа Плюс» та ін.); фірм технічного обслуговування та інсталяції концертних заходів, оснащених професійною звуковою та освітлювальною апаратурою («Зінтеко», «Комора», «Феерія», «Золоті ворота» та ін.); фестивалів та конкурсів («Пісенний вернісаж», «Таврійські ігри», «Мелодія», «Веселад», «Червона рута», «Море друзів», «На хвилях Світязя», «Оksamитовий сезон» та ін.); радіо і телевізійних музичних програм і шоу-проектів («Хіт-параду "12-2"», «Естрадна мозаїка», «Шлягер», «Національний хіт-парад», «Пісня року», «Територія "А"», «Мелорама», «Biz-TV»,

«Це – ми» та ін.); телеканалів «Золоті Ворота», «СТБ», «Гравіс», «Тоніс», «1+1» та ін.; періодичних видань, що висвітлювали музичне і культурне життя України (журнал «Галас», «Музичний тиждень «Території “А”», бюлетень «Шоу-бізнес», «Київські відомості», «Бульвар», «Україна молода», каталог «Музичний реєстр» тощо). У цей період працювали українські артисти, серед яких В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Яремчук, М. Мозговий, О. Кулик, Н. Шестак, М. Гнатюк, І. Попович, І. Бобул, Л. Сандулеса, О. Білозір, Т. Петриненко, Т. Повалій, В. Шпортко, А. Кудлай, О. Марцинківський, Ж. Боднарук, В. Білоножко, П. Зібров, А. Миколайчук, І. Грей, І. Білик, В. Павлік, Самая-Т, Г. Кричевський, О. Тищенко, І. Сказіна, Лілея, Ю. Юрченко, М. Бурмака, Катя Chilly, Д. Клімашенко, ЕЛ Кравчук, О. Пономарьов, І. Братушик та О. Хома, Н. Могилевська, Ані Лорак, Руслана, Лері Вінн, А. Попова, В. Хурсенко, М. Одольська, О. Єгоров, К. Бужинська, О. Юнакова, Каріна Плай, Інеш та багато інших; гурти «Галактика», «Кобза», «Табула Раса», «Брати Карамазови», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Аква Віта», «Скрябін», «Грін Грей», «Барон і Мюзик Степ», «Ван Гог», «Man Sound», «Пікардійська терція», «ВВ», «Кому вниз», «Жаба в дирижаблі», «Чорни черешні», «Нічлава-блюз», «Брати блюзу» тощо.

Вокально-музична естрада цієї доби в Україні представляла яскраву, багатоманітну та різножанрову мистецьку картину. Однак економічний дефолт сусідньої Росії у 1998 р. спричинив активне захоплення українського ринку представниками російського шоу-бізнесу. «Свобода вибору» споживача призвела до ігнорування національних інтересів на користь чужої ринкової економіки. Поширивши свій вплив на медійний простір, концертну діяльність, супровід політичних кампаній, російські продюсерські центри безпосередньо або через своїх агентів підпорядкували своєму впливу усі фінансові потоки, поступово витіснивши українських артистів та замінивши їх російськими зірками, яких «опікували». Армія українських виконавців розділилася на два табори: одних використовували російські агенції або як елемент національної приналежності, склавши з ними кабальні угоди, або як маргінальний фон для власних виконавців. Інші вітчизняні артисти знаходилися на «вільних хлібах» у незалежних, однак складних умовах: їх права не захищалися ні юридично, ні економічно.

Якщо розглядати ці зміни у соціоекономічній площині, то можна констатувати захоплення українського музичного ринку з мовчазної згоди вітчизняної правлячої еліти. Російські шоу-технологі, що розумілися на значенні рекламно-профільної продукції, чітко побудували свою стратегію захоплення українського музичного ринку. Використовуючи телевізійні канали приватних структур, вони здійснювали масовану рекламу з «розкрутки» підлеглих артистів з метою ажіотажного попиту на них у масового глядача. Окрім

телебачення, продюсери фінансували публікації у популярних періодичних російськомовних виданнях України: газетах «Бульвар», «Киевские ведомости», «Всеукраїнськіє ведомосте», «День», «Сегодня», «Аргументы и Факты», «Комсомольська правда в Україні», «TV-парк», «Теленеделя» тощо; журналах «Натали», «Cosmopolitan», «Женский журнал» та ін. Аналогічна історія відбувалася у форматі ефіру FM-станцій, що різко змінили свою первинну орієнтацію з українськомовних артистів на російськомовних, а потім на російських. Суттєву роль у прискоренні розпаду незміцнілого українського музичного шоу-бізнесу зіграла політизація усіх ланок суспільного життя, коли політики у своїх передвиборчих кампаніях залучали артистів з Росії як безпрограшну лотерею, повертаючи до себе увагу через ефективну коштовну агітацію спільно з концертами зірок російської естради.

Сьогоднішня проблемна ситуація на українській естраді відображає саме наслідки помилок у галузі естрадного мистецтва, що були зроблені в зазначений період, коли держава ще не була підготовлена до ринкової економіки і зовсім не приділяла уваги захисту інтересів вітчизняного музичного шоу-ринку. З іншого боку, не була налагоджена податкова система, а тому фінансові потоки безконтрольно перекачувалися за кордон, оминаючи державну казну України. Система фіскальних органів у цьому напрямі була відсутня, на жаль, малоефективною вона залишається й нині. Більшість організацій з обслуговування концертів того часу зберігали свої бренди і займалися тим самим виробництвом, що й до 1998 р. з українськими артистами, але їх робота була орієнтована вже на російський компонент на території України. Серед українських артистів таких були одиниці, а для російських продюсерських центрів це були переважно підконтрольні проекти, як з фінансової, так і виробничої сторони.

Існують й інші причини слабкості сучасної української вокальної естради. Наприклад, деякі теоретики, описуючи схеми роботи менеджменту, інфраструктури та інших форм вітчизняного музичного шоу-бізнесу, досить спрощено трактують роботу з великою аудиторією. Оперуючи фактами роботи шоу-індустрії держав з добре розвиненою ринковою економікою, вони зовсім не враховують особливості національної економічної сфери. Автори досліджень соціально-економічного спрямування керуються не законами і логікою розвитку економіки в умовах нашого державного устрою, а лише демонструють позитивні приклади його функціонування в країнах з іншими економічними умовами. Пропонуючи інноваційну модель, в першу чергу слід продіагностувати ситуацію в естрадній галузі, вивчити ризики та перспективи для успішного її впровадження та роботи в певних соціоекономічних умовах.

Сьогодні на українському ринку ми спостерігаємо дивні трансформації переходу естради на рейки шоу-бізнесу. Це відбувається без попередньої апробації матеріалу стосовно перспективи його подальшого впливу на суспільство, що призводить до абсолютно формального або неприродного шляху розвитку сучасного вокального мистецтва естради.

Мистецтво естради протягом усього часу свого існування переживало складні періоди, пов'язані з різними соціальними, економічними і політичними потрясіннями. Досліджуючи хронологію становлення естрадного мистецтва, можна відзначити його зв'язок з розвитком або занепадом матеріальної і духовної культури. При цьому кожний історичний етап ХХ – ХХІ ст. відображений у літописі естрадного мистецтва, має характерні ознаки, які симультанно переплітаються з духовними запитами суспільства.

Озираючись на історичне минуле естради ХХ ст., констатуємо цікавий факт, що вимогливе ставлення до пісні і з боку преси, і з боку громадських організацій було лише ширмою в руках ЗМІ. Насправді така критика розгорталася не в кулуарах державних установ, а формувалася в колах естрадних митців – композиторів М. Богословського, В. Соловйова-Седого, М. Фрадкіна, Б. Окуджави, Л. Ошаніна; поетів К. Ваншенкіна, М. Тарасова, І. Шклярєвського, М. Порцхішвілі; критиків М. Каратаєва, В. Лесневського, С. Смоляницького та ін., які керувалися державною політикою. Взаємодія тріумвірату «композитор – поет – критик» завжди відповідала високому професійному рівню їх творчого продукту з точки зору державного замовлення.

У 90-х рр. минулого століття українське мистецтво звільнилося від партійної ідеології, однак мить істини для митця так і не настала. Досить часто поняття «творча свобода художника» тлумачиться як повна незалежність від зовнішнього впливу. Однак у соціумі такого бути не може, оскільки відірваність від суспільства не сумісна із творчим началом людини. І художник, і суспільство завжди дотримуються певних правил, незалежно від своїх претензій один до одного. При цьому виникають питання – через які механізми регулювати цей процес та як знайти ту гармонійну *aurea mediocritas* (золоту середину), щоб, з одного боку, не зруйнувати те цінне, що вже існує в мистецтві, з іншого – не перетворити нововведення і реформи в брутальне блазнювання, яке нерідко доводиться спостерігати у сьогоденному медіа-просторі.

Безумовно, в ідеалі мистецтво може розвиватися лише у просторі свободи. Але якщо аналізувати радянський період, то миттєво виникають протиріччя: як на тлі незліченних заборон і приниження сформувалася численна плеяда прекрасних артистів театру та естради, письменників, композиторів і музикантів, мистецтвознавців, художників, скульпторів та інших митців. До того ж це був

драматичний час для суспільства, коли художник міг заплатити за слово свободою, а іноді життям, при цьому саме цей період часу залишив нам велику культурну спадщину. Коли мистецтво стає абсолютно вільним, зокрема від будь-яких морально-етичних норм, ми бачимо як миттєво, подібно дії вірусу, виникають ускладнення, і така оманлива свобода перетворюється у «винятковий мейнстрім».

Нехтування природними здібностями, освіченістю, поняттям конкурентоспроможності на догоду фетишизації піару в більшості випадків стає у своєму роді єдиним нав'язаним стилем, а норма, розсудливість, іноді професійність повністю ігноруються як непотрібні, архаїчні явища. На сьогоднішній шоу-бізнесовій сцені для досягнення популярності артисти частіше на перше місце ставлять епатаж, жест, «фішка», скандальний випад стають нормою формування уявлення про естрадного виконавця і серед молоді сприймаються як поведінковий типаж, особливо в сучасній музиці. У цьому випадку можна погодитися з деякими філософами, які схиляються до думки, що цивілізація, культура і мистецтво починаються з появи табу на свободу. Виходячи з останнього, держава повинна виступати в ролі генерального продюсера будь-якого культурного проекту, за яким завжди залишається останнє слово.

Страх перед цензурою закладається в суспільстві революційною диктатурою і зовсім не пов'язується з якоюсь історичною епохою. З іншого боку, за наявності повної свободи інтенсифікується вплив окремих приватних осіб, коли культ їх імені монополізує право вирішувати долю будь-якої творчої особистості, а корпоративна солідарність думки монополіста, корислива за своєю основою, нищить мистецтво. З тієї ж причини за останні 25 років загальна ерудиція глядацької аудиторії значно знизилася, а мистецтво вседозволеності на естраді досягло неймовірних масштабів.

Кожен митець складає негласну угоду з суспільством, де він шукає свою аудиторію, тобто «ринок збуту» авторських творів. Але для того, щоб реалізувати творчий продукт, в будь-якому випадку йому доводиться йти на змову з тими, хто керує цим процесом. Зауважимо, що в Україні й досі існує професійна школа підготовки молодих кадрів у напрямі естрадного мистецтва. Це київська Муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, яка 55 років поспіль втримує належний рівень якості своїх вихованців попри усі складності системи фахової естрадної освіти. Безумовно, не все залежить від самих кадрів, актуальною залишається позиція держави щодо охорони національного ринку в культурній галузі. І успішні спроби такого синтезу у сучасній мистецькій практиці є. Так, наприклад, національний телевізійний проект «Як дві краплі» (2013 р.) яскраво продемонстрував можливість наших талановитих артистів, їх високий професіоналізм, здатність конкурувати на міжнародній сцені. Це високопрофесійне шоу відбулося завдяки фаховій роботі режисерів, стилістів, гримерів,

телеоператорів, звукорежисерів, хормейстерів, педагогів з вокалу та сценічної майстерності. Однак проект закінчився, і про цих артистів та їх творчі досягнення більше ніхто не чує. Це підтверджує той факт, що яким би талановитим не був виконавець, для подальшого його становлення на естрадній сцені необхідними залишаються державне замовлення і команда фахівців. Для того, щоб народжувалися нові й нові естрадні зірки в нашій країні, потрібно докласти зусиль до їх забезпечення та просування. Потрібна творча лабораторія не лише для самих артистів, але й для супутніх спеціальностей, підготовлених з позиції професійної естради, а не масового дозвілля.

Тож можна констатувати, що цей проект був гарною ілюстрацією наявності творчого істеблїшменту, його здатності до створення потужної вітчизняної шоу-структури. Але в тому вигляді, як він представлений сьогодні – це зовсім не продукт шоу-бізнесу, а його імітація. Справа не в дефіциті талановитих артистів, причина у недостатності матеріальних засобів для втілення бажаного в життя та відсутності культурної програми держави.

Якщо держава не піклується про свій культурний простір, передає мистецьку спадщину у приватні руки, вона просто знищує свій культурний генофонд, оскільки приватний сектор, лобіюючи свої інтереси, обмежує конкуренцію в середовищі дієздатної і талановитої молоді. Як вірно зауважив А. Цукер, сьогодні ми маємо «диктатуру індивідуального смаку інвестора» [199, с. 307] у відповідності з його естетичними запитами. Цю думку підтримує і український філософ Н. Авер'янова, яка зауважує, що «більшість людей вважає, що сучасне мистецтво – це мистецтво, яке твориться в наші дні. Але використання у мистецтві нових технологій і мови реклами ще не гарантує йому право на сучасність. Для сучасного мистецтва характерні такі риси, як інтернаціональна художня мова і експеримент. Розвиток сучасного мистецтва в Україні багато в чому буде залежати від діячів культури і мистецтва, від державної політики, а також значною мірою – від освіти і виховання молоді. Важливо, щоб як у процесі виробництва творів мистецтва, так і процесі їх сприйняття навчилися дотримуватися етичних, моральних і правових норм» [2].

Сьогодні, перебуваючи в стані вільної творчої активності, ми маємо усвідомити актуальність проблеми, що пов'язана з втратою державних важелів корекції естрадної культури і всієї культури в цілому. Так, кинувши естраду напризволяще, ніхто з урядових осіб не уявляв, яким вірусом може стати для культурної політики держави ця міра. Можливо, вперше за багато років передова творча еліта врешті-решт відчуває, наскільки «легкий жанр» естради перетворюється на важкий тягар для культури всієї нації.

Аналізуючи більшість сучасних українських телевізійних шоу, можна помітити в них відсутність базових засад естрадного мистецтва, зокрема відкритості, імпровізаційності, соціальної мобільності та

індивідуальності. Такий підхід засвідчує розбіжність мети організаторів подібних проектів з мистецькими завданнями, які закладені в естраді, та більше відповідає іншій галузі – комерційному напрямку під назвою «шоу-бізнес». Слід зазначити, що учасники таких шоу-програм не зобов'язані бути професіоналами в області естради (як конкурсанти, так і члени журі), адже вся інтрига дійства розгортається за певним розписаним сценарієм проекту із запрограмованою реакцією аудиторії (оплески, крики, вигуки тощо), в якому усі учасники – артисти одного театру під назвою «телевізійне шоу».

Розглянемо стандартну ситуацію формування «зірки» на естраді і в шоу-бізнесі вітчизняного виробництва. У професійній естраді прагнення досягти вершин Олімпу розпочинається природними формами опанування таємниць сценічної майстерності, техніки фаху (спеціалізації), на що часом йдуть роки. Професійна сцена приймає вже підготовленого артиста і пропонує публіці гідно його оцінити.

В українському шоу-бізнесі переважно ставка робиться не на обізнаність артиста, а на його оболонку, використовуючи його як одноразовий продукт. При цьому крилата фраза «зірка сама по собі не народжується – її створюють» займає почесне місце у низці висловлювань, що визначають цілком певні дії. Так, назва шоу-проекту (гурту або навіть виконавця), як правило, на довгі роки стає його брендом, незалежно від зміни складу виконавців, що продовжують використовувати імідж своїх попередників аж до запозичення напрацьованого репертуару, імітуючи голоси або навіть використовуючи плюсові фонограми попереднього складу учасників. Таких «героїв» шоу-бізнесу чимало, починаючи від «Ласкового мая», «Комбинации», «Фристайла» з їх десятками двійників, закінчуючи ВІА «Грою» та багато іншими шоу-проектами.

Негативна сторона цього явища виходить не від команди професіоналів, що працюють з артистом, а від тих, хто запускає «зірку» на орбіту, маніпулюючи почуттями аудиторії через вибудовану PR-кампанію у заангажованих засобах масової інформації, де, у свою чергу, виставляють ту оцінку, яка потрібна продюсеру. Такого навмисного манкування довірою публіки немає ні в естрадному мистецтві, ні в шоу-індустрії західного зразку.

Звісно, реформи та модернізація естрадної справи, навіть використання в її назві модного терміну «шоу-біз» – це констатація сьогодення, де ціла армія талановитої творчої молоді з великим бажанням розкладає модний пасьянс з елементами гламурної атрибутики. Однак питання не у формуванні нової шоу-структури, а у змістовності, наповненні та якості музичного продукту, що відповідає менталітету українського суспільства. На тлі нашої складної реальності мало хто задається питанням щодо інструментарію та форм реформування, юридичної реструктуризації естради в музичний шоу-бізнес, який зводиться до примітивних імітацій, в кращому випадку –

компіляції, а частіше плагіату, що у правовому західному розумінні вважається злочином. Шоу-бізнес має свої закони і преференції, а схрещувати його з духовним началом, романтичними прагненнями суспільства – безнадійна справа.

Отже, у 20–30-х рр. музична естрада представлена чотирма напрямами: вуличною мітинговою піснею, кафешантанною естрадою, сатиричними театральними музичними виставами «синьоблузників», джазовою музикою. У цей період формується самобутній стиль музичної естради з акцентом на ідеологічній складовій (за винятком українських територій, що не входили до складу СРСР), відбувається адаптація джазової музики у вигляді «відджазування» пісенної творчості у репертуарі оркестрів О. Цфасмана, Л. Теплицького, Б. Крупишева, Л. Утьосова, О. Варламова, Л. Яблонського, Є. Козака та ін. У цей період було закладено соціокультурну тріаду «ідеологічне – виховне – естетичне», яка є специфічною для радянської, у тому числі української естради. Рекреаційно-розважальне начало, характерне для західної «легкої» музики, на перший план вийшло у період НЕПу у зв'язку зі зменшенням ідеологічного тиску.

Період 40–50-х рр. відзначений збільшенням творів патріотичної тематики, в яких відчуття перемоги над ворогом поєднувались з темою щасливого майбутнього та любовною лірикою (творчість В. Мураделі, Б. Олександрова, І. Дунаєвського, А. Новікова, М. Блантера, М. Фрадкіна, К. Лістова, Ю. Мейтуса, П. Козицького, Л. Ревуцького, Г. Верьовки та ін.). Період «відлиги» (1953–1964 рр.) характеризується відносною демократизацією суспільного життя та більшою свободою творчості. У цей час динамічно розвивається джазова музика (оркестри під орудою Л. Утьосова, О. Лундстрема, Е. Рознера, «Теа-джаз» Г. Варса, київські джаз-оркестри П. Кеслера та Г. Петренка), естрадна пісня (творчість В. Баснера, П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, І. Шамо). У цей період розкривається талант Г. Великанової, Е. П'ехи, Ж. Татляна, М. Кристалінської, О. Таранця, П. Ретвицького, Е. Яроцької, Д. Гнатюка, К. Огнєвого.

Новий етап розвитку радянської естради (60–70-ті рр.) був пов'язаний зі зменшенням ідеологічного тиску, що призвело до посилення впливів зарубіжної популярної музики. Під впливом західних біг-бітових та ритм-н-блюзових виконавців («Бітлз», «Роллінг Стоунз», Елвіс Преслі, Чак Беррі, Кліфф Річард) працюють колективи «Друге Дихання», «The Once», «Березень», «Еней», «Червоні Дияволята», «Дзвони» та ін. Офіційну державну підтримку отримав неофольклорний стиль вокально-інструментальних ансамблів (ВІА), які майстерно поєднували роковий біт з неповторним орнаментом національної мелодики («Кобза», «Смерічка», «Світязь», «Червона рута» та ін.).

Традиції попереднього періоду розвитку естради було продовжено та розвинуто у театрі пісні, у розвиток якого зробили

вагомий внесок Л. Утьосов, М. Бернес, К. Шульженко, де у пісенному творі музичний, поетичний та виконавський компоненти були рівноправними.

У 60–70-ті рр. розпочинається професіоналізації естрадного мистецтва. В Україні першим спеціалізованим навчальним закладом для підготовки кадрів для професійної естради стала Республіканська студія естрадно-циркового мистецтва, що відкрилася у 1961 р. у Києві, а у 1975 р. була реорганізована в Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва. Становлення професійної естради ознаменовано створенням державних концертних організацій. У 1969 р. на базі «Укрконцерту» засновано Київський мюзик-хол, у репертуарі якого були музично-танцювальні ревію, сюїти, музичні вистави, тематичні концерти. У склад трупи в різні роки входили М. Гнатюк, І. Попович, Ф. Мустафаєв, Т. Кочергіна, В. Удовиченко, М. Мозговий, В. Шпортко, Л. Відаш, Л. Сандулеса, Н. Рожкова, Т. Повалій, Т. Самая та ін.

Перебудова та розпад СРСР призвели до трансформації естрадного мистецтва. Попри те, що пострадянська естрада була представлена творами громадянського звучання (творчість І. Талькова, Т. Петриненка, О. Кулика, О. Єгорова та ін.), з появою шоу-бізнесу та зменшенням ідеологічного контролю естрада почала стрімко втрачати художньо-естетичну та виховну функції, що призвело до зниження її художнього рівня. Шаленої популярності набувають твори з невибагливими текстами у стилі диско («Ласковий май», «Міраж», Руся, Ірчик зі Львова, «Фрістайл», «Канікули», «Цей дощ надовго» та ін.), стиль шансон, що сягає корінням кафешантанної естради 20-х рр., реанімований у 90-х рр. емігрантами на теренах колишнього СРСР (Л. Успенська, А. Дніпров, М. Шуфутинський, В. Токарев та ін.).

Комерціалізація естради призвела до руйнування її інфраструктури: ліквідовано мюзик-хол, театр естради, Київконцерт, об'єднання музичних ансамблів (ОМА) та інші творчі установи. Однак до кінця 90-х рр. естрада ще інерційно функціонувала, спираючись на досвід професійних кадрів, вихованих раніше. У цей період основним професійним закладом, що готує мистецькі кадри для естради, залишається Київське естрадно-циркове училище (нині Муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва), яка й сьогодні зберігає кращі національні традиції та готує естрадних артистів для української сцени.

В історії новітньої української естради найбільш плідним був період до 1998 р., коли самодостатні українські артисти, окрилені відсутністю стороннього культурного впливу, взяли на себе відповідальність за подальшу долю пісенної культури України. За цей час сформувалася інфраструктура розгалуженої мережі фірм звукозапису, рекордингових компаній з виробництва відео- та аудіо-продукції, продюсерських агенцій, національних фестивалів та

конкурсів, музичних періодичних видань, телеканалів, шоу-проектів. Вокальна естрада цієї доби в Україні є яскравою, багатоманітною та різножанровою картиною. Вона представлена творчістю як майстрів естради (В. Зінкевич, Н. Яремчук, М. Мозговий, С. Ротару, Н. Шестак, І. Попович, І. Бобул, Л. Сандулеса, О. Білозір, Т. Петриненко та ін.), так і нових імен (І. Білик, В. Павлік, Самая-Т, І. Сказіна, М. Бурмака, Катя Chilly, Н. Могилевська, Руслана, В. Хурсенко, М. Одольська, К. Бужинська, О. Юнакова, Каріна Плай, Інеш, гурти «Табула Раса», «Брати Карамазови», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Аква Віта», «Скрябін», «Грін Грей», «ВВ», «Кому вниз», «Нічлава-блюз», «Брати блюзу» та ін.). Розвиток української естради був призупинений у 1998 р., коли внаслідок дефолту сусідньої Росії українські артисти були штучно витіснені з українського ринку представниками російського шоу-бізнесу.

### РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 3.1. Мистецтвознавча рецепція вокального мистецтва естради

У науковій мистецтвознавчій літературі й сьогодні зберігається упереджене ставлення щодо вокальної естради, де панує думка, що класика – це шедеври, а популярна (естрадна) музика – дилетантство та аматорство (В. Морозов, І. Ульєва та ін.). З такою позицією неможливо погодитися, оскільки в академічній музиці достатньо творів, написаних за усіма класичними нормами, які однак не мають особливої художньо-естетичної цінності, а оцінка – це поле для діяльності музикознавців-критиків. Те ж саме відбувається і в естрадній музиці, де поряд з піснями-одноденками існують шедеври, які передаються з покоління в покоління та стають пісенною класикою. На Заході таким творам дали визначення «евєргрін» (evergreen, з англ. – «вічнозелений»). В Україні затребувані музичні теми називають «золотим фондом» вокальної естради.

Своєрідним критерієм підходу до аналізу при дослідженні художнього продукту має стати професійне бачення виконавської майстерності, визначення внеску артиста у скарбницю вокальної естради, а не рівень глядацьких симпатій, нав'язаних піарними технологіями, які не є вагомим аргументом для зарахування митця до творчого істеблїшменту. Зросла необхідність протистояти тому, що українські мистецтвознавці обирають об'єкти своїх досліджень, керуючись рейтингами хїт-парадів, а не спираються на думки фахівців-практиків, що музична критика вокальної естради сформована на усталеному стереотипі мислення на рівні чуток, які розповсюджують «жовті» ЗМІ, телебачення або інтернет. Результатом цього є зведення усього музичного мистецтва естради до масової естрадної пісні. З цього приводу В. Коробка зазначає, що «естрадна музика – це демократичний (спрощений, доступний для різних вікових категорій) жанр. Природність і простота звучання голосу особливо “шановані” в масовій естрадній пісні. Відзначимо, що будь-яка витонченість і вишуканість звуку, що, взагалі, притаманні еталонному звучанню в поп-музиці, роблять його складним для наслідування основною масою слухачів. Об'єднуючи поп-музику з естрадною піснею, деякі критики оголошують іноді непотрібним естетством різного роду вишукування і витонченість в нашому жанрі. По відношенню до поп-музики зі сторінок газет та журналів лунають іноді побажання окремих громадян, що звикли до невибагливої естрадної музики, представників “масового слухача” <...> Досягнення та естетичні цінності того чи іншого музичного жанру не можна “міряти” за низьким рівнем культури окремих слухачів» [84, с. 19].

Зазвичай критики вважають, що негативні моменти у творчості зовсім нетворчих осіб – це якраз є тим, що зветься масовою культурою, тобто недостатньо сформованою в плані художньо-естетичному смаку, де «вада – не порок», а відповідність культурного рівня певним «митцям». Однак конструктивна критика – це мистецтво аналізу, покликане виносити судження і виявляти не лише недоліки, але й переваги, досягнення, використовуючи не гіпотетичні думки, а реальну обізнаність в тій галузі, яка є предметом аналізу.

У вокальному мистецтві естради для мистецтвознавчого аналізу й дотепер ще не визначені оціночні критерії. Однак, на нашу думку, це зробити можливо лише на базі наукових праць таких вчених, як Є. Кузнецов, Є. Уварова, В. Конен, В. Єрохін, С. Клітін, Л. Мархасьов, А. Цукер, О. Кліпп, Е. Рибокова, Н. Дрожжина, в яких акцентується увага на важливості наукового підходу у дослідженнях естетичних проблем естради.

В цьому аспекті у естради, як у жодному іншому виді мистецтва, сьогодні є значний кадровий дефіцит, тобто практично повна відсутність естрадознавців – мистецтвознавців та критиків. Як ми згадували вище, освітня система навчальних закладів естрадного профілю не має на сьогодні офіційної наукової лабораторії, яка б вирішувала завдання художньо-естетичного характеру із врахуванням базових засад естради, її специфіки для формування оціночних критеріїв в естрадознавчому аналізі.

Відзначимо проблемне поле щодо оцінки здобутків естрадного мистецтва. *По-перше*, естрадознавець має володіти професійною термінологією, де повинна бути врахована і генеза, і специфіка, і класифікація, і виконавські традиції вокального мистецтва естради. *Друга позиція* полягає в тому, що мистецтвознавчі критерії оцінювання не можуть бути запозиченими з академічних видів мистецтва через специфічну природу самої естради. У порівнянні з естрадою, академічна спадщина мала достатній час для відбору кращих зразків, щоб сформувати традиції, на основі яких створилися наукові інституції, які є мірилом чистоти класичної спадщини і зберігають її від проникнення низькопробних опусів. Вокальна естрада, яка ще не сформувала таких інституцій – молодий вид мистецтва, однак її ніяк не можна назвати напівпрофесійною, хоча опоненти і намагаються наділити її примітивно-гедонічною функцією. *Третє* проблемне питання – відсутність чітких критеріїв аналізу естрадної музики, що підтверджує той факт, коли «знавці» поверхово знайомі зі специфікою естради. Найчастіше матеріал естрадної пісні аналізується не з точки зору знання художньо-естетичної мови вокальної естради, а виходячи із суб'єктивного погляду на неї. Якщо, скажімо, предметом критики є вокальна техніка естрадного виконавця, то не слід її розглядати через призму оперного вокалу, а бажано знати (або хоча б врахувати) особливості стилістичних принципів і акустичних виконавських вимог,

володіти фаховою термінологією для аргументованого мистецтвознавчого аналізу.

Сьогодні однак ми бачимо численні приклади неоднозначності використання одних і тих термінів як відповідних інструментів з конкретним змістом понять, що призводить до невизначеності у їх трактуванні. Термінологічна єдність – це необхідна умова, в рамках якої дослідження матеріалу стає ключовим показником якості наукових результатів і їх значення. Сучасний стан естрадознавства нам диктує необхідність звернутися до впорядкування та легалізації багатьох термінів, запозичених із зарубіжних вокальних методичних джерел, для формування тезауруса вокальної естради.

Як в артистичному середовищі, так і в багатьох наукових працях щодо питань естетичних особливостей сприйняття якісних сторін звучання співака трапляються визначення, які при вивченні вокальної естради викликають протиріччя. Такими термінами є «академічна манера виконання», «естрадна манера виконання», «народна манера виконання». У даному випадку ми спостерігаємо обгортання побутово-розмовних ідіом в оболонку наукових термінів, некоректне вживання яких призводять до виникнення комунікативної перешкоди, що закриває шлях до формування термінології науковця-естрадознавця.

У сучасній науці поняття «манера» слід розглядати як відображення індивідуальних звичок, що належать більше до артистизму співака, його харизми, характеру створюваного образу на сцені, аніж школі вокального виховання. Термін «академічна манера виконання» є, по суті, беззмістовним, оскільки манера поведінки зовсім не визначається жанром, стильовим напрямом, а є емоційним регулятором іміджу артиста. Особливості сценічних видів мистецтва, їх специфіка, без сумніву, впливають на індивідуальну манеру поведінки будь-якого артиста, але виконавська індивідуальність відноситься до базових засад мистецтва естради, де манера – це виконавське обличчя митця, його індивідуальна естетика. Згадаймо таких виконавців, як Е. Піаф (вокал), Л. Армстронг (труба, вокал), Л. Утьосов (вокал), К. Шульженко (вокал), Л. Русланова (вокал), А. Челентано (вокал), Дж. Джоплін (вокал), М. Джексон (вокал), Г. Мур (гітара), Ч. Паркер (саксофон), Дж. Пасторіус (бас-гітара) і багато інших. Безліч молодих вокалістів та інструменталістів намагаються копіювати, підлаштовуватись під унікальну манеру видатних артистів, які залишили яскравий слід в історії вокальної та інструментальної естради. Іноді копіювання йшло не через голосову міць або віртуозну інструментальну техніку, а через неповторну виконавську манеру, яку досвідчений фахівець завжди відрізнити від підробки, як наближено вона б не звучала до оригіналу. Тому замість широко вживаних термінів «академічна манера виконання», «народна манера виконання» та «естрадна манера виконання» пропонуємо

терміни «академічний вокал», «естрадний вокал» і «народний вокал», які більш точно і без протиріч визначають кожен вид вокалу.

Також часто постає питання, наскільки чітко ми усвідомлюємо всю ступінь відповідальності при спонтанному навчанні студентів і вільному трактуванні «модних» термінів. Розглянемо це на прикладі терміну «драйв». Його творча молодь часто трактує зовсім не як феномен емоційно-чуттєвої одиниці, а застосовує у вигляді жаргонізму, маючи на увазі вираження експресивної енергії в рок-вокалі (т. зв. «екстрем-вокал»).

Наведемо приклад некоректного вживання терміну «драйв» у сучасних наукових дослідженнях. Так, у роботі О. Бойка «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості» автор пише, що термін «драйв» «використовується для характеристики ритмічних особливостей джаз-, рок- або похідних від цих видів акомпанементу, в якому послідовно виконувани метричні одиниці, елементи пульсації тощо в однаковій мірі підкреслюються темброво, динамікою або іншою формою виразності. Ритм *драйву* не співпадає із встановленим ритмічним малюнком і через багаторазові повторювання сприймається як рушійна сила або спрямованість музичного твору. Щодо виконавства термін *драйв* також включає в себе моменти, коли музикант розтягує, прискорює, інтерсифікує або іншим способом “грає” з ритмом» [13, с. 206]. Цей приклад розкриває нам два моменти помилкової термінології у вживанні терміну «драйв». По-перше, сутність такого явища як «драйв» не може базуватися на динамічних сторонах виконавства, тим більше на їх остинатних структурних повторях (терміні «рифф», «патерн»). По-друге, «моменти, коли музикант розтягує, прискорює, інтерсифікує або іншим способом “грає” з ритмом», є засобом художньої виразності, що називається «агогікою» (грец. *agoge* – відхилення), а зовсім не драйвом. Драйв створюється через метроритмічні сполучення, він є найтоншою синкопованою ритмікою, поліхронними, симультанними ритмами. Іншими словами, відчуття драйву є не лише в джазі або рок-музиці, він може створюватися і у фольклорі, і в академічній музиці.

У професійній лексиці латентна ритміка драйву означає невід’ємну складову формування естетичного стилю, яка є витонченою передачею/сприйняттям нашими органами почуттів музично-часового компоненту на ментальному рівні. Це особливий елемент емоційного стану виконавця, що не позначається в нотному тексті, а лежить в імпровізаційній площині на основі метроритмічного конфлікту. Драйв не є музичним засобом виразності, а одиницею емоційного підйому: він не є категорією музичної мови і формується в наших відчуттях безпосередньо через виховання (навчання, зіставлення) та належить до психофізичних процесів прикладного порядку. Це метро-ритмічна «гра» між статичними і динамічними часовими потоками, які конфліктують між собою, доповнюючи чуттєві контрасти, без чого

неможливий прояв будь-якого емоційного підйому. Всі часові компоненти визначаються загальними динамічними характеристиками саунду і називаються терміном «драйв».

Рівень термінологічної бази залишається однією з найважливіших проблем сучасної вокальної естради. Професійна лексика у середовищі музикантів естради і навіть у педагогів засмічена ужитковими виразами (співати у потилицю, а не вивести в мовленнєву позицію; дрижки, а не тремоляція; співати з драйвом). Необхідним є впорядкування та легалізація багатьох термінів, запозичених із зарубіжних музичних джерел (наприклад, драйв, гроулінг, скрімінг, мікст тощо), встановлення та дотримання правил найбільш прийняттого наукового тезаурусу для використання єдиної мови у спеціалізації. Науки без помилок не буває, особливо коли йдеться про науково-дидактичний процес пізнання, мета якого – формування логічної думки і професійного викладу матеріалу досліджуваного предмета.

Розвиток естрадного мистецтва широко представлений в дослідженнях А. Анастасьєва, Ю. Дмитрієва, М. Зільбербрандта, С. Клітіна, В. Конен, Є. Кузнєцова, Л. Мархасьова, Е. Рибаквої, Г. Смирної, Є. Уваровї, В. Фейертага, А. Цукера і багатьох інших істориків естради та музикознавців. Однак сьогодні через дефіцит літератури даного напрямку доводиться стикатися із тим, що дослідники не прагнуть розширити наукове поле, а лише компілюють думки видатних попередників. Іноді в сучасних роботах зустрічається підміна актуальності проблеми на лобювання особистого інтересу автора, де як докази наводяться цитати вчених-естраднознавців, що не пов'язані або штучно притягнуті до авторського контексту, і, як наслідок, відбувається спотворення думки визнаних досліджень. Одним з таких прикладів є вже згадана в нашій роботі книга Й. Пригожина «Політика – вершина шоу-бізнесу» [138], в якій автор фактично переписав історію естрадного мистецтва із праці Є. Кузнєцова «Із минулого естради» [88], замінивши поняття «естрада» терміном «шоу-бізнес». Використання подібних джерел навряд чи допоможе молодим дослідникам сформулювати справжнє уявлення щодо розвитку естрадного мистецтва, оскільки неможливо розвивати наукову думку про народження будь-якого явища без ознак, які визначають його генезу.

Окрім термінології, важливими є питання оцінки вокального мистецтва естради як мистецького напрямку, пов'язаного з співацьким голосоутворенням. Аналізуючи розвідки вчених у питаннях вокальної естради, неможливо уникнути роботи фахівця у царині біофізичних основ вокальної мови В. Морозова «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії і техніки» [118], на яку переважно орієнтуються молоді науковці. Не рідкісні випадки, коли його рекомендації інтегрують у методичні програми виховання естрадних вокалістів. Однак яку методичну ефективність може отримати

естрадний вокал від праць автора, який публічно заперечує всі сучасні вокальні прийоми та голосові ефекти, без яких на сьогодні неможливо уявити співака-естрадника? В. Морозов спрямовує діяльність своєї науково-експериментальної лабораторії зовсім не на глобальне дослідження голосових можливостей вокаліста і компетенцій різних стильових напрямів сучасного вокального мистецтва, а залишається палким прихильником академічної школи. Прочитуємо рядки з його книги «Мистецтво резонансного співу» і переконаємося, що вчений взагалі не враховує специфіку естрадного вокалу, а до його представників застосовує експресивну лексику: «Естетичні властивості нашого голосу <...> визначаються багато в чому і нашим естетичним еталоном, тобто художнім смаком, який сьогодні, на жаль, сильно страждає, піддаючись агресивному впливу поп і рок-музики, естетично потворних і емоційно негативних надсадно кричущих голосів поп і рок-вокалістів» [118, с. 106].

Безумовно, дослідження В. Морозова цікаві, але сформовані виключно на базі класичної вокальної школи, для послідовників якої естрадні принципи – індивідуальність вокаліста, своєрідна естетика звуку (саунд) – викликають негативну реакцію, упередженість і скепсис. Приміром, у книзі «Таємниці вокальної мови» у розділі «Суперники Іми Сумак», присвяченому унікальній перуанській співачці, автор пише: «Ті, хто слухав Іму Сумак на концерті, знають, що голос її зовсім не відрізняється великою силою, особливо на цих крайніх нотах діапазону. <...> Так, наприклад, відомо, що знаменита італійська співачка Анджеліка Каталані (1780–1849) вільно брала ноту Соль третьої октави (одна тисяча п'ятсот шістьдесят вісім герц); наша сучасниця, українська співачка Євгенія Мірошніченко бере Ля цієї ж октави (1760 герц), а сучасниця Моцарта Лукреція Аджіогарі – так само, як і Іма Сумак, – ноту До четвертої октави. Не поступається Імі Сумак по висоті голосу і сучасна французька співачка Мадо Робен: їй належить сьогодні рекорд висоти звуку – Ре четвертої октави (2349 герц)» [119, с. 35]. Ми не маємо наміру торкатися змагальних критеріїв в авторських оцінках знаменитих вокалістів, нагадаємо лише про те, що сила естрадного голосу у таких співачок як Іма Сумак вимірюється не в децибелах, а тими естетичними критеріями, які змушують захоплюватися її унікальною тембрацією, неповторною колористикою голосу, феноменальними голосовими можливостями. Також сама Іма Сумак своєю творчістю ніколи не претендувала на титул оперної діви.

Наведемо ще один приклад з книги В. Морозова: «У зв'язку з проблемою естетичного ідеалу співочого голосу величезна роль належить зверненням до творчості майстрів класичного мистецтва...» [118, с. 108]. Погодимося, що досвід видатних майстрів вокального мистецтва, безперечно, цінний для освітнього процесу майбутніх естрадних вокалістів, але лише в пізнавально-історичному аспекті. Для творчого обличчя естрадного вокаліста завжди важливим

залишається індивідуальне звучання, особистий саунд, художня виконавська майстерність, пов'язана також і з використанням звукової апаратури. У разі, якщо навіть застосовувати теорію резонансного співу за методом В. Морозова у методичних розробках для естрадного вокалу, то більша частина пояснень і рекомендацій буде малоефективною або має бути значно скоригованою, виходячи зі специфіки естради та акустичних умов вокального виконання. Наші коментарі до праць В. Морозова не протирічать здобуткам його досліджень, а демонструють приклад авторитарності авторської думки без урахування особливостей вокальних спеціалізацій сучасної музики.

Деякі думки педагогів-класиків стосовно сучасних вокальних методичних розробок допомагають чіткіше визначити демаркацію між академічним та естрадним співом. Так, І. Ульєва – співачка, педагог, послідовник італійської вокальної школи (*bel canto*) – у своїй роботі «Плюси і мінуси вокальної методики Сета Ріггса» [186] розглядає мовленнєву позицію в контексті академічної школи, тим самим заперечуючи інше звукоформування, крім «еталонного» академічного. Вона досить критично наголошує, що «Сет Ріггс будує свою методику на завуальованому другому методі класичної школи – м'якій атаці» [186, с. 20], при цьому пояснюючи, що «атака звуку – спосіб голосоведення при співі. При твердій атаці співак співає сконцентровано в силовій манері. При м'якій атаці – розслаблено, м'яко, ніжно, іноді навіть плаксиво» [186, с. 5]. Таке твердження закладає термінологічну помилку у професійну вокальну лексику, оскільки атака звуку жодним чином не відноситься ні до голосоведіння, ні до манери співу. Термін «атака звуку» – це лише механізм «взяття» звуку. В естрадному вокалі, окрім м'якої та твердої, існує ще третя атака звуку – придихова, яка є основою сучасного вокального прийому «субтон».

Ми згадували про те, що естрада без державного контролю може перетворитися на гірші форми прояву мейнстріму. Ніхто не припускав, яку руйнівну силу для культури суспільства завдадуть неконтрольовані процеси 90-х рр., коли маси заспівають усе, що їм забажається, а фахівці не знатимуть, які методи використовувати для оздоровлення естрадної культури. Аналогічне явище ми бачили в 1920-х рр., коли сваволив кримінал, так сталося і в 1990-х, коли на сцену пробралися люди без жодного уявлення про художні ідеали. Все це створювало надзвичайно сприятливі умови для популяризації табірної фольклору і виходу його на кафешантанну сцену (ресторани, нічні клуби). Кожна нова епоха народжує своїх героїв сцени, зрозумілих людям завдяки спрощеності і невибагливості художніх образів через звернення до сентиментальної лірики зі згубними пристрастями. Як правило, на початку виконавці цієї плеяди намагалися загравати з аудиторією, демонструючи свою простодушність, але із підйомом популярності

вони продовжували своє кар'єрне зростання з державними званнями та регаліями.

Сьогодні табірний фольклор, що вільно мандрує по FM-радіостанціям, ставши неодмінним фоновим супроводом у кафе і ресторанах, таксі і маршрутках, навіть поїздах міжміського спрямування, тобто всюди, де неவிбагливість смаків офіціанта або провідника послужливо пропонує клієнтам/пасажиром «всепроникливий шансон». Для української естради цей напрям не має витоків в національній культурній традиції, однак генетично пов'язаний з кафешантанною естрадою, яка нарешті дочекалася скасування ідеологічного компоненту. Виходячи з того, що шансон впливає на український музичний ринок, є необхідність в аналізі та вивченні соціальних чинників, що породили це явище, для попередження і захищення національної культури від нього.

Культура в часи соціальних потрясінь завжди стає найбільш вразливою. Так сталося і в 1990-ті рр., коли хаос породив вседозволеність, а ніким не керована, покинута пострадянська естрада виявилася предметом морального насилля. Одних це змусило замислитися над сенсом цих подій, іншим цей фарс видався вільним волевиявленням, треті по-дитячому захоплено сприйняли це як природний прояв музичного стилю, що має право на життя. Російський музикознавець А. Цукер у статті «Інтелігенція співає блатні пісні» досить точно характеризує явище шансону: «Само експресивне слово “блатняк” вже гнітило своєю неблагозвучністю, антиестетизмом, замість нього було винайдено куди більш привабливе і благородне визначення, такий собі жанровий евфемізм – “російський шансон”» [199, с. 291].

У 2000 р. в московському ресторані «Лімпопо» відбувся конкурс, який активно висвітлювався в ЗМІ, а музичну еліту поставило в безглузде становище. На честь «шансону» відбувся перший Міжнародний конкурс африканських виконавців табірних і дворових пісень «Чорна мурка-2000», присвячений 80-річчю відомої пісні «Мурка».

Важко було повірити, що це не черговий продуманий скетч, на кшталт розіграшів М. Богословського, про які й досі ходять легенди. І хоча композитора там не було, однак журі конкурсу, окрім «фахівців жанру», не обійшлося без відомих осіб: композиторів Г. Мовсесяна і Е. Ханка, письменника А. Вайнера, акторів О. Білявського та І. Бортника, героїв к/ф «Місце зустрічі змінити не можна». Нейтральними спостерігачами за «надзвичайним дійством» виступили повноважні послы Алжиру, Танзанії, Намібії та Сьєрра Леоне [7].

З цього приводу А. Цукер пише: «Можна тільки здогадуватися, що могли зрозуміти африканці в нашому рідному блатному фольклорі, як і те, хто міг з такою точністю визначити дату народження “Мурки”, щоб відзначати її ювілей. Але в одному можна не сумніватися: хто

були замовниками, організаторами і спонсорами цієї екстравагантної і дорогої тусовки з призовим “Мерседесом”. Проте дозвілля кримінальної еліти – це не наша тема, і її можна було б залишити без уваги, якби в описаній жахливо-безглуздій акції не сфокусувалася характерна тенденція повного парадоксів сучасного життя і культури, у всякому разі, її найважливішого прошарку. Того, який ми за традицією відносимо до розряду масового, але який за своєю суттю є сьогодні культурою вузького кола замовників – нових господарів життя, які диктують масі, чим їй захоплюватися і що слухати. І маси слухають...» [199, с. 289]. Даний приклад порушує питання моральних принципів та соціальних умов, коли естрадне мистецтво пішло «в підпілля», а «блатняк» – на авансцену сучасної естради.

А. Цукер у своїй розвідці чи не єдиний з науковців зробив професійний аналіз естради зазначеного періоду. Примітно і те, що вчений не користувався банальними аналітичними інструментами опису подій, що відбувалися. Висвітлюючи сучасний стан вокальної естради, він запропонував розглянути проблему з позиції причинно-наслідкових зв'язків. Вчений влучно вказує, що «мистецтвознавча наука покликана спокійно і без ажіотажу розібратися в явищі, зрозуміти його природу, витоки, механізми функціонування, перспективи» [199, с. 292], тобто визначає всі ті позиції, які для естрадного мистецтва залишаються актуальними.

Якщо детальніше розглянути причини, що породили цю кризу, то можемо з повною впевненістю виявити джерела та побудників цієї проблеми, від вірусу якої важко буде видужати всій культурі. До них належать і не виправдана культурна політика України, що дозволила розповсюдити не апробовані нововведення менеджменту на всю культурну інституцію; і свобода волевиявлення, яка, по суті, її є імітацією, ініційованою певними комерційними структурами; безпечна діяльність багатьох діячів культури, що знаходяться на вирішальних державних посадах, які взяли на себе повну відповідальність за радикальну перебудову функціонування естрадного мистецтва і переведення його на рейки шоу-бізнесу.

У сучасних музикознавчих працях, присвячених проблемам естрадного мистецтва, значне місце приділяється історичному розвитку зарубіжної розважальної індустрії як єдино правильного прикладу для становлення вітчизняного шоу-бізнесу. Така орієнтація доцільна лише як порівняльна характеристика і не більше, оскільки позитивний розвиток індустрії розваг в Україні має враховувати особливості менталітету його громадян. Тому точна копія західного продукту завжди буде примарою, міражем. У мистецтвознавстві об'єктом вивчення естради є її художні особливості. У цьому, мабуть, і полягає живучість слова «естрада». У нашій країні наочно демонструється неможливість повної заміни естрадного мистецтва системою шоу-бізнесу у форматі західного зразка. Заміна одного терміна (естрада) на

інший (шоу-бізнес) не могла якісно спрацювати на рівні практичного процесу, оскільки сама основа двох явищ не обумовлюється єдиним змістом, їх природа є різною і за генезисом, і соціокультурними функціями. Для шоу-бізнесу, де вирішальне правило – матеріальний чинник, рейтинг – показник творчого зростання, а художні критерії – взагалі чисте одкровення, несумісне з їх діяльністю, естрада стає баластом.

Аналізуючи сьогодишню ситуацію, ми з повною відповідальністю маємо усвідомлювати увесь рівень ризику мутації естрадного мистецтва, втрати його автентичності, заміни на форму технологічного процесу виробництва музичної продукції не у вигляді художніх творів, а проектів – безликих близнюків-одноденок. Драматизм становища посилюється і тим, що ситуація повністю виходить з-під контролю і стає небезпечним «будяком», побудником втрати кращих традицій історичної та культурної спадщини народу. Все вищезазначене дає підстави до більш активних дій щодо оновлення або корекції наукової та методичної бази для підготовки фахівців-естрадознавців, які займаються інформаційною, критичною і науково-дослідницькою діяльністю.

Критика на естраді поза рамками наукової методології, що базується на практиці, не може розставити все по своїх місцях, виважено визначити баланс між «правильними» і «негативними» явищами. Перш за все, критик в естраді просто зобов'язаний володіти не лише стилістикою мови естради, але й точно орієнтуватися в науково-теоретичних питаннях, мати в своєму арсеналі необхідний аналітичний інструментарій. Ефективний розвиток української естради залежить від відродження розуміння специфіки естрадності, критичного підходу та ретельного відбору кращого досвіду як у роботі ЗМІ, так і у програмах підготовки молодих спеціалістів-естрадознавців, оскільки популярність естрадного мистецтва в Україні впливає на культурний рівень країни загалом.

Отже, завдання мистецтвознавця в напрямі вокальної естради лежить у двох площинах – критичній і науковій. Сучасна критика в естрадному мистецтві не враховує специфіки естради і не в змозі чітко сформулювати оцінювальні критерії естрадознавчого аналізу. Науковець-естрадознавець повинен мати знання щодо стилістики естрадної мови, а також орієнтуватися у науково-теоретичних питаннях, мати у своєму арсеналі необхідний фаховий інструментарій аналізу. Порушені питання залишаються актуальними для естрадного мистецтва й сьогодні.

### **3.2. Звуковий ідеал естрадного вокального саунду**

Сучасний естрадний вокальний саунд слід розглядати як синтез кращих досягнень національної та західної співацьких культур з

урахуванням реалій наукового-технічного прогресу і використання можливостей, які він відкриває. В першу чергу йдеться не лише про супутнє оснащення високотехнологічної світлової і звукопідсилювальної апаратури, а про готовність співака до концертно-студійного діяльності, враховуючи його креативність, імпровізаційність, вміння поєднувати в собі універсальні якості роботи з технічними приладами і вміле застосування їх для естетичної привабливості звучання естрадного вокаліста.

Академічні співаки не настільки часто випробовують себе студійними експериментами, в яких постійно перебуває естрадний артист, де він займається пошуком свого просторово-звукового образу – вокального саунду, що забезпечує йому творчу перспективу. Музичний критик О. Савицька, автор багатьох досліджень про рок-музику, щодо естетики саунду пише так: «Намагаючись проаналізувати, який чинник має вирішальне значення у нелегкому процесі атрибуції <...> я дійшла висновку, що це і є те складно вловиме, але у той самий час досить матеріальне щось, на ім'я “саунд”. <...> Саме завдяки саунду ми легко відрізняємо диско від техно, хард від хеві, 60-ті роки від 70-х, американську команду – від англійської, і тим більше від російської. <...> Саунд матеріально втілює “енергетичну” сутність, емоційний настрій, внутрішній творчий нерв виконавців, їх ставлення до себе і навколишнього світу, що виражається в характері звукоутворення, в манері “подачі”, у тому звуковому “повідомленні”, яке музикант посилає своїй аудиторії. “Від саунду” формується іноді стилістика окремих композицій, альбомів і навіть цілих напрямків...» [147].

Робота артиста на студії завжди була креативним чинником з великою витратою творчих сил та емоційною напругою, пов'язаних з пошуком найбільш бажаного результату в звучанні музичного продукту. В студійних умовах робота «естрадника» над удосконаленням композиції схожа з творчими поривами композитора та аранжувальника, що знаходяться у постійному пошуковому процесі.

Формування яких естетичних принципів сучасного естрадного вокаліста сприяло появі «нового звуку», який у музикантів з 60-х рр. ХХ ст. характеризується терміном «саунд». Саунд – багатогранне поняття, що визначає індивідуальність звучання гурту, голосової тембрації лідера-вокаліста. Піонерами студійних експериментів над саундом стали гурти «Бітлз», «Пінк Флойд», «Роллінг Стоунз», «Лед Зеппелін» та ін.

Які соціальні чинники вплинули на велику кількість популярних гуртів того часу, щоб більшість з них зовсім перейшла на студійну діяльність і значно скоротила свої концертні виступи? Однією із особливостей естрадних та рок-концертів є експансивна поведінка фанатів, для переважної більшості яких це своєрідний виплеск енергії. Перші масштабні прояви фатальної реакції публіки випробував на собі

гурт «Бітлз», музиканти якого, за їх словами, не відчували задоволення від своїх концертів, поступово деградували у творчому плані і були змушені більшу частину часу працювати на студії. Втім, це сприяло вдосконаленню музично-електронного студійного обладнання. Барабанщик гурту Рінго Старр згадує: «Люди купляли наші платівки, а на концертах так кричали та верещали, що через чотири роки я вже грав на концертах без усілякого старання, тому що усе одно ніхто нічого не чув. В цьому невщухаючому шумі мені ледь вдавалося втримувати ритм. <...> За рухами губ я вгадував, у якій частині пісні ми знаходимося, тому що звуку колонок не було чути. Поступово ми ставали поганими музикантами. <...> Відгуки на наші концерти були завжди однакові, навіть якщо ми грали погано, і з цим нічого неможливо було зробити, так що виступати на сцені більше не було сенсу, і ми з головою занурилися в студійну роботу» [228, с. 38]. Гурт «Бітлз» був одним з перших, який занурився через власні студійні творчі експерименти у світ музичних емоцій, що фіксувалися магнітофонним записом, ставали відправним пунктом для інспірації та створення нових ідей. Про ті періоди творчості гурту Рінго Старр говорить: «Це була грандіозна робота над треками, які ми записували. Наприклад, відтворювали звук гітари, записаний на магнітофонну плівку у зворотному напрямку, і взагалі робили чимало подібних речей. <...> Раніше такими речами не займалися. Навіть якщо б з'явилося бажання виконати “Сержанта...” на концерті, то довелося би возити за собою цілий оркестр. Ніхто з нас вже не мав бажання виступати з концертами. Можливості звучання, які ми виявили, були величезними. Ми лише хотіли записувати платівки» [228, с. 46]. Загальний об'єм продажу дисків і касет гурту на момент 2001 р. перевищив один мільярд екземплярів.

В академічній музиці того ж періоду відоме ім'я Гленна Гульда, легендарного канадського піаніста і композитора, ушлявленою своєю ексцентричністю, який залишив сцену з причини психологічного неприйняття концертної атмосфери. Він надав перевагу студійній роботі, вважаючи це кращим способом точно визначити і зафіксувати в запису те трактування музичного твору, яке пройшло багатогранне духовне та інтелектуальне осмислення.

Отже, в історії сучасної музики трапляються випадки повної відмови відомих виконавців від концертної діяльності на користь спокійних студійних експериментів, які, врешті-решт, завершуються якісним музичним матеріалом.

Про особливості акустичних характеристик концертних залів та відмінностей впливу звукового резонансу на виконавство академічних і естрадних артистів ми читаємо у Н. Дрожжиної, яка зазначає, що: «академічний (оперний, концертно-камерний) співак як остаточний звуковий результат використовує резонанс, створений акустикою того приміщення, де на даний момент відбувається виконання. <...> Тому

велике значення для академічного співака має наявність у приміщенні хорошого акустичного зв'язку. <...> У естрадному виконавстві завжди використовується звукопідсилювальна технічна апаратура. <...> Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами використовуваних технічних засобів, то, вочевидь, голос естрадного співака повинен мати максимум обертонів вже на виході з голосового апарату» [43, с. 57].

Сказане Н. Дрожжиною щодо акустичної специфіки естрадного виконавства представлено дещо тезисно та вимагає розширеного пояснення. Важко собі уявити естрадного артиста без мікрофону, поява якого у багатьох людей, не пов'язаних з його практичним використанням, викликає асоціації з «чарівним» приладом, дивом сучасної епохи, здатним зробити доскональним виконання навіть безголосого вокаліста. Іноді ці нарікання небезпідставні, але судження про його чарівні ознаки є хибними. Навпаки, досконалий мікрофон оголює недоліки голосу, а не ретушує їх. З іншого боку, невміння користуватися мікрофоном, незнання принципів роботи з цим музичним приладом стає причиною незадовільного виступу.

Одна із проблем звучання голосу пов'язана з налаштуванням апаратури. Мікрофон, що входить до її складу як приймач голосу, налаштовується на акустику залу, а звучання соліста, його саунд коригується звукорежисером в залежності від здібності артиста користуватися цим приладом. Якщо співак мало поінформований щодо роботи з ним, то забезпечує собі низку ситуацій, що призводять до втрати звукового контролю та сценічному дискомфорту. Найбільш неприємні моменти в роботі з мікрофоном – це поява свисту, фону в результаті зворотного акустичного зв'язку (ЗАЗ), що виникає внаслідок збудження акустичного сигналу, який потрапляє від динаміків до мікрофону і знову в динаміки. В даному випадку співак завжди має враховувати на сцені ці несприятливі зони виникнення ЗАЗ.

Звертаючись до питання естетичного змісту у формуванні звучання голосу, передусім належить докорінно змінити уявлення щодо методів контролю акустичного середовища залу за допомогою електронних приладів, де відправним джерелом саунду є співак, а не звукова апаратура. Саме через досвід роботи виконавця, компетенції в області електроніки та акустичної взаємодії, досвіду слухового діагностування звукоутворення, володіння колористикою звукових ефектів залежить уся креативна сторона естетичної складової саунду. У цьому випадку робота звукорежисера стає невід'ємною творчою складовою у обробці звучання голосу естрадного співака. Академічні ж вокалісти перш за все орієнтуються на акустичний резонанс залу.

Якісні характеристики голосових даних естрадного співака не класифікуються виключно гучністю звучання голосу. На противагу поширеній думці, що при наявності потужного голосу мікрофон слід тримати подалі від ротової щілини, вона не має під собою підстави.

Повна передача спектру тембру голосу багато в чому залежить від близької відстані мікрофону, такої, щоб це влаштувало як самого артиста, так і звукорежисера. Це коригує взаємозв'язок голосу співака з акустичними характеристиками залу, збагачуючи і синтезуючи його відповідними приладами. Вокальні (не мовні) мікрофони розробляються саме з урахуванням їх близької відстані використання. Однак тут може виникнути інша проблема – поява дратівливих сибілянтів (свистячих, від лат. *sibilo* – свищу) на звуки «с», «з» та інших передньоязикових щілинних фрикативних приголосних («ш», «ф»), що найбільш яскраво виявляються при роботі з мікрофоном через недосконалу фонетичну та артикуляційну базу. Оскільки мікрофон – чутливий прилад, який уловлює будь-які побічні звуки, не слід допускати сопіння, поппінгу (англ. *porring* – шумові поштовхи глухих приголосних, запльовування) та інших небажаних фонацій.

Мікрофон нерідко викликає різні негативні судження з боку adeptів академічної вокальної школи, які стверджують, що він «псує» голос. З подібними твердженнями навряд чи погодилися такі корифеї сцени, як: Л. Паваротті, П. Домінго, Х. Карерас, А. Бочеллі, Д. Хворостовський, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Дж. Гробан, Б. Уайт, С. Діон та багато інших, на думку яких мікрофон ніяк не вплинув на знецінювання їх вокальної майстерності. Невміння користуватися цим приладом не дає права на дискусії про те, наскільки мікрофон «псує» або «збагачує» голосові дані вокаліста. Спроби принизити гідність естрадних виконавців та перекласти заслуги звучання голосу на мікрофон та звукопідсилювальну апаратуру не мають жодних підстав. В роботі з мікрофоном є багато «підводних каменів», що також має враховуватись у професійній підготовці естрадного співака.

З іншого боку, в наукових працях ми бачимо, що часто не враховується специфіка естрадного виконавства щодо звукової апаратури. На практиці контроль звуку в «естрадника» не орієнтований на акустичне середовище залу та його резонанс, а лінійно синхронізований моніторами безпосередньо з голосовим сигналом, тому співак чує лише природне звучання свого голосу, не обробленого процесорами. Аудіально співак частково сприймає об'єм залу звучання і тому зовсім не орієнтується на його акустику, оскільки між звучанням моніторів і звуком в залі є істотна різниця, як в самому саунді, так і в затримці звуку, реверберації. Без моніторного контролю співак потрапляє у метро-ритмічний дискомфорт, що загрожує втратою зв'язку з музичним текстом і, як наслідок, – стресовою ситуацією в психологічному плані. Не останню роль для якості саунду має наповненість залу публікою, тому і побутує актуальний вислів, що в концертному житті не існує однакових залів, як в фізичному плані, так і в емотивному. Щоб синхронізувати ці особливості, коригувати і керувати ними через свої відчуття, необхідно певна практика і професійні навички. Не лише естетична сторона звучання та

інтонаційний контроль, але й переважно часовий зв'язок акустичного відображення впливають на роботу виконавця. Під час концертного виступу на стадіоні співак, що знаходиться у центрі стадіонного поля, без вушних моніторів не в змозі орієнтуватися у часовому середовищі, оскільки латенція (затримка звучання) може досягати однієї секунди.

Таким чином, мікрофон для естрадного співака є не лише приймачем для подальшого посилення голосового сигналу; його практичне використання передбачає істотні відмінності між академічним і естрадним співаками з точки зору аудіальних особливостей звукового контролю.

Формування професійного естрадного вокалу відбувається в експериментальних студійних умовах, а не на сцені, не в моменти репетицій, хоча це дуже важливий, та все ж таки вихідний і не кінцевий продукт. Йдеться не про елементарну фіксацію творчого продукту композитора, запису демонстраційного треку, а про інтерпретацію композиції, розкриття художнього образу через бачення і виконавське рішення твору. До такої роботи артист має підійти повністю підготовленим не лише в плані вивченого матеріалу, а з прекрасним технічним багажем – знанням сучасних вокальних прийомів, вмінням застосувати їх за призначенням, а не за принципом механічної демонстрації. Лише за таких умов можна говорити щодо студійної творчої лабораторії, де створюється справжній пісенний продукт, в якому весь персонал студії і співак є співавторами.

В умовах студійної роботи відбувається злиття творчої думки всього колективу в єдине ціле. Результатом експериментів можуть стати не усвідомлено відтворені голосові тембральні відтінки, мелодичні і метро-ритмічні фрази, збагачені електронікою окремі фрагменти, зафіксовані в семпли-патерни, які поповнять особисту бібліотеку тембрів виконавця. Перебуваючи в постійному творчому пошуку, естрадний вокаліст не лише підвищує свій технічний рівень, але і формує унікальне творче обличчя, естетичний імідж, а іноді відкриває для себе ту неповторну тембрацію голосу, що стає особистим саундом співака. В концертному виконанні естрадний вокаліст використовує тільки частину тих художніх компонентів, які були знайдені в процесі творчої роботи в умовах студійного запису.

Є ще інший бік концертного виступу, яку можна назвати імітацією, коли артист користується повною голосовою фонограмою (+1) – готовим для тиражування студійним записом твору. Частіше це відбувається тоді, коли артист не має бажання відмовлятися від фіксованої естетики звучання і прагне продемонструвати аудиторії всю красу і тембральну палітру голосу, збагаченого студійними обробками. Природно, що в умовах живого виконання неможливо створити досконале студійне звучання композиції. Інший випадок – виконання вимог окремо взятих виступів у форматі телевізійних програм або відеозапису концерту для подальших рекламних акцій.

Нерідко трапляється й фобія перед публікою, коли артист, звиклий до професійної роботи в студійних умовах, не припускає думки про те, що хтось із сторонніх людей може стати свідком його емоційного творчого процесу. У будь-якому випадку, використання артистом-співачом плюсової фонограми в концерті – це обман глядача.

Звукова формація естрадного саунду виражається не лише в навичках роботи співака зі звуковою апаратурою, але і в звукоформуванні естрадного вокаліста, коли вихідна звукової хвилі змінює напрямок у вертикальній площині. Цей момент призвів до перегляду базових моментів у постановці та налаштуванні голосового апарату. В результаті цього в сучасній вокальній методиці змінені підходи до питань позиції співацького звуку і вокального дихання. Для об'єктивного аналізу цих питань скористаємося порівняльно-аналітичним методом традиційної вокальної школи і сучасних вокальних методик естрадного виконавства.

Видатні співаки і педагоги (Давід та Нодар Андгуладзе, Д. Аспелунд, А. Василевський, династія Гарсія, В. Гусєв, Л. Дмитрієв, З. Долуханова, М. Донець-Тессейр, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Маркезі, О. Мишуга, І. Назаренко, Є. Нестеренко, О. Образцова, О. Свешніков, В. Юшманов, Л. Ярославцева), композитори-новатори (О. Варламов, М. Глінка), методисти і вчені (В. Ємельянов, В. Кузнєцов, К. Мазурін, А. Менабені, В. Морозов, Р. Юссон) та багато інших у своїх дослідженнях з проблематики техніки та естетики академічного співу виходили із загальноприйнятих естетичних норм вокальної культури. Якісна сторона співацького голосу розглядалася в контексті «еталонного» звучання, що визначало процес розвитку вокаліста виключно в рамках канону академічної традиції. Зі зрозумілих причин естрадний вокал не вписується в естетичні норми академічного виконавства і не може привертати увагу науковців, вихованих на зразках класичної вокальної школи.

Слід відзначити й те, що частина дослідників заглиблювалася у природу голосового апарату, цілком присвячуючи свої роботи не стільки художньо-естетичній культурі голосу, а переважно вимірювальним експериментам біофізичних процесів формування звуку. Якщо порівнювати праці вокальних педагогів ХІХ – початку ХХ ст. (М. Гарсія, М. Глінки, Дж. Лаурі-Вольпі, О. Мишуги та ін.) з точки зору методичних рекомендацій, то помітним є наголос на художньо-творчій складовій проблеми, яка має стимулювати учня на формування його артистичної самобутності. Роботи ХХ ст. Л. Дмитрієва, І. Левідова, Є. Малютіна, В. Морозова Р. Юссона, В. Юшманова та ін. розглядають фізичні характеристики вокального звукоформування, де вокаліст є учасником наукового дослідження, об'єктом експериментів поза практичною/сценічною діяльністю. Безумовно, такі дослідження необхідні у фізіології, біоакустиці, але в області вокального виконавства можуть лише констатувати точні

параметри звуку, однак не можуть передавати взаємозв'язок з емоційно-психологічною настановою артиста.

Культивуючи модель «гарно вишколеного співака», деякі послідовники академічних інституцій єдино правильним визнають засади еталонного виховання вокаліста, незалежно від того, яку творчу кар'єру він собі визначить. Безперечно, для академічної сцени важко собі уявити іншу точку зору. Однак й дотепер зберігається інерційна позиція вітчизняних спеціалістів, що базова основа постановки голосу у всіх видах вокального виконавства – єдина.

На нашу думку, впровадження стандартів академічних виконавців для естрадного співака є паралогічним явищем. Доречним буде процитувати В. Ємельянова, який працює в напрямі розвитку співацького голосу, коли він зауважує, що естрадний спів істотно відрізняється від академічного. Відзначимо, що вчений у своїх дослідженнях вельми лаконічно й чітко визначає ці відмінності: «Це, перш за все, пов'язано з відсутністю яких-небудь додаткових технік, які використовуються академістами для посилення звуку. <...> Всупереч думці і не дивлячись на уявну простоту, правильному естрадному співу навчитися набагато складніше. Естрадний звук більш відкритий та природний, а домогтися цього часом буває дуже складно через звичку штучного посилення і неправильного розуміння вокалу як такого. Від того такий спів є більш майстерним, можна навіть сказати “ювелірним”. До того ж сучасна естрада сполучає в собі багато пісенних напрямів та об'єднує усю палітру вокального мистецтва, що розширює можливості вокаліста у виборі стилю, напряму та манери виконання» [53].

Проблеми постановки співацького голосу у відповідності з сучасними вимогами до естрадного вокального виконавства актуальні як ніколи. Нам достатньо згадати і провести паралелі у дослідженнях вокальних педагогів, щоб переконатись у схожості деяких пропонованих раніше методів вокальної постановки з сучасними поглядами на дану проблему. Почнемо з М. Глінки – засновника російської вокальної школи, який на перший план виносив художній образ. Головну ідею свого «концентричного методу» М. Глінка пояснював досить просто: «Треба спершу удосконалити натуральні тони (ті, які без всякого зусилля беруться), бо, удосконаливши їх, мало-помалу, потім можна збагатити і довести до можливої досконалості й інші звуки» [22].

Виховна мета «концентричного методу» – сформувати в учня контроль над своїм голосовим апаратом. Безпосередньо увага М. Глінки привертається до «натуральних» тонів центрального регістру, бо саме в цьому діапазоні найбільш повно розкриваються вокальні ресурси співака. Працюючи за його методом, співаки відмічали значний прогрес своїх голосових можливостей. Це обумовлено розповсюдженням змішаного принципу формування

звуку нижньої і верхньої теситур від центрального регістру. Таким чином досягається темброва однорідність звучання на всьому співацькому діапазоні (вирівнювання регістрів). На жаль, метод М. Глінки повною мірою не використовується у навчально-методичних програмах вокальних вишів.

В українській академічній вокальній педагогіці певний інтерес представляють дослідження О. Мишуги, який порівнював спів з «продовженою мовою» і рекомендував: «Усі слова <...> виразно вимовляти одним безперервним звуком, а голос має спиратися в одну і ту саму точку <...> в передній частині піднебіння, над якою розташовані ніздрі» [162, с. 139]. У такий спосіб звучання голос набуває дзвінкості і чистоти й не втомлює співака. В італійській школі «bel canto», пропонований О. Мишугою, термін «продовжена мова» має назву «близький звук», що відповідає поняттю «тихе звучання» з точки зору розповсюдження звуку в акустичному середовищі. В естрадному вокалі таке формування звукоподачі слід утримувати у всіх динамічних режимах виконання.

Подібність із вищезгаданими школами можна побачити в сучасних методиках з естрадного вокалу. Американський фахівець даного напрямку С. Ріггс, автор методу «мовленнєвої позиції» вказує: «Здатність постійно утримувати звукоутворення у мовленнєвій позиції дозволить вам тримати різні регістри вашого діапазону у з'єднаному стані. Співати – це не те саме що говорити, однак при звукоутворенні вам необхідно формувати таку ж зручну, просту позицію, як при розмові так, щоб вам не прийшлося “витягувати” верхні тони і “видавлювати” нижні» [139, с. 65].

Російський дослідник О. Кліпп підтримує та відзначає актуальність розвідок С. Ріггса: «Спів у мовленнєвій позиції є оптимальним режимом фонації для розвитку голосу естрадних співаків, оскільки вона відрізняється природністю звукоутворення і супроводжується відчуттям легкості і комфортності, як у співаків, так і у слухачів» [65, с. 8].

Також у сучасних вокальних методиках переглядається питання щодо співацького дихання та його місця у виконавській практиці. Традиційний метод наполягає на повному контролі дихання у процесі фонації, як пише О. Яковлева: «Більшість педагогів і співаків вважають, що саме вміння керувати співацьким диханням обумовлює стабілізацію гортані у співі та є “чинником, що забезпечує правильне голосоведення”» [222, с. 3]. Однак серед вокальних педагогів є менш консервативна думка. Так, О. Пекерська у своєму «Вокальному словарі» відмічає, що процесом дихання повністю керувати не можливо: «Діафрагмальний рух повністю не підвладний нашій свідомості. Ми можемо свідомо зробити і затримати вдих і видих, але складні рухи діафрагми при голосоутворенні відбуваються підсвідомо» [131]. Це ствердження ми знаходимо у «концентричному

методі» М. Глінки, що дихання співака не є стрижнем постановки голосу і відбувається автоматично (природно). Деякі примітки в його праці пояснює не те, як слід дихати співаку, а де і в яких місцях брати дихання. М. Глінка не вважав за необхідне прищеплювати своїм учням особливий тип дихання. У питаннях дихання співака педагог виходив із «природності» і не допускав його форсування та перенапруги.

Аналогію методичних принципів М. Глінки з цього питання зустрічаємо у методі «мовленнєвої позиції» С. Рігса: «Дихання під час співу – це дуже розслаблений процес. Коли ми говоримо, що ви можете їм керувати, ми маємо на увазі лише те, що ви дозволяєте цьому процесу протікати максимально комфортно по відношенню до ваших музичних завдань» [139, с. 21]. Так само як і М. Глінка, С. Рігс у своїй методиці зазначає, що питання вокального дихання довгий час перебільшувалося і в процесі звукоутворення дихання має відбуватися автоматично.

Базові засади методів вокального навчання ХІХ – поч. ХХ ст. на сьогодні стають затребуваними і формують сучасні передові методики естрадного співу. В даному контексті актуальності набуває вислів академіка Д. Ліхачова: «Проста імітація старого не є дотриманням традиції. Творче слідування традиції передбачає пошук живого у старому, його продовження, а не механічну імітацію іноді відмерлому» [99, с. 486].

Таким чином, науково-технічний прогрес вплинув на створення сучасного вокально-естрадного продукту. Важливу роль у створенні індивідуального звучання (саунду) естрадного співака відіграє апаратна оснащеність, професійна ерудиція як технічного персоналу студії, так і самого виконавця. При цьому однак до основних моментів належить і постановка співочого голосу (дихання, позиція, звукоутворення).

### **3.3. Українське естрадне вокальне виконавство та педагогіка: проблемні питання**

Геополітичний процес переламного періоду перебудови кінця ХХ ст. і перехід на сучасні форми ринкових відносин на початку ХХІ ст. для української естради створив гострі проблеми, які залишаються актуальними й дотепер. Це стимулює перегляд традиційних методів навчання в системі естрадної профільної освіти. Принципово важливі критерії реформування даної галузі мають враховувати не лише естетичні принципи, що характеризують сучасне естрадне мистецтво, але і визначати стратегічну ідею формування фахівців як ключовий момент у конкурентній боротьбі на світовому ринку. Тому освітнє середовище вокаліста повинно бути орієнтоване на практичне втілення нешаблонного мислення (від інтонації до

артикуляції) і креативного розвитку всіх творчих ресурсів, враховуючи новітні досягнення сценічних, хореографічних, електронно-звукових, освітлювальних та інших технологій.

Сьогодні перед викладачем стоїть завдання вибору кращих методів навчання, пов'язаних не тільки зі студентом, а насамперед з ерудицією і компетентністю самого вчителя для втілення та оптимізації наміченої програми створення автономної особистості, здатної до самореалізації в умовах динамічного розвитку сучасної цивілізації. Е. Ісаєв у книзі «Педагогічна психологія» вказує на основні завдання сучасної освіти: «Проблеми, що стоять перед освітою, набувають загальний характер і одним з наслідків процесу є глобалізація. Глобалізація зробила ринок праці відкритим і інтернаціональним, що призвело до суттєвої зміни поглядів на призначення освіти. <...> Тільки за умови створення по суті елітної освіти для всіх нація може зайняти гідне місце в міжнародній конкуренції. <...> Нові цивілізаційні виклики закономірно приводять багато країн до нового “освітнього буму”, до хвилі глибоких реформ систем освіти» [60, с. 122].

Музична освіта має стати якісною і доступною для кожного члена нашого суспільства, а інтелект повинен стати основним конкурентоспроможним товаром. На цьому шляху нам, перш за все, слід змінити ставлення до сучасної естради, переосмислити підхід до естетичного сприйняття популярної музики не лише з боку глядацьких уподобань, але і точки зору досягнень у світовій музичній практиці.

Якщо раніше переважна більшість артистів естради працювала на потребу влади і була змушена виконувати соціальне замовлення, то у сучасних обставинах більша частина концертних організацій опинилася ізольованою від бюджетного фінансування. Артисти були вимушені самостійно пристосуватися до ринкових відносин, де рейтинг співака частіше визначається не за професійними якостями, а суб'єктивними симпатіями, в результаті чого естрада втратила свою природну місію провідника культури. Тому на сьогоднішній день постає глобальна проблема державного масштабу – не допустити загального регресу такого унікального художнього творчого явища як естрада, на базі якої легко та ефективно виховується та формується культурна традиція.

Ми постійно стикаємося з парадоксальним явищем: більшість естрадних вокалістів у виконавській практиці не користуються знаннями, отриманими у вишах. Проблема полягає не в якості рівня викладацького складу, а невідповідності навчальних програм естрадного профілю і відставанні їх від сучасного виконавства. Незважаючи на столітній історичний процес становлення естради, ця проблема актуальна й досі. У свій час дослідниця В. Конен з цього приводу зауважувала: «Педагоги наших музичних шкіл і лектори філармоній давно звернули увагу на розрив, який утворився між тим,

що викладається в навчальних закладах і пропонується з концертної естради, і тим, що реально цікавить більшу частину молоді. <...> До того ж для професіонала вона приховує додаткову небезпеку помилкового “прочитання” самої музики» [81, с. 117].

Наприклад, сьогодні вже ніхто не стане заперечувати, що джаз – це особливий напрям естрадного музичного мистецтва, який гідно зайняв своє місце в класифікації естрадної музики разом з рок- і поп-напрямами. Дослідження підвалин джазу, «джазового мислення» – завдання складне з точки зору музичної естетики, що вимагає нових методів дослідження, відсутніх в академічному музикознавстві. Як зауважив В. Єрохін: «Завдання дослідника основ джазового мислення вже само собою настільки складне, що навряд чи можна було б очікувати остаточного рішення від одного музикознавця <...> більше того, його вирішення і сьогодні залишається перспективою майбутнього» [158, с. 6].

Через особливість метро-ритмічної основи джаз не доступний для багатьох академічних виконавців, про що авторитетно заявляє відомий фахівець в області джазової музики У. Сарджент: «Джазовий музикант має надзвичайно розвинену здатність розрізняти акценти, уловлювати їх співпідпорядкованість, і це проявляється в усьому, що він грає <...> Його вміння розпізнавати дрібні компоненти метрики виявляється через пристрась до всякого роду витончених прийомів синкопування, абсолютно чужих для європейської музики. Саме відсутність такої здібності у більшості європейських (класичних) музикантів, як мені здається, і пояснює той загальновідомий факт, що їх спроби грати джаз виявляються малопереконливими» [158, с. 68].

Ці факти свідчать, що програма класичного освітнього контенту зовсім не приділяє уваги необхідності вивчення принципів мови джазу, його метро-ритмічних і ритмоінтонаційних ознак, особливого виду музичної естетики та імпровізаційного складу музикування. У зв'язку з цим якнайкраще підходить думка відомого педагога Л. Маккіннон: «Одна справа – відчувати музику, інша – розуміти, і вже зовсім особлива справа – авторитетно говорити її мовою» [110, с. 29].

Прийшов час проаналізувати прорахунки в системі естрадної освіти, що призвело до відірваності її від практичної діяльності артистів. Якщо молодь не отримує у ВНЗ тих знань, за якими прийшла, то продовжує пошук за його стінами, де наштовхується на «діловий світ» продюсерів, шоу-менеджерів тощо, які суб'єктивно трактують призначення сучасного співака на основі зовнішніх критеріїв, а не з позиції професіоналізму.

Сучасна освіта має відповідати міжнародним стандартам з точки зору інтеграції артиста в інтернаціональне середовище та водночас демонструвати ознаки національної приналежності. Основним завданням вишів є не тільки навчання спеціальності, але й консолідація

наукових кадрів навколо проблем, зосереджуючись на поглибленому вивченні професійної специфіки діяльності естрадного артиста.

На сьогодні існують розбіжності щодо того, до якого статусу повинен бути віднесений естрадний вокал, які вимоги, умови, естетичні критерії мають відповідати цьому роду естрадного мистецтва, які риси відрізняють його від інших видів виконавства – академічного та фольклорного (народного) Перелік питань потребує негайних відповідей – або бути самостійною одиницею естрадної школи як незалежному вокальному роду естрадного мистецтва, або продовжувати відкривати нові профільні кафедри, інститути з «єдиною й еталонною» академічною методикою навчання, де студенти-вокалісти вже на другому курсі розуміють, що їх бажання пізнати школу сучасного естрадного вокалу – ілюзорні.

У вітчизняних естрадних навчальних закладах питання щодо професіоналізму, доречності навчання відповідно до статуту вокальної спеціалізації не є насущними для більшості педагогів. Конфліктогенні ситуації з приводу методичних програм пояснюються розбіжностями колегіальних суджень, суб'єктивізмом, а іноді й зовсім відсутністю конструктивної логіки та аналізу концептуального підходу до дидактичної системи виховання артиста естради. Як правило, будь-який педагогічний колектив кафедри естрадного вокалу умовно розділяється на три групи: «теоретиків», які мають академічну підготовку (сольну або хорову) без сценічного досвіду і продовжують традиції своїх альма-матер; дослідників-практиків з багатим сценічним досвідом, що володіють сучасними технологіями сцени та дотримуються новаторських позицій; «інертних», відзначених пасивним ставленням до проблем своєї дисципліни, яку ведуть за волею випадку. Проблеми освіти спеціалізованих естрадних факультетів ускладнюються невідповідністю наповнення сторонніми факультативними навчальними програмами, зовсім не пов'язаними з профільними дисциплінами. Естрадний вокал завжди має розглядатися в синтезі трьох профільних дисциплін – вокалу, майстерності актора та хореографії, які при підготовці артиста-вокаліста естради мають опановуватися студентами з початку навчального процесу, а не підмінятися іншими дисциплінами.

Ще у 1986 р. педагог та мистецтвознавець Н. Бурцева у статті, присвяченій діяльності Київського державного естрадно-циркового училища, писала: «Відчувається відсутність координаційного наукового центру, де зусиллями теоретиків – педагогів, мистецтвознавців, психологів, медиків – на серйозній науковій основі міг би узагальнюватися, аналізуватися досвід роботи з висновками, реальними практичними рекомендаціями. Одному методисту в навчально-методичному кабінеті навчальних закладів Міністерства культури це не під силу, так як його функції швидше організаційно-адміністративні, ніж наукові. Жоден вищий навчальний заклад

спеціально не готує викладачів для естрадно-циркових училищ. А тут вкрай необхідні талановиті і обізнані педагоги» [18, с. 15]. І сьогодні гострою проблемою для профільного естрадного закладу залишається дефіцит кваліфікованих кадрів зі сценічним досвідом, що включає не тільки обсяг теоретичних знань, а й володіння прикладними ресурсами освітньої бази. Великий відсоток педагогічного складу фахових вишів та естрадних відділень є вихідцями академічної школи співу, які не володіють достатніми знаннями щодо специфіки естрадного артиста. Не рідкісними є випадки, коли концертмейстери вокальних класів зі значним стажем роботи використовуються як викладачі з постановки вокальної техніки.

Педагог з академічною освітою сольного або хорового співу, навчаючи естрадного вокалу, свідомо уникає вивчення та застосування сучасних вокальних прийомів, розглядаючи їх як голосові дефекти. Таким чином, вокальне навчання зводиться до двох підходів. У першому випадку – до постановки голосу згідно традицій академічної вокальної школи (висока позиція, дві атаки звуку, обмежена кількість виражальних засобів), що вкрай збіднює виконавський арсенал майбутнього артиста-вокаліста естради, а «висвітлення» звуку подається як естрадний вокал. Другий підхід більше уваги приділяє ансамблевому співу, утримуванню партії, ланцюговому диханню, але не пошуку індивідуальної тембрації, неповторної манери, навчанню імпровізаційності, що край важливо для естрадного вокаліста.

Протягом багатьох століть голосовий апарат людини активно вивчався – вдосконалювалися його можливості, формувалася естетика вокального виконавства. Назвемо дослідників, на яких частіше посилаються в навчальних програмах для естрадного вокалу. Це Л. Дмитрієв [34] та Р. Юссон [219], які вивчали акустико-фізіологічні питання, зокрема здійснили повний аналіз, зібрали й систематизували розрізнені дані з історії вокально-педагогічної практики. Відзначимо дослідження В. Ємельянова [53], який створив вокальну систему на основі фонетичного методу розвитку голосу. Однак ці роботи мають переважно описовий характер, не відходять від засад академічної школи і не враховують специфіку естрадного співу.

Сьогодні у провідних вокальних фахівців спостерігається загальна тенденція переосмислення цілого ряду питань, пов'язаних з постановкою голосу, звукоформування, атакою звуку, резонаторами, голосовими прийомами і ефектами. Проблемам звукоформування присвячені теоретичні дослідження провідних вокальних педагогів В. Коробки (Росія), К. Садолін (Данія), С. Рігса (США), Н. Дрожжиної (Україна), у роботах яких обґрунтовуються підстави для перегляду методичних підходів, що раніше базувалися на традиційній класичній школі щодо навчання естрадному вокалу.

Безперечно, на формування нового іміджу вокального виконавства активно впливає динаміка розвитку електронної індустрії,

що серйозно змінює акустичні умови у роботі естрадного співака. У зв'язку з цим застосування в естрадному вокалі виключно високої позиції, взятої з класичної вокальної школи, без використання мікрофона, вимагає перегляду. На сьогоднішній день мікрофон вже є не просто елементом посилення голосу, а голосовим «акустичним інструментом» з великим динамічним діапазоном передачі вокальних можливостей. Звідси постає питання не лише щодо правильного використання мікрофонів, як в студійній, так і концертній роботі. Важливим лишається момент корекції вокального слуху співака у зв'язку зі зміною акустичних умов звучання голосу, що певним чином позначається на слухових і м'язових відчуттях виконавця.

Проблема розвитку вокального слуху естрадного виконавця полягає в тому, що більшість педагогів-академістів, які практикують в естрадних навчальних закладах, дотримуються хибної концепції виховання «голосу-фантому», без врахування звукопідсилювальної функції апаратури і без формування контролю звукового балансу в роботі з мікрофоном в акустичному середовищі. Демонстрацію фізичної сили голосових даних без художньої виправданості не можна вважати професійним рівнем вокальної техніки. Форсування співацького звуку – не кращий союзник будь-якої вокальної школи. Інтенсивне використання вокалістом порогів звукової гучності з часом призводить до негативних наслідків: жорсткого звучання, проблем верхнього регістру, «засміченості» тембрації, тремоляції, що на сьогодні дає підстави фахівцям визнавати форсування як вокальний дефект. Для самого вокаліста це загрожує проявом синдрому гіперактивності на психологічному рефлекторному рівні. Втрата вокалістом внутрішнього контролю над своїм голосом унеможливорює якісне виконання, а метод загрожує вокальному здоров'ю, тривалості життя голосу майбутнього співака. Як результат, відбувається швидке зношення голосового ресурсу.

Через широке використання портативних електронних гаджетів сьогодні буквально кожен студент має можливість фіксації і прослуховування свого голосу в аудіо-форматі; є можливості й зйомки на відео (запис на мобільний телефон, планшет тощо). На жаль, і досі в методиці викладання мало поширена одна з форм автодидактичного розвитку: контроль аудіо- та відеозаписом своїх домашніх завдань. Професійний виконавець чудово знає, що людина не чує себе так, як її чує аудиторія зовні. Це залежить від того, що наш мозок контролює не лише звучання власного голосу, але і одночасно обробляє безліч функціональних сигналів, пов'язаних з виконавським процесом, так і побічними джерелами подразників. Для того, щоб якісно оцінити свій творчий продукт і повноцінно коригувати вокальні успіхи, потрібна постійна практика аудіофіксації. За наявності подібного досвіду студент більш ефективно досліджує свій голос, його всебічні можливості в опануванні вокальної майстерності, не витрачаючи

зайвого часу на переосмислення естетики звучання, тембрації, формування індивідуальної манери.

Різниця вокального звукоутворення від мовного полягає у наявності конкретних гармонічних обертонів, що формують голосову тембрацію. Характер тембрального забарвлення може змінюватися як через використання резонаторів (головного, міксту і грудного), так і відповідних дій м'язів голосової і артикуляторної моторики (шумових і голосових ефектів).

Нагадаємо, що в сучасних акустичних умовах у вокальному виконавстві з використанням мікрофону передбачається переміщення звукоформування в мовленнєву позицію. При формування звуку у «високій» позиції, мікрофон, розміщений на рівні губ (або трохи нижче), фізично сприймає неповний тембральний спектр звукової хвилі виконавця, в результаті чого частина голосових обертонів (тембрація) залишаються не визвученими. Категоричне ствердження представників традиційної школи про те, що мікрофон «псує голос», не має підстав. Відкориговане звукоформування в мовленнєву позицію і вправне користування мікрофоном забезпечує збереження голосового ресурсу та передачу повної тембральної палітри вокаліста.

У вокальному мистецтві естради змінюється уявлення щодо застосування голосових резонаторів. Вже на постановочному етапі для естрадного співака визначаються три резонаторні області: грудний, мікст (середній), головний. В естрадному вокалі голосові резонатори використовуються більше не для збільшення гучності звучання, як у академічних виконавців (в естраді ця функція покладена на звукопідсилювальну апаратуру), а для насичення якості голосової палітри (саунду), оформлення колористикою тембральних фарб та відповідних прийомів. Так, добре розвинений грудний резонатор насичує звук густотою, забезпечує «щільність тону», гармонійну стійкість тембрації виконавця. Головна резонація надає голосу інтонаційну легкість, «польотність» звуку, гнучкість та витонченість. У міксті голос співака плавно поєднується в монолітну рівну тембрацію, що залишає голосову подачу «попереду» (це забезпечує «мовленнєва позиція»), надаючи вокальному звуку природність, відчуття комфортності як для співака, так і для аудиторії.

Спів у мовленнєвій позиції є універсальною основою для вдосконалення естрадної вокальної техніки, що формує оптимальний режим фонації для розвитку голосу. Якісне звукоформування вокаліста повною мірою передає весь обертоновий спектр діапазону його голосу, зберігаючи його ресурс, не ризикуючи м'язовими затисками та фізичним зношенням зв'язок.

У 80-х рр. ХХ ст. у європейському виконавстві вокалістів-класиків (П. Домінго, Х. Каррерас, Л. Паваротті та ін.) визначився розподіл понять камерного і театрального звукоформування, оскільки співаки мали співати не лише в акустичних умовах оперних театрів,

храмів, театральних залів, а й на відкритих естрадах і навіть стадіонах, використовуючи мікрофон. Згадаємо відомий новаторський проект Л. Паваротті, а саме синтетичний експеримент на основі спільних виступів виконавців рок- і поп-музики з уславленим тенором. Аналізуючи відеозаписи цих виступів, можна переконатися в різниці напрямку звуку в мікрофон Л. Паваротті і його партнерів. У Л. Паваротті подача звуку формується вгору, у «високу» позицію, відповідно, і мікрофон його розташований вище; у естрадних вокалістів, які використовують мовленнєву позицію, напрямок звучання голосу відбувається вниз.

В наш час класичний репертуар успішно виконується багатьма вокалістами (А. Бочеллі, С. Брайтман, Дж. Гробан, Ф. Джордано, Дж. Іванко та ін.) саме у мовленнєвій позиції. Цей чудовий синтез збагатив сучасне вокальне мистецтво, заклавши початок нового стилю, який з 90-х рр. ХХ ст. отримав назву «класичний кросовер» («classical crossover»), хоча в музичному просторі подібні експерименти відбувалися набагато раніше.

Значне місце в естрадно-вокальному мистецтві посідають голосові ефекти, що відтворюються лише у мовленнєвій позиції. У методичних роботах педагогів-вокалістів (О. Белоброва, Н. Дрожжина, О. Кліпп, М. Попков, С. Ріггс, К. Садолін та ін.) описані механізми формування голосових прийомів, які є важливим моментом для ефективного володіння сучасною вокальною технікою.

На нашу думку, найглибше дослідження питання сучасної вокальної стилістики і застосування нових голосових засобів виразності здійснила К. Садолін у своїй праці «Повна вокальна техніка» у розділі «Вокальні ефекти» [226]. Авторка розглядає їх як вид шумових звуків, що не відносяться до мелодії або тексту, але до засобів виразності, характерних лише для індивідуальної манери самого виконавця. Серед основних ефектів – розщеплення (distortion), хрип (rattle), гарчання (growl), вокальний злам (vocal break), субтон (air added to the voice), вереск/крик (screams), клацання і скрип (hoarse attacks and creak), вібрато (vibrato), техніка орнаментики (ornamentation technique). У кожного співака, зауважує дослідниця, ефекти завжди будуть індивідуальними, враховуючи особливості анатомії, фізіології, фізичної підготовки, енергетичної активності і темпераменту. Крім детального опису і відтворення голосових ефектів, про які згадувалося вище, К. Садолін додала аудіо-прикладі в різних стильових напрямках. На її думку, деякі голосові ефекти, представлені в дослідженні, можуть використовуватися як в естрадному, так і в академічному вокалі (наприклад, vibrato). Вона свідомо обходить естетичну сторону звучання прийомів, а більше уваги приділяє їх динаміці й експресії звукоформування.

Властивою помилкою молодих або самодіяльних виконавців є копіювання і наслідування «зірок» естради, які змінюють природну

тембрацію свого голосу, ламаючи і підлаштовуючись під саунд «зірки». В результаті відбувається значне погіршення індивідуальної природи голосу: з'являється «брутальний» носовий або горловий призвук, згущення і форсування, що формує нехарактерну «штучну» манеру виконання вокаліста. У методичних розробках вітчизняних фахівців в естрадному вокалі також звертається увага на ризик втрати самотності свого голосу, однак лише теоретично. Дослідження К. Садолін присвячене розкриттю творчого потенціалу, пошуку та формуванню унікального голосу вокаліста, подібно до того, як інструменталісти знаходять свій звук, свій саунд. Відзначимо, що голосові прийоми та компоненти музично-естетичного арсеналу сучасного голосу-інструменту є колористикою, своєрідним наповненням, палітрою звучання ефектів у складі голосової тембрації естрадного співака.

Поява в естрадній музиці нових засобів виразності, пов'язаних з голосом, зумовлює перегляд позиції щодо кількості голосових регістрів. До регістрів традиційної вокальної школи (нижній, середній та верхній) додаються ще два – суб-регістр (звукові ефекти «growl», «rattle», «creak») і флейтовий регістр (звукові ефекти «вокальні флажолети», «scream»). Так, Іма Сумак, співачка з Перу із дивовижним діапазоном, що охоплював п'ять усі регістрів, вражала своєю досконалою технікою з усіма голосовими ефектами, що сьогодні становлять основу сучасної вокальної стилістики естрадного виконавства у джазовому, рок- у і поп-вокалі.

Разом з тим у своїх дослідженнях К. Садолін досить чітко описала специфіку кожного сучасного вокального прийому, визначила вокально-динамічні режими, в яких використовуються усі названі голосові ефекти. Не випадково у своїй книзі, аналізуючи стан вокального мистецтва, вона поділяє вокалістів на дві основні групи – класичних вокалістів і ритмічних співаків. Також вона виокремила чотири режиму вокально-динамічної естетики: нейтральний (Neutral), стриманий (Curbing), інтенсивний (Overdrive), ударний (Belting), які відрізняються між собою кількістю «металу» в голосі. Визначивши динамічні особливості вокальних режимів, К. Садолін вказує на характер звучання окремо кожного з них, описує естетику голосових ефектів, зазначає, що напрацьовувати їх слід індивідуально, оскільки завжди є переваги чи обмеження, пов'язані безпосередньо з фізіологією вокаліста.

Важливим питанням на сьогодні для вокальної естради залишається розширене вивчення основ музичного метроритму. Цій проблематиці присвячені праці прогресивних методистів з різної музичної спеціалізації – І. Бриля (фортепіано), В. Коробки (вокал), У. Сарджента (історія та теорія джазу), С. Макієвського (ударні інструменти) та ін. Поповнити теоретичний аспект допомагають розвідки музикознавців Е. Курта, Л. Мазеля, М. Райса, М. Харлапа,

Ю. Холопова і В. Холопової, М. Аркадьєва та ін., у яких тема метроритму розглядається не лише в контексті європейської музичної традиції, але й через призму філософських уявлень та етнографічних досліджень.

В сучасній естрадній музиці актуальною проблемою залишається вивчення метроритму, чому не приділяється належної уваги, а в навчальному процесі метро-ритмічна складова вивчається поверхово, виходячи з природної моторної реакції людини (гра під метроном, хлопання елементарних ритмічних рисунків тощо).

Зауважимо, що це питання бентежить не лише представників естрадного мистецтва, але також і академічних музикантів. Так, музикант, педагог і дослідник в області теорії ритму М. Аркадьєв пише, що програмою-максимум є «спроба змінити в деяких аспектах елементарну (тобто базову, фундаментальну) теорію музики. Упродовж півтора століття вона створює невидимий вплив на музичну ментальність самого різного рівня від побутового музикування до самосвідомості великих артистів і теоретиків. Повторимо: у деяких пунктах, особливо в тому, що стосується ритму, елементарну теорію музики, з нашої точки зору, необхідно міняти. Це корисно і як для навчальних цілей, так і для чистоти і точності самої теорії» [8, с. 231].

Засновник рудиментальної (елементарної) теорії ритму для ударної установки С. Макієвський у своїх дослідженнях зазначає: «По суті, музичний метр – це незвучна, неакустична (термін М. Аркадьєва) рухово-моторна функція нашого організму, організована головним мозком, що коригує універсальну цілісність в одночасному сприйнятті динамічних, аудіальних і чуттєвих складових метро-ритмічних процесів для формування музичної виразності. Висловлюючись сучасною мовою, багатовекторну ритміку потрібно інсталиувати в нашу свідомість, зробити своєрідним чуттєвим моторним навігатором, на базі якого і формуються такі психологічні категорії, як драйв, свінг, грув, що визначають особливий стан, емоційний підйом, а не окремо взяті ритмічні моменти, “уламки” метричного паттерну» [107].

Наведемо цікавий факт з галузі сучасного хореографічного мистецтва, який красно свідчить щодо значення ритміки та метро-ритму у світовому мистецькому просторі. Так, молода балерина К. Салкіна, випускниця Київського хореографічного училища, у своєму телевізійному інтерв'ю говорила, як у 2002 р. була запрошена відомим французьким хореографом М. Бежаром для роботи в його трупі. Вона розказувала, що її вразив підхід прогресивного балетмейстера до занять ритмікою, які проходили не у тривіальній формі відраховування репетитором метричних одиниць, а через проведення повноцінних уроків з професійним педагогом за ударною установкою. Можливо тому театр танцю М. Бежара вважається одним із найперспективніших у світі сучасної хореографії.

Музичний метроритм – це основний інструмент мислення, першоджерело формування інтонаційно-динамічного образу мелодичної та гармонічної структури, що вимагає філософського переосмислення. Іншими словами, там, де думка виконавця пов'язана з відчуттям енергії часового континууму, можливим є прикрасити його різноманітним звуковим змістом. Ми несвідомо відійшли від переживання нашою свідомістю категорії часу, перейшовши у прості форми відчуття лише його пульсу. Стародавні мислителі були ближче до розуміння часу. Аврелій Августин (354 – 430 рр.) пропонував філософське осмислення часових категорій: «... Хто стане заперечувати, що майбутнього ще немає? Але в душі є очікування майбутнього. І хто стане заперечувати, що минулого вже немає? Але і досі є в душі пам'ять про минуле. І хто стане заперечувати, що теперішнє позбавлене тривалості: воно проходить миттєво. Наша увага, однак, тривала, і вона переводить у небуття те, що з'явиться. Тривалий не майбутній час – його немає; тривале майбутнє це тривале очікування майбутнього. <...> Увага ж моя зосереджена на цьому, через що переправляється майбутнє, щоб стати минулим» [1, с. 131].

Доречно навести висловлювання С. Макієвського, що ритміку в естрадній музиці слід розглядати набагато об'ємніше, ніж розвинене почуття ритму: «Ритміка в музиці, в широкому сенсі слова, – це латентне (приховане) співвідношення одночасності сполучених між собою метроритмічної архітекtonіки і психологічних відчуттів, де кожна сторона наділена індивідуальними якостями. Елементарна форма цього процесу – коли при виконанні музичного твору музикант утримує відразу дві лінії часових потоків: одну – статичну (метричний пульс) і другу – динамічну (емоційну, психологічну). Найголовніше – не змішувати сутності цих двох структур й не робити поспішних висновків щодо здатності розрізняти їх і керувати ними» [108, с. 30].

Працюючи над музичним твором, співак завжди має враховувати багатовекторність ритмічних пластів, де присутні статичний ритм – основний метричний пульс твору, і динамічний ритм, ритм «життя» музичного твору – вираження найтонших часових відтінків згідно нашого емоційного відчуття. Ці часові засоби створюються за допомогою різних інструментів чуттєвої виразності: агогіки, динаміки, нюансування і акцентуації. Завдяки пізнанню ритму виконавець може наблизитися до розкриття образності ритмічного викладу, динаміки його прихованих структур, конфлікту і взаємодії образів, що впливає не лише на акустичний план, але і функціонує як чинник індивідуального бачення образу, створеного на ментальному рівні. Ці віртуальні ритмічні потоки забезпечують фантастичну гнучкість музичної композиції, витонченість і реальний фізичний вплив на психіку слухача, – те, що в сучасному музичному середовищі називається драйвом. Володіючи цими механізмами, досвідчений виконавець здатен керувати не лише своїми емоціями, але і почуттями

слухача. М. Аркадьєв зазначає: «Насправді категорія часу досить проблематична і його вивчення можливо, судячи з усього, лише тоді, коли дослідник встановить для себе значення цього звичного слова, поставить для себе “систему аксіом”, в межах якої йому доведеться працювати» [8, с. 9].

В українських методиках напряму естрадного вокалу, адаптованих з академічної школи, більше уваги приділяється мелодиці та джазовій гармонії, аніж ритміці, в результаті чого виконавському мистецтву естради бракує розуміння тих законів ритмічної культури, що є в європейській естрадній музиці. Багато музикантів та співаків мимоволі стають ординарними виконавцями в силу того, що вони мало поінформовані щодо наявності освітніх систем розвитку метроритмічного відчуття. А таке емоційно-психологічне явище в музиці як «драйв» у них відбувається скоріше частіше стихійно, оказіонально, ніж усвідомлено.

У роботі «Вокал в популярній музиці» В. Коробка [84] згадує випадок, що трапився на заході в Спілці композиторів під час гастролей у Москві всесвітньо відомого джазового піаніста Ч. Корія і вібрафоніста Г. Бертон. Продовж майже всього виступу визнаний джазовий музикант був змушений грати на барабанах, а не на фортепіано, оскільки серед присутніх музикантів не знайшлося барабанщика, який би міг задати необхідну свінгову пульсацію гри ансамблю. Адже саме відповідна пульсація має психологічний вплив на джазового музиканта і іноді асоціюється з динамічною медитацією на ментальному рівні.

Для більш ретельного аналізу спробуємо порівняти, як це відбувається у виконавському процесі і що залишається поза увагою. У класичній традиції ритмічна послідовність нотного тексту вокальної партії еталонізована і наближена до статичного відтворення музичного часу. Підтвердимо цей факт, словами одного із видатних музикантів Б. Іоффе, який пише, що в академічних навчальних закладах «молоді виконавці не задаються, зазвичай, питаннями, пов'язаними з інтерпретацією шедеврів, що ними виконуються <...> Іншу ситуацію ми бачимо у джазового виконавця, коли графічна нотація партії частіше представлена лише ескізом, замальовкою композиції, що лунає. <...> Така форма знайома кожному джазовому музиканту-вокалісту, оскільки манера джазового виконання відтворюється лише через індивідуальне осмислення ритмічної інтерпретації артиста» [59].

Характерною особливістю джазового співу є і те, що соліст у своїх імпровізаціях імітує гру духового інструмента оркестру. Силабічний прийом виспівування музичного тексту на певну кількість складів, що не відносяться до жодної мови, визначають як інструментальний вокал, а сама вокальна імпровізація отримала назву «скет» (англ. scat).

Як приклад можна розглянути творчість французького вокального гурту початку 60-х рр. ХХ ст. Les Swingle Singers (засновник У. Свінгл). Це один з перших вокальних колективів, що виконував класичну музику в свінговій манері з застосуванням скету. Перший досвід такої роботи був використаний гуртом в створенні вокальної версії «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Дебютний альбом називався «Джаз Себастьян Бах» («Jazz Sebastian Bach», 1963 р.) і приніс ансамблю світову славу та першу премію «Греммі». Ця унікальна робота багато в чому продемонструвала сутність побудови джазової вокальної стилістики, коли без зміни авторського тексту виконавці своєю майстерністю перенесли музику в іншу епоху. Така трансформація виявилася цілком виправданою і досконалою, а їх альбом і сьогодні входить в сотню кращих альбомів світу.

Одним з ефективних факультативних методів розвитку музичного метроритму визнана індійська система «конокол» (konokol, konpokol), яку ще називають мистецтвом вокальної перкусії. Конокол – комплекс ритмічних фраз (патернів), що проспівуються певними складами у визначеному тактовому розмірі, використовується як навчально-інструктивна система для напрацювання розвиненого почуття мотивної поліметрії, що є принципово важливим моментом для соліста при імпровізації. Одночасно ці вправи допомагають поліпшити і артикуляційну фонетику мовного апарату, що допомагає студенту у роботі над текстом.

Отже, розглянувши ситуацію в системі навчання та сценічному виконавстві, ми встановили, що на сьогодні існує значна розбіжність між теорією і її практичним втіленням. Зауважимо, що саме в українському освітньому середовищі методична база не встигає за історичним розвитком естради. Теорія вокально-естрадного навчання вимагає перегляду багатьох позицій, в тому числі і в питаннях базової постановки голосу (мовленнєва позиція, резонатори, дихання, регістри, голосові режими) та сучасної виконавської естетики (вокальні прийоми і голосові ефекти).

Сьогодні як ніколи актуальними залишаються питання створення єдиної освітньої концепції, орієнтованої на виховання самобутнього професійного вокаліста естради з урахуванням особливостей естрадного мистецтва. Це поняття передбачає досвід/вміння використання звукопідсилювальної апаратури, орієнтації в акустичних умовах концертних залів, володіння сучасними вокальними прийомами і ефектами, специфікою сприйняття метроритму як особливого складу ритмічних конструкцій.

Для цього необхідно на базі матеріалів провідних європейських і вітчизняних фахівців створити нові концептуальні освітні програми з урахуванням специфіки сучасного естрадного виконавства. Таке рішення обмежить проникнення в сферу професійного навчання естрадного вокаліста помилкових педагогічних концепцій і застарілих

методів навчання, не підтверджених сучасною виконавською практикою. На нашу думку, саме так доцільно реорганізувати систему підготовки фахівців в галузі естрадного мистецтва.

Таким чином, й дотепер спостерігається кадровий дефіцит мистецтвознавців у галузі вокальної естради, як науковців, так і музичних критиків. У мистецтвознавчій літературі переважно натрапляємо на упереджену думку щодо сучасної вокальної естради, особливо серед представників академічної вокальної школи (роботи В. Морозова, І. Ульєвої та ін.). Винятком є праці російського вченого А. Цукера, який, висвітлюючи феномен «російського шансону», запропонував розглянути проблему сучасної естради з позиції причинно-наслідкових зв'язків, зазначаючи, що мистецтвознавча наука покликана спокійно розбиратися в явищі, зрозуміти його природу, витоки, механізми функціонування, перспективи подальшого розвитку.

На сьогодні невпорядкованою є термінологічна база вокального мистецтва естради, яка нині потребує легалізації багатьох зарубіжних термінів та встановлення тезаурусу єдиної професійної лексики у спеціалізації «Естрадний вокал». У роботі сформовано критерії аналізу вокального мистецтва естради, які передбачають розуміння мистецтвознавцем та критиком процесів, що відбуваються в сучасному музичному просторі не з позицій академічного мистецтвознавства, а відповідно специфіки естрадного мистецтва. Фахівець-естрадознавець має оперувати оціночними критеріями, властивими саме для естрадної музики та досконало володіти науковим апаратом, розробленим із врахуванням естрадознавчих засад.

Окремо досліджено характеристику поняття «саунд», що поєднує фізичні якості індивідуальної тембрації голосу та неповторну природу його звукової колористики. Новий саунд стає маркером, що дистанціює академічного та естрадного співака: останній потребує постійних студійних експериментів, де займається пошуком свого просторово-звукового образу – вокального саунду, що забезпечує йому творчу перспективу. Креативна сторона естетичної складової саунду естрадного співака полягає у компетенції в області електроніки та акустичної взаємодії, досвіді слухового діагностування звукоутворення, володінні колористикою звукових ефектів.

У саунді немає загальноприйнятого «звукового ідеалу», на який прийнято орієнтуватися або сприймати як еталонний вокальний звук. Саунд поєднує всі професійні якості вокаліста, які, окрім власне вокалу, передбачають вміння користуватися звукопідсилювальною апаратурою, орієнтування в будь-яких акустичних умовах залу тощо. Новації в естрадному вокалі, що з'явилися внаслідок розвитку науково-технічного прогресу, спричинили перегляд базових принципів щодо голосової позиції і вокального дихання, які є відмінними від академічного вокалу, і мають стати ключовими у процесі підготовки естрадних вокалістів.

Дана монографія висвітлює проблемні зони, що зараз існують при підготовці естрадних вокалістів. Зазначено, що сьогодні в естрадному мистецтві є значна розбіжність між теорією та практикою: теоретичне осмислення сучасної естради, у тому числі у виконавській та педагогічній діяльності, не встигає за її розвитком. Нині набувають актуальності питання створення єдиної освітньої програми, орієнтованої на виховання універсального вокаліста, який володіє сучасною вокальною технікою (мовленнєва позиція, резонатори, дихання, регістри, голосові режими, вокальні прийоми і голосові ефекти), має посилене відчуття метроритму, надзвичайно важливого для естрадного виконавця, вміє користуватися звукопідсилювальною апаратурою, орієнтується в акустичних умовах концертних залів тощо.

Сучасні навчальні програми підготовки естрадного виконавця повинні базуватися на науково-теоретичній та методичній базі із врахуванням передового вітчизняного та зарубіжного досвіду. Це обмежить проникнення архаїчних методів навчання у процес підготовки естрадного вокаліста, які не відповідають сучасним вимогам міжнародного стандарту. Оновлення змісту навчання сприятиме якісному зростанню української естради та її виходу на міжнародний рівень.

## ПІСЛЯМОВА

Естрада як мистецьке явище є важливою складовою культурного життя України. Еволюція естрадного мистецтва як культурно-мистецького феномену, що найтісніше пов'язаний з соціумом, відображає усі суспільні та політичні процеси, що відбувалися у країні. У монографії виокремлено та охарактеризовано п'ять історичних періодів розвитку естрадного (у т. ч. і вокального) мистецтва в Україні ХХ ст. Така історична ретроспекція доводить, що у СРСР ідеологічна функція була нерозривно пов'язана з виховною, що відокремлювало радянську естраду від її західних аналогів – кабаре, вар'єте, бурлеску, мюзик-холу, індустрії розваг (шоу-бізнесу). До 1990-х рр. розвиток радянської, у тому числі й української, естради відбувався у соціокультурній тріаді «ідеологічне – виховне – естетичне», з тимчасовим посиленням розважально-рекреаційного начала у період НЕПу та хрущовської «відлиги». Руїнація тріади призвела до втрати естрадою двох інших функцій – виховної та естетичної, спричинивши вихід на перший план розважально-рекреаційної. У добу шоу-бізнесу, попри пошуки нових мистецьких форм, ми спостерігаємо зменшення ваги естрадного мистецтва у національному культуротворенні, що негативно відбилосся на стані сучасної української культури.

У монографії актуалізується поняття «естрадознавство» як окремого напрямку мистецтвознавчих досліджень, що було закладено у ХХ столітті вченими-дослідниками естради. На базі вивчення цього наукового спадку в роботі обгрунтовано концептуально-методологічні принципи естрадознавства, визначена специфіка естрадного мистецтва, зокрема сім його базових засад (відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність), які є універсальними для усіх естрадних жанрів. Встановлено, що естрадознавство складається з теорії та історії естради, естрадного виконавства, прикладного естрадознавства, є напрямом мистецтвознавчої науки і вивчає естрадне мистецтво у його видових, родових, жанрових та стильових відгалуженнях.

Керуючись естрадознавчими засадами мистецтвознавець легше диференціює поняття естради як виду сценічного мистецтва і шоу-бізнесу як комерційної складової масової культури, при цьому чітко визначає специфічні риси естрадного вокального мистецтва.

Особливе значення у монографії приділяється відмінностям академічної та естрадної (сучасної) вокальної школи, де визначено особливості звукового естетичного ідеалу естрадного вокального саунду з позиції внутрішніх механізмів (нова голосова естетика, вокальні прийоми) і зовнішніх чинників (нові акустичні умови); окреслено фундаментальне значення музичного метроритму для сучасного вокально-естрадного виконавства. Так, невід'ємним атрибутом сучасної вокальної естради є саунд (просторово-звуковий образ) –

інтегральна характеристика звучання голосу вокаліста, його індивідуальна тембрація. Зазначено, що сучасний естрадний вокальний саунд має відмінності від еталонного академічного звуку: 1) за способами контролю акустичного середовища залу, де відправним джерелом саунду є співак, а не звукова апаратура; 2) за виконавською компетенцією в області взаємодії з електронним обладнанням і його практичним використанням; 3) за досвідом слухового діагностування звукоутворення і вмінням користуватися колористикою звукових ефектів.

У монографії висвітлюється проблематика мистецтвознавчої рецепції вокального мистецтва естради, що має власну традицію й історіографію, однак й досі його теоретична база не є досконалою. Естрадознавча термінологія наразі не уніфікована, невизначеними є художньо-естетичні критерії оцінки явищ естрадного мистецтва, спостерігається дефіцит мистецтвознавчих кадрів, які професійно займаються інформаційною, критичною і науково-дослідницькою діяльністю у царині естради.

Аналіз наукових досліджень естрадної музики останніх років підтвердив, що значне місце в них приділяється історичному розвитку зарубіжної розважальної індустрії як єдино правильного прикладу для розвитку вітчизняного шоу-бізнесу. Зазначено, що орієнтація лише на західні зразки є хибним шляхом, оскільки розвиток української вокальної естради може бути успішним лише у поєднанні надбань світового досвіду популярної музики з національними культурними традиціями. Важливим компонентом є врахування історичного досвіду розвитку вокальної естради усіх її регіонів, як західно-українських, так і потужного спадку радянської доби. Такий підхід зумовить орієнтації на ціннісно-естетичні критерії для фахівців-естрадознавців, що сприятиме оновленню естрадного мистецтва в Україні, а для деяких естрадних жанрів їх ренесанс.

Отже, дана монографія відкриває перспективи зближення теорії і практики в українському естрадному мистецтві та підтверджує доцільність його вивчення у контексті синтезу провідних тенденцій світової музичної культури й національних традицій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Аврелий. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. Москва, 2003. 448 с.
2. Аверьянова Н. Современное искусство: украинский контекст // Весник социально-педагогического института. 2013. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-ukrainskiy-kontekst> (дата звернення: 16.08.2017).
3. Агин М. Вокально-энциклопедический словарь. Москва, 1991–1994. 1277 с.
4. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 445 с.
5. Акопян К. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». URL: <http://karen-akopyan.com/schlager1.html> (дата звернення: 18.08.2017).
6. Алаева А. Музыкальная акустика помещений. Чебоксары, 2015. 57 с.
7. Антонова А. «Мурка» как зеркало негритянской культуры // Коммерсант, 2000. № 61. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/144887> (дата звернення: 05.06.2017).
8. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
9. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва: Музгиз, 1952. 192 с.
10. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Москва: Музсектор Госиздата, 1929. 248 с.
11. Баззана К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Глена Гульда. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. 480 с.
12. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград: Музыка, 1967. 65 с.
13. Бойко О.М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
14. Богатырёва Т. Культура как качество жизни. URL: <http://viperson.ru/articles/tatyana-bogatyreva-kultura-kak-kachestvo-zhizni> (дата звернення: 24.10.2017).
15. Богданов И. Драматургия эстрадного представления. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2009. 424 с.
16. Большая Советская Энциклопедия (БСЭ). URL: <http://bse.scilib.com/> (дата звернення: 22.10.2017).
17. Бриль И. Практический: курс джазовой импровизации на фортепиано. Москва, 2004. 260 с.
18. Бурцева Н. Становление школы. Советская эстрада и цирк, 1986. № 1. С. 14–15.

19. Василинина И. Клавдия Шульженко. Москва: Искусство, 1979. 176 с.
20. Верхова А. Амбівалентність понять «естрада» та «шоу-бізнес». Киев: Актуальные научные исследования в современном мире, 2016. Вып. 10 (18). С. 25–28.
21. Витвицкая Б. По театральной России. Киев. Театр и искусство. 1916. № 29. С. 587–588.
22. Вокально-методические принципы М. И. Глинки. URL: <http://avdouhina.ru/vokal-no-metodicheskie-printsipy-m-iglinki/#ixzz3Z9rVBK6f> (дата звернення: 11.01.2017).
23. Волконский С. Выразительное слово. Опыт исследований и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. Санкт-Петербург, 1913. 215 с.
24. Генкин Д. Массовые театрализованные праздники и представления. Москва, 1985. 87 с.
25. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде. Ленинград: Искусство, 1968. 254 с.
26. Гнедовский М. Семидесятые как предмет истории русской культуры. Москва, 1998. 304 с.
27. Головащенко М. Олександр Мишуга – король тенорів. Київ: Муз. Україна, 2004. 610 с.
28. Гончарук О. Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва // Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ НАН України, 2011 № 3. С.14–19.
29. Гребельная В. Особенности художественной структуры эстрадного вокального номера // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. Екатеринбург, 2010. № 5 (84). С. 63–71.
30. Гребельная В. М. Постановка вокального номера на эстраде: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Москва, 2012. 28 с.
31. Давиденкова Е. А. Тембр как категория современного искусствоведения и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.
32. Дацкевич И. Феномен массовой культуры. Ч. 1. Москва, 2012. 35 с.
33. Дискopedia. URL: <http://discopedia.narod.ru> (дата звернення: 10.10.2017).
34. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968. 673 с.
35. Дмитриев Ю. Искусство советской эстрады. Москва, 1962. 127 с.
36. Дмитриев Ю. Советская эстрада. Краткий очерк истории. Москва, 1968. 77 с.
37. Дмитриев Ю. Леонид Утёсов. Москва: Искусство, 1982. 207 с.

38. Добрюха Н. Рок из первых рук. Москва, 1992. 304 с.
39. Долбер М. Интервью с Джоном Райли. URL: <http://mikedolbear.com/?s=John+Riley> (дата звернення: 28.05.2014).
40. Дрейден С. А.В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. Москва: Искусство, 1981. 424 с.
41. Дрожжина Н. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2004. Вип. 13. С. 149–160.
42. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 186 с.
43. Дрожжина Н. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків, 2009. Вип. 3. С. 50–59.
44. Дрожжина Н. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради // Проблеми педагогіки мистецтва: зб. ст. Ялта, 2007. Вип. 1. С. 118–129.
45. Дрожжина Н. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків, 2005. Вип. 15. С. 77–86.
46. Дружкин Ю. Песня от 70-х до 90-х. Что дальше? // Эстрада сегодня и вчера. Москва, 2010. С. 7–53.
47. Думасенко С. Особливості вар'єте-життя України кінця ХІХ – початку ХХ століття. Аркадія. 2014. № 3 (40). С. 28–31.
48. Думасенко С. А. Театри малих форм у контексті культурного розвитку Одеси у першій чверті ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2009. 12 с.
49. Дунаевский И. Назревшие вопросы легкой музыки // Советская музыка, 1955. № 6. С. 14–25.
50. Євтушенко О. Україна in rock. Київ, 2011. 240 с.
51. Елистратов В. Эра пошлости, или Диктатура искусствителя. Октябрь. 2011. № 5. С. 138–144.
52. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург, 2000. 192 с.
53. Емельянов В. Фонопедический метод развития голоса. URL: <http://www.emelyanov-fmrg.ru/non-academic> (дата звернення: 14.05.2017).
54. Ермолаенко Р. Как правильно пользоваться вокальными микрофонами на сцене. URL: <http://prosound.ixbt.com/livesound/sovety.shtml> (дата звернення: 17.09.2017).
55. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва: Классика-XXI, 2002. 248 с.
56. Зайцев В. Режиссура эстрады та масових видовищ: навч. посібник. Київ, 2006. 252 с.

57. Зеленцов С. Некоторые критерии и правила написания научных статей // VI международная конференция молодых ученых и специалистов. Краснодар: ВНИИМК, 2011. С. 378–387.
58. Золотницкий Д. Мастера эстрады. Ленинград: Искусство, 1964. 220 с.
59. Иоффе Б. О вреде нотного письма. URL: [http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis.\\_ma](http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis._ma) (дата звернення: 20.10.2017).
60. Исаев Е. Педагогическая психология. Москва, 2014. 347 с.
61. Історія української музики: у 6-ти тт. Т. 4: 1917–1941. Київ: Наукова думка, 1992. 446 с.
62. Каган М. Морфология искусства. Ленинград, 1972. 424 с.
63. Калашник М. Основные принципы построения музыкального тезауруса // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 1999. № 5. С. 85–92.
64. Карягина А. Джаз для начинающих. Санкт-Петербург, 2008. 48 с.
65. Клипп О.Я. Обучение эстраднему пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Москва: РГБ, 2003. 120 с.
66. Клитин С. Артисты в открытом пространстве // Беседы об искусстве эстрады (и не только). Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2012. 104 с.
67. Клитин С.С. «Золотой век» европейской эстрады. Исторический и теоретический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01. Москва: Всесоюз. НИИ искусствоведения, 1991. 49 с.
68. Клитин С. История искусства эстрады. Санкт-Петербург, 2008. 445 с.
69. Клитин С. Искусство эстрады XIX – XX веков. Санкт-Петербург, 2005. 48 с.
70. Клитин С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 187 с.
71. Клитин С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства. Москва: ГИТИС, 2002. 251 с.
72. Коган Л. Искусство и мы. Москва, 1970. 269 с.
73. Козлов А. Рок : истоки и развитие. Москва, 1997. 110 с.
74. Козлов Н. О пластической культуре эстрадного вокалиста // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. № 22 (53). С. 132–137.
75. Козлов Н. И. Пластическая культура в создании художественного образа вокального произведения на современной эстраде: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2013. 23 с.

76. Коллегова Е. А. Природа внутренней техники актёра эстрады: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Москва, 2012. 28 с.
77. Коллиер Д. Становление джаза. Популярный исторический очерк. Москва, 1984. 390 с.
78. Колтышева С. Я. Метафорическое моделирование образа шоу-бизнеса в российском и американском массмедийном дискурсе: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.20. Екатеринбург, 2009. 240 с.
79. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві // Музична україністика: сучасний вимір. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11-Komenda.pdf?sequence=1> (дата звернення: 18.10.2017).
80. Конен В. Рождение джаза. Москва: Сов. композитор, 1984. 312 с.
81. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
82. Конников А. Мир эстрады. Москва: Искусство, 1980. 272 с.
83. Корнев П. К. Джаз в культурном пространстве XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2009. 191 с.
84. Коробка В. Вокал в популярной музыке. Москва, 1989. 46 с.
85. Костина А. В. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. Москва, 2009. 40 с.
86. Крипчук М. Проблеми оптимізації виховання майбутніх режисерів естради та масових видовищ // Аспекти мистецької освіти в сучасному українському соціокультурному просторі. URL: [http://www.icr.kiev.ua/ukr/24\\_kvitnja\\_2014\\_r\\_\\_Naukovii\\_simpozium](http://www.icr.kiev.ua/ukr/24_kvitnja_2014_r__Naukovii_simpozium) (дата звернення: 17.08.2016).
87. Кузнецов В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02, 13.00.08. Москва: РГБ, 2005. 467 с.
88. Кузнецов Е. Из прошлого эстрады. Москва: Искусство, 1958. 359 с.
89. Кугель А. Театральные портреты. Ленинград: Искусство, 1967. 382 с.
90. Кушнир А. Охота на волков // 100 магнитоальбомов советского рока. URL: <http://www.rulit.me/books/100-magnitoalbomov-sovetskogo-roka-read-76637-1.html> (дата звернення: 03.08.2017).
91. Ламперти Ф. Искусство пения. По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Санкт-Петербург, 2009. 192 с.
92. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Ленинград, 1972. 303 с.

93. Леви В. Вопросы психобиологии музыки. Москва: Советская музыка. 1966. № 8. С. 37–43.
94. Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Москва: Искусство, 1939. 102 с.
95. Линклэйтер К. Освобождение голоса. Москва: ГИТИС, 1993. 37 с.
96. Лихачёв Д. Культура и ее роль в жизни человека. Избранное: мысли о жизни, истории, культуре. Москва, 2006. С. 88–112.
97. Лихачёв Д. Культура как целостная динамическая среда. Очерки по философии художественного творчества. Санкт-Петербург, 1999. С. 173–186.
98. Лихачёв Д. О культуре. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Ленинград, 1989. С. 257–293.
99. Лихачев Д. Экология культуры. Избранные работы в 3 т. Ленинград, 1987. Т. 2. С. 418–494.
100. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2009. 19 с.
101. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва, 1927. 388 с.
102. Луначарский А. Великие сестры. В мире музыки. Москва, 1958. С. 128–129.
103. Луначарский А. Заветы Ильича и художественное образование. Красная новь. Москва, 1924. С. 148–151.
104. Луначарский А. «Косматая обезьяна» в Камерном театре. О театре и драматургии. Москва, 1958. Т. 1. С. 423–425.
105. Луначарский А. Ответы на вопросы американской корреспондентки. Литературное наследство. Неизданные материалы. Москва: Наука, 1970. Т. 82. С. 52–55.
106. Макарова А. Тенденции развития современной эстрады. URL: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=517492#1> (дата звернения: 05.05.2017).
107. Макиевский С. Где находится «душа» метронома. URL: <http://intelldrummer.com/forum/viewtopic.php?f=5&t=40&sid=9ad784740b872e780c674f7d8dc6b857> (дата звернения: 24.10.2017).
108. Макиевский С. Ритмика для всех. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 104 с.
109. Макиевский С. Школа современной игры на ударной установки. Киев: Четверта хвиля, 2008. 111 с.
110. Маккиннон Л. Игра наизусть. Москва: Классика-XXI, 2006. 152 с.
111. Малаховская Н. Культурное значение советской песни: О песнях, которые поют, собравшись вместе. Звезда. 2004. № 5. С. 219–227.
112. Маликов Ю. Мой адрес – не дом и не улица... Москва, 2009. 224 с.

113. Мархасёв Л. XX век в лёгком жанре. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 504 с.
114. Менабени А. Вокально-педагогические знания и умения. Москва, 1995. 30 с.
115. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
116. Мозговий М. Засоби коригування впливу масової естрадної музики. Культура України. Харків: ХДАК, 2009. Вип. 27. С. 240–248.
117. Мозговий М. Популярність естрадної музики: механізми формування // Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2009. Вип. 15. С. 23–29.
118. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва, 2002. 496 с.
119. Морозов В. Тайны вокальной речи. Ленинград, 1967. 204 с.
120. Муратов М.М. Эстрада как феномен массовой культуры: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Казань, 2005. 143 с.
121. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва, 2003. 248 с.
122. Назаренко И. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. Москва: Музыка, 1968. 622 с.
123. Нариси української популярної культури: ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. 760 с.
124. Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища конец XVIII – начала XX века. Ленинград: Искусство, 1984. 191 с.
125. Непомнящий О., Дрыжак В., Кондратьев К., Матюха Н., Сергеевич В. Метод подавления акустической обратной связи на основе цифрового фильтра предварительного вычисления сигнала коррекции. URL: [http://www.samy.ru/system/files/article-samy-metody-podavleniya-aos-src\\_0.pdf](http://www.samy.ru/system/files/article-samy-metody-podavleniya-aos-src_0.pdf) (дата звернення: 12.10.2017).
126. Нестьев И. Звёзды русской эстрады. Москва: Советский композитор, 1974. 180 с.
127. Остах І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ, 2013. 328 с.
128. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця, 2013. 368 с.
129. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2008. 40 с.
130. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1979. 128 с.
131. Пекерская Е. Вокальный словарь. URL: <http://lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/PECERSKAYA/vocal.txt> (дата звернення: 10.07.2017).

132. Переверзев М., Косцов Т. Менеджмент в сфере культуры и искусства. Москва, 2007. 192 с.
133. Печерский В. Система подготовки творческих кадров для эстрады и цирка в СССР. Киев: КГИТИ им. И.К. Карпенко-Карого, 1987. 78 с.
134. Печерський В. Розвиток естради України у ХІХ столітті // Історія української естради (лекційний курс). Київ, 2007. 213 с.
135. Поплавський М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2001. 560 с.
136. Постановление о мерах по дальнейшему развитию концертно-эстрадной работы в РСФСР № 1321 от 30.08 1960. URL: [http://www.libussr.ru/doc\\_ussr/usr\\_5583.htm](http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_5583.htm) (дата звернення: 20.09.2017).
137. Постевка Г. Зміст та особливості викладання естрадного співу у вищих навчальних закладах України // Наукова скарбниця освіти Донеччини. Донецьк, 2011. № 1. С. 111–115.
138. Пригожин И. Политика – вершина шоу-бизнеса. Москва, 2001. 320 с.
139. Риггс С. Пойте как звёзды. Санкт-Петербург, 2007. 120 с.
140. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1917–1929: ред. Е. Д. Уварова. Москва: Искусство, 1976. 406 с.
141. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1930–1945: ред. Е.Д. Уварова. Москва: Искусство, 1977. 415 с.
142. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1946–1977: ред. Е.Д. Уварова. Москва: Искусство, 1981. 527 с.
143. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в культуре России: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2007. 34 с.
144. Рыбакова Э. Развитие музыкального искусства эстрады в современной России: традиции, перспективы, исследования. URL: <http://elibrary.spbguki.ru/600382/view> (дата звернення: 10.05.2017).
145. Романова Л. Школа эстрадного вокала. Санкт-Петербург, 2007. 40 с.
146. Рубб А. 30 бесед об эстрадных концертах. Москва: ВЦХТ, 2004. 126 с.
147. Савицкая Е. “Электричество смотрит мне в лицо...”, или введение в саундологию // Журнал «Салон АВ». 1999. № 5. URL: <http://www.hi-fi.ru/review/detail/699097> (дата звернення: 19.09.2017).
148. Савицкая Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке: на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов: дис. кан. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1999. 282 с.
149. Савицкая Е. Прогрессив-рок. Герои и судьбы. Москва, 2015. 320 с.
150. Савченко Б. Кумиры российской эстрады. Москва, 2003. 379 с.

151. Самая Т. В. Базові засади естрадного мистецтва // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 219–226.
152. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження // Культура України. Харків: ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 50–59.
153. Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журн. Київ: Міленіум, 2015. № 2 (5). С. 193–199.
154. Самая Т. В. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва естради України 60-70-років ХХ століття // Вісник НАКККіМ: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С. 133-137.
155. Самая Т. В. Современные тенденции в эстрадном вокальном исполнительстве (к вопросу теоретического осмысления базовых понятий вокальной педагогики) // Образование в сфере искусства: современный контекст. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. № 1. С. 84–92.
156. Самая Т. В. Художня критика в галузі естрадного мистецтва: проблемні питання // Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. Т. 1. С. 174–180.
157. Сапожник О. В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ: КНУКіМ, 2001. 20 с.
158. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
159. Саульский Ю. Эстрадная музыка. Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации. Москва: Искусство, 1988. С. 184–200.
160. Сахнова И. В. Вокальное обучение будущих специалистов музыкальной эстрады в вузах культуры и искусств: автореф. ... дис. канд. пед. наук: 13.00.08. Москва, 2008. 238 с.
161. Сахнова И. Инновационная направленность и методы музыкальной педагогики: тезисы II межвузовской научно-практической конференции. Москва: МГИМ им. А. Шнитке, 2009. С. 3–7.
162. Свобода Н. Олександр Мишуга і його новаторські педагогічні принципи // Вісник Львівського Університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів, 2003. Вип. 3. С. 137–145.
163. Сергеев Б. Тайны памяти. Москва, 1974. 272 с.
164. Сергеева И. В. Особенности коммуникационных процессов массовой музыкальной культуры: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06. Саратов, 2004. 159 с.
165. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2007. 41 с.

166. Скороходов Г. Звезды советской эстрады. Москва: Сов. композитор, 1986. 184 с.
167. Слободчиков В. Антропологическая перспектива отечественного образования. Москва, 2009. 264 с.
168. Смелянский Д.Я. Продюсер в театральном процессе России: организационно-творческий аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Москва, 2000. 21 с.
169. Смирнов-Сокольский Н. Сорок пять лет на эстраде. Москва: Искусство, 1976. 776 с.
170. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: ред. А. Медведев, О. Медведева. Москва: Сов. композитор, 1987. 592 с.
171. Солодовник В. Естрада // Енциклопедія сучасної України. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=18031](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031) (дата звернення: 24.10.2017).
172. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с.
173. Степурко О. Скэт и импровизация. Москва: Камертон, 2006. 75 с.
174. Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1998. 42 с.
175. Сыров В. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий). Искусство XX века: элита и массы. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2004. С. 280–288.
176. Тетеревкова Т. И. Проблемы взаимодействия современного драматического театра и эстрады: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Санкт-Петербург, 2002. 171 с.
177. Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908-1917. Москва, 2005. 527 с.
178. Тормахова В. Вплив гурту «Брати Гадюкіни» на розвиток української рок- та поп-культури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2014. Вип. 33. С. 319–326.
179. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 152 с.
180. Туріна О. А. Культурно-мистецьке середовище як чинник творчої соціалізації особи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
181. Трифонова И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Тюмень, 2011. 183 с.
182. Уварова Е. Вместо предисловия. Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации. Москва: Искусство, 1988. С. 49–51.

183. Уварова Е. Вокзалы, сады, парки. Развлекательная культура России 18–19 вв. Очерки истории и теории. Санкт-Петербург, 2000. С. 317–349.
184. Уварова Е. Эстрада в России. Двадцатый век. Энциклопедия. Москва, 2004. 862 с.
185. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945). Москва: Искусство, 1983. 320 с.
186. Ульева И. Плюсы и минусы вокальной методики Сета Риггса. URL: [http://www.belcantoschool.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=189&Itemid=79](http://www.belcantoschool.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=189&Itemid=79) (дата звернения: 24.10.2017).
187. Успенская М. Певцы советской эстрады. Москва: Искусство, 1991. Вып. 3. 304 с.
188. Утёсов Л. Чего мы ждём от конкурса. Москва: Советское искусство, 1939. 9 с.
189. Федорцова А. Современная вокальная эстрадная музыка: проблемы терминологии в белорусском искусствоведении. URL: [http://academicicon.ru/publ/iskusstvovedenie\\_muzyka/fedorcova\\_a\\_a\\_sovremennaja\\_vokalnaja\\_ehstradnaja\\_muzyka\\_problemy\\_terminologii\\_v\\_belorusskom\\_iskusstvovedenii/11-1-0-258](http://academicicon.ru/publ/iskusstvovedenie_muzyka/fedorcova_a_a_sovremennaja_vokalnaja_ehstradnaja_muzyka_problemy_terminologii_v_belorusskom_iskusstvovedenii/11-1-0-258) (дата звернения: 18.10.2017).
190. Фейертаг В. Джаз. Санкт-Петербург, 2008. 712 с.
191. Флиер А. Культурология для культурологов. Москва: Академический Проект, 2000. 496 с.
192. Фуксман М. Метр и ритм: число и энергия. Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 47–54.
193. Харичева Д. В. Формирование творческой самостоятельности подростков в учреждениях дополнительного образования средствами эстрадного пения: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Москва, 2007. 17 с.
194. Хачатурьян А. В. Шоу-бизнес как явление современной социальной жизни: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Ростов-на-Дону, 2003. 27 с.
195. Хейзинга И. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва, 1992. 464 с.
196. Холопова В. Музыкальный ритм. Москва: Музыка, 1980. 72 с.
197. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург, 2010. 368 с.
198. Храбатин Н. Як танго підкорило Галичину // Галицький кореспондент. 2013. URL: <http://gk-press.if.ua/x10782> (дата звернення: 19.10.2017).
199. Цукер А. Интеллигенция поет блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре) // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. Нижний Новгород, 2004. С. 289–308.

200. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1991. 48 с.
201. Цукер А. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Стилевые искания в музыке 70–80 гг. XX века. Ростов-на-Дону, 1994. С. 34–53.
202. Цукерман В. Музыка и слушатель. Москва: Музыка, 1972. 208 с.
203. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства: музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Москва: Музыка, 1985. 192 с.
204. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва, 2002. 592 с.
205. Чередниченко Т. Музыкальные увеселения: культура радости вчера и завтра // Новый мир. 1994. № 6. С. 205–217.
206. Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: между «Брежневым» и «Пугачёвой». Москва, 1994. 256 с.
207. Черкашина Л. Соціокультурні та естетичні засади менеджменту в сфері аудіовізуальної комунікації // Музыка в системі телебачення: лекційні матеріали. Київ, 2000. С. 28–106.
208. Чудинов В. Язык как составная часть культуры. URL: <http://www.runitsa.ru/publications/218/> (дата звернення: 18.10.2017).
209. Шадсон М., Мукерджи Ч. Новый взгляд на поп-культуру. URL: [http://art.photo-element.ru/analysis/popular\\_culture/popular\\_culture.html](http://art.photo-element.ru/analysis/popular_culture/popular_culture.html) (дата звернення: 22.10.2017).
210. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых праздников. Москва: РАТИ, 2009. 336 с.
211. Шевченко Н. Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики // Вісник ДАКККіМ. 2012. № 3. С. 183–187.
212. Шевченко О.Г. Українська популярна музика: витoki та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.
213. Шейко Р. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. Москва: Искусство, 1984. 360 с.
214. Шостакович Г. В. Музыка массовых жанров как фактор формирования музыкальной культуры подростков: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 1996. 147 с.
215. Шулин В. Музыкально-эстрадное дело в России: от антрепренёра к продюсеру // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Санкт-Петербург. 2012. № 1. С. 149–155.
216. Шуфутинский М. И вот стою я у черты. Москва: ТРИЭН, 1997. 416 с.
217. Щелкин В., Фролов С. Легенды ВИА. Москва, 2007. 494 с.

218. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 261 с.
219. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. Санкт-Петербург, 2007. 128 с.
220. Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1986. 24 с.
221. Яковлева А. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. Москва, 2007. 480 с.
222. Яковлева А. Русская вокальная школа: Исторический очерк развития от истоков до начала XX столетия. Москва, 2011. 132 с.
223. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. Москва, 2004. 200 с.
224. Яшкин В. Вокально-инструментальные ансамбли. Москва, 1980. 48 с.
225. Burns Ken. Jazz. Florentine Films, Artwork. URL: <http://www.pbs.org/jazz/> (дата звернения: 06.09.2017).
226. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Denmark, 2000. 255 p.
227. Stearns Marshall. The story of Jazz. USA: Oxford University Press, 1970. 416 p.
228. Flants R. Ringo. Modern Drummer Publication, 1981. № 29. P. 10–105.

Наукове видання

**Тетяна Вікторівна Самая**

**ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ УКРАЇНИ**

**Монографія**

Перше видання