

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

КАЛУЖСЬКА ВАЛЕРІЯ ОЛЕГІВНА

УДК 130.2:792.73

**ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА
В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ:
ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ**

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:

Легенький Юрій Григорович

доктор філософських наук, професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	
1.1. Теоретичні обґрунтування коеволюції естрадного мистецтва та масової культури.....	13
1.2. Феноменологічна рефлексія естрадного мистецтва та видовищної культури.....	32
Висновки до розділу 1.....	48
РОЗДІЛ 2 БАГАТОМАНІТНІСТЬ СЦЕНІЧНИХ ЖАНРІВ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА	
2.1. Видовищні форми антропологічно значущої саморепрезентації міської культури: досвід історичної рефлексії.....	50
2.1. Естрадне мистецтво як techne: інституалізації масових видовищ.....	66
2.2. Масова культура першої половини ХХ століття та її естрадно-сценічні образи.....	83
Висновки до розділу 2	98
РОЗДІЛ 3 ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ ТА ЇЇ КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ.....	
3.1. Естрадне мистецтво як сценічний синтез постмодерних практик.....	102

3.2. Сценічний простір в естрадних модифікаціях постмодерної масової культури.....	124
3.3. Культурно-антропологічні наслідки комерціалізації естрадного мистецтва.....	138
Висновки до розділу 3.....	160
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168

ВСТУП

Актуальність теми дисертаційного дослідження. Естрадне мистецтво є невід'ємною складовою життєдіяльності сучасних соціумів, які поступово перетворюються на суспільства споживання і розваг. Воно впливає на життєтворчість та рекреативні здатності людини, на її мислення і поведінку. Інтерес до основних тенденцій розвитку естрадного мистецтва обумовлений зміною його статусу в культурі постіндустріального зразка, що є наслідком розвитку технологій екранних видів мистецтв, мас-медіа, а також технологіями презентації сценічних форм як культурних об'єктивацій з посиленням маніпулятивним потенціалом.

Додатково тему дослідження актуалізує проникнення естради у повсякденність. Процедура уявлення себе іншим потребує розвитку нових людських якостей і здібностей, випробування яких відбувається у специфічному просторі естрадного мистецтва, яке в ущільненому вигляді відкриває нові, насичені ризиками горизонти самовираження людини.

Тема дослідження, пропонованого науковому заголові, посідає далеко не останнє місце в поглибленні розуміння тих процесів, які сьогодні відбуваються в українському суспільстві і культурі. Постмайданівський синдром, що полягає в акцентуванні видовищності суспільно значущих дій, певною мірою є наслідком передозування споживання продукції естрадного мистецтва і перетворення останнього на різновид мистецтва жити, також потребує з'ясування його антропологічних підвалин, які у неочікуваний спосіб заявляють про себе у сучасних соціокультурних контекстах.

Як цілісний феномен масової культури, мистецтво естради потребує філософської рефлексії з метою прояснення умов його розгортання у полі культури. Окресленню проблемного поля, визначеного темою дисертації, сприяли теоретичні розвідки західних і вітчизняних дослідників.

Насамперед, естрадне мистецтво вивчали як певну диференційну діяльність, пов'язану з творчістю окремих співаків (Ю. Айзеншпіс, А. Акімов, О. Баташев, І. Василітіна, М. Поплавський та ін.); зі специфікою презентації естрадного мистецтва в театрі, кіно, на ТБ тощо (В. Беньямин, С. Бест, Д. Келлнер, А. Вартанов, Л. Васильєва та ін.). Адже естрадне мистецтво як цілісність масової культури стає проблематичним саме в контексті ХХ століття.

Естрадне мистецтво – це простір самоздійснення людини публічної, який у ХХ столітті набуває рис самодостатності. Всі ці складові естрадного мистецтва надзвичайно інтенсифікуються та трансформуються в культурі ХХ століття, потребують синтетичного і системного аналізу. Естрадне мистецтво змінює образ людини. Так, людина ХХ століття занурюється в архаїчну реальність культури більш радикально, ніж раніше. Синтетизм естрадного мистецтва в рекламно-брендинговому просторі, в арт-бізнесі утворює своєрідний перетин зустрічей суб'єктів культури. Флеш-іміджі рекламного простору, масові події шоу-бізнесу вимагають спеціального дослідження. Це особливе естрадне мистецтво, пов'язане з певним вибуховим розвитком технологій, трансформаціями культури, інтенсифікацією духовних пошуків, що визначилися в культурі ХХ століття.

Цілісність естрадного мистецтва ХХ століття – це реальність класичної, некласичної і постнекласичної культури цього періоду, яка має свою оптику, суб'єкта бачення і самоздійснення, засоби ідентифікації людини як певної тотальності на площі, в мас-медіа, в екранних мистецтвах. Можна говорити про те, що виникає новий суб'єкт культури, який Е. Канетті означив як «маса», який визначають як «натовп», «охлос». Можна, однак, говорити й про позитивну реальність естрадного мистецтва ХХ століття, яка позначила людину в екстенсивних вимірах технологій комунікації. Вся ця реальність трансформативного простору естрадного мистецтва потребує аналізу та адекватного бачення.

Естрадне мистецтво у класичному, некласичному та постнекласичному вимірах трансформується у межах різних практик масової культури. Це регенеративні, реставруючі, ретроархаїзуючі стратегії формотворення, орієнтовані на збереження традицій та занурення в недалеке минуле. Це певні сучасні міфології, які, за Р. Бартом, пов'язані з міфогенною та метафорогенною реальністю естрадного мистецтва.

Водночас стан вивчення становлення естрадного мистецтва й узагальнення теоретико-методологічних аспектів цієї проблеми ще не можна назвати задовільним. Хоча варто звернути увагу на низку цікавих досліджень культурологічного, музикознавчого, соціологічного, психологічного напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення.

Так, характеристики окремих його етапів присвячено наукові праці, що містять інформацію з теорії масової культури, зокрема естрадного мистецтва. Філософський та культурологічний напрям визначається в дослідженнях В. Адорно, Р. Барта, М. Бахтіна, С. Безклубенка, В. Беньяміна, Ж. Бодрійяра, П. Гуревича, М. Хренова тощо; у мистецтвознавчих працях В. Антонюк, Б. Асаф'єва, С. Бест, Д. Келлнер визначається специфіка входження мистецтва естради в масову культуру; важливими є дослідження з інтерпретації естради як певного синтезу мистецтв Т. Воробйової, А. Дугіна, В. Зайцева, В. Конена, М. Поплавського тощо; особливий інтерес викликають дослідження, присвячені окремим жанрам естради, С. Клітіна, О. Сапожнік, В. Тормахової тощо; в театрознавчих, мистецтвознавчих й інших вимірах мистецтва опрацьована диференційне розуміння видовища – це роботи Є. Єрмоліна, який описує тоталітарний театр масових подій 30-х років, Б. Брехта, котрий створив «епічний театр», А. Арто з його «театром жорстокості», С. Ейзенштейна, що розробив модель «вертикального монтажу» тощо. Адже будь-які ознаки естрадного мистецтва в контексті взаємодії видів мистецтв не дають його образу як певної культурологічної цілісності. Вони або експлікують естрадне мистецтво як певну драматургію,

вокальне мистецтво, сценографію, або визначають естрадне мистецтво поза контекстом його єднання з масовою культурою в цілому.

Науковці аналізують масову культуру як соціально-історичний феномен, що відображає морально-психологічні, емоційні, соціальні настанови (Ю. Божко, Г. Кнабе, І. Набок, Н. Саркітов, В. Ткаченко, С. Фріс). Представники іншої думки (А. Попов, Х. Ортега-і-Гассет) – вказують на руйнівні функції цього явища. Масова музична культура є одним із засобів соціального буття, оскільки через неї людина виражає своє ставлення до навколишнього середовища.

Разом з тим, потреба в поглибленому аналізі естрадного мистецтва, виробленні принципів нового бачення еволюції естрадного мистецтва, цілісному, системному вивченні видовищних форм трансформації масової культури свідчить про необхідність більш детального розгляду проблеми саме в філософсько-антропологічному плані. Зазначене робить актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дана робота виконана в межах тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук», а також пов'язана із темою дослідження кафедри дизайну та реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Актуальні проблеми дизайну, реклами, моди, архітектури в контексті культурологічних та антропологічних досліджень» (затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 732 від 27 жовтня 2006 р. та рішенням Вченої ради Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (протокол № 5 від 22 грудня 2006 р.)). Тема дисертаційного дослідження затверджена Вченою радою Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (протокол № 12 від 29 травня 2014 року).

Мета дослідження полягає в експлікації культурно-антропологічного підґрунтя еволюції естрадного мистецтва у просторі масової культури.

Зазначена мета зумовила необхідність виконання наступних **завдань**:

- розробити авторську антропологічно орієнтовану методологічну програму дослідження еволюції естрадного мистецтва;
- уточнити поняття «естрадне мистецтво», «масова культура», «естрадний синтез мистецтв» в контексті трансформації видовищних технологій масової культури ХХ століття;
- проаналізувати тенденції еволюції культурних форм естрадного мистецтва;
- визначити культурно-антропологічний статус естрадного мистецтва та його роль в інституалізації масових видовищ;
- охарактеризувати культурно-антропологічні специфікації естрадного мистецтва в контексті еволюції його сценічних форм;
- обґрунтувати антропологічно значущі ознаки репрезентації творчої особистості в естрадному мистецтві кінця ХХ століття;
- здійснити культурно-антропологічний аналіз видовищних форм трансформації масової культури в контексті флеш-іміджів, арт-бізнесу, реклами, естрадних шоу.

Об’єктом дисертаційного дослідження є естрадне мистецтво у проблемному полі антропологічно орієнтованої філософії культури.

Предметом дослідження є еволюція естрадного мистецтва в контексті масової культури ХХ століття.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Методологія дослідження обумовлена предметом дослідження, а також його метою і поставленими завданнями, які передбачають здійснення міждисциплінарного аналізу на основі методів антропологічної інтерпретації та антропологічної реконструкції, аналізу і синтезу, порівняння й узагальнення результатів, отриманих у процесі вивчення праць та спеціалізованих видань з філософії, мистецтвознавства, культурології, етнографії, історії та суміжних з ними галузей науки. У роботі узагальнюються методологічні напрацювання аналітичної філософії, антропологічно орієнтованої етики та естетики,

контекстуального аналізу. Для виявлення антропологічних і культурних констант естрадного мистецтва застосовується феноменологічний метод.

Реконструкція поняття «естрадне мистецтво» в контексті культури ХХ століття потребує застосування механізмів цілісного, системного та полісистемного, компаративного аналізу, а також залучення герменевтичного методу дають можливість трансформувати поняття «естрадне мистецтво» в образи феноменологічних, естетичних, мистецьких та мистецтвознавчих практик, що в рівній мірі формують естрадне мистецтво в культурі ХХ століття і утворюють картину світу як образ масової культури. В дослідженні використовуються структурно-функціональний, культурно-генетичний, модельно-реконструктивний методи.

Наукова новизна дослідження полягає у культурно-антропологічній концептуалізації еволюції естрадного мистецтва та його об'єктивацій у модернізаційних трансформаціях масової культури, тим самим започатковано новий напрям філософсько-антропологічних досліджень, а саме: антропологія естради у її багатоманітних культурних репрезентаціях.

Новизна дослідження конкретизована в наступних наукових положеннях, що виносяться на захист:

Уперше:

- на основі узагальнення філософських, культурологічних, мистецтвознавчих досліджень естрадного мистецтва визначена специфіка естради як різновиду трансформативної видовищної культури; обґрунтовано, що естрадне мистецтво є полісценічним, полікультурним і полімистецьким феноменом, який водночас можна розглядати як комунікацію, що продукує культурно-антропологічні смисли з ускладненою інтерпретаційною схемою;

- встановлено основні тенденції еволюції естрадного мистецтва, які полягають у визначенні контингентних перспектив його розвитку на прикладі моделі «згортання-розгортання» форм презентації видовища в полісценічному просторі масової культури;

– показано, що естрада формується як синкретичне видовище, інтегруючи в собі різні форми масовості культури: ритуалізовані, містеріальні, інституалізовані як видовища або події в храмі, на площах, на майданах, на відкритих помостах;

– визначено культурно-антропологічні механізми інституалізації естрадного мистецтва, які підпорядковані логіці селекції та агрегації із залученням діалектики масовізації і демасовізації; показано, що ці механізми за певних обставин здатні перетворювати естрадний досвід на мистецтво жити;

– обґрунтовано, що естрадне мистецтво як сценічний синтез та гібридизація постмодерних мистецьких практик структурує свій культурний простір, який перетинається з простором повсякденності, пропонуючи позірні орієнтири яскравого гламурного життя, експресивно забарвлені рецепти подолання життєвих, соціальних і навіть політичних проблем (артист у парламенті як візуалізація мрій і сподівань суспільства);

– визначено антропологічні особливості розвитку мистецтва естради в контексті комунікативних технологій масової культури в екранному світі ТБ, мультимедіа, віртуалістиці, де здійснюється своєрідна апробація нових культурних технік життєтворчості за умов перетворення «нормальних біографій» на клаптикові.

Уточнено:

– розуміння естрадного мистецтва як емоційно насиченої комунікації, смисли якої транслюються через медіум видовища, який гіперболізує свої власні смисли і продукує зірок як втілення вдалого життя і водночас розвінчує свої власні міфи про них;

– положення, що видовищні форми презентації міської культури пройшли через стадію звернення до майданних і водночас до ярмаркових народних форм, які на початку ХХ ст. виглядали як феномен національної самоіндентифікації. Місто створювало своєрідні секулярно-сакральні простори ярмарок, балаганів, вертепу, повертаючись тим самим до витоків

естрадного мистецтва, які успішно конкурують з модерними просторами кабаре, салонів, ресторанів, клубів та театрів;

Набуло подальшого розвитку:

– положення про міфогенну природу естради, яка є не тільки штучно створеним міфом (Р. Барт), а й візуалізацією мрій та сподівань пересічної людини, реалізація яких пов'язується з естрадними зірками;

– положення про суперечливий характер еволюції естрадного мистецтва, яке в середині ХХ століття мистецтво естради позиціонується як масове видовище камерного типу, але саме в цей період естрада висуває домагання на вираз мрій та настроїв широких верств населення. Після 1960-1970-х років починається вибух естрадних інновацій, пов'язаний з розвитком інформаційних технологій і широкою презентативністю видовища в екранній субкультурі.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає у методології полісистемного аналізу поняття «естрадне мистецтво» в контексті культурологічної та мистецтвознавчої рефлексії. Естрадне мистецтво розглянуто в просторі сценічних інновацій масової культури. полягають у науковому осмисленні феномену філософування з метою філософського обґрунтування закономірностей функціонування популярної культури та її впливу на світовідчуття людини.

Розробки дисертаційного дослідження можуть бути використані для підготовки курсів лекцій з філософії, культурології, мистецтвознавства, теорії та історії естрадного мистецтва, а також можуть слугувати для трансформації сучасних мистецтвознавчих та культурологічних підходів щодо новітніх комунікативних технологій масової культури.

Зміст дисертаційного дослідження став основою для читання лекцій з теорії естрадного мистецтва у власній педагогічній практиці його авторки.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є результатом самостійної дослідницької роботи, в якій висвітлені власні ідеї та розробки автора. Положення наукової новизни і результати отримані дисертантом самостійно,

всі публікації, в яких викладено зміст дисертаційного дослідження, є одноосібними.

Апробація результатів дисертаційного дослідження. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження доповідались та обговорювались на засіданні кафедри реклами та дизайну Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, а також під час міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій і семінарів, а саме: Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Українська культура XXI ст.: стан, проблеми, тенденції» (Київ, 2010); Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Філософія в умовах соціокультурних викликів» (Черкаси, 2012); V Міжнародний форум «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2012); конференціях професорсько-викладацького складу, докторантів та аспірантів Київського національного університету культури і мистецтв (Київ, 2012, 2013, 2014); XV Міжнародна науково-практична конференція «Освіта і доля нації. І. Кант та Г. Сковорода: уявний діалог у сучасних соціокультурних контекстах» (Харків, 2014).

Публікації. Основний зміст дисертаційного дослідження відображений у семи наукових публікаціях, з них – шість одноосібних статей у наукових фахових виданнях України з філософських наук, одна – у науковому виданні, внесеному до міжнародних науко метричних баз, одна – у збірнику матеріалів наукової конференції.

Структура і обсяг дисертаційного дослідження зумовлені логікою розкриття його теми і виконання поставлених завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, які включають у себе вісім підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 186 сторінок, із них 167 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 20 сторінок і налічує 235 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретичні обґрунтування коеволюції естрадного мистецтва та масової культури

Мета цього підрозділу – визначити культурологічне розуміння мистецтва естради у контексті трансформації видовища в рамках культури класичного, посткласичного, постнекласичного суспільства. Звичайно, що короткий реферат ідей, концептів, проблем є певною передмовою для більш докладного звернення до відомих або невідомих імен. Але спершу звернімося до словника російської мови С. Ожегова, Великого тлумачного словника сучасної української мови та інших джерел.

Зокрема, у словнику С. Ожегова знаходимо таке визначення поняття «естрада»: «1) підвищення для тих, хто виступає перед публікою, виконавців чого-небудь (оркестру, читця і т. п.). Вийти на естраду. 2) Музично-драматичне мистецтво, пов'язане з виконанням невеликих творів на відкритій концертній сцені. Радянська естрада. Артист естради» [224, с. 895].

У статті «Естрадне мистецтво» словника «Естетика» (1989 р.) можна прочитати таке визначення поняття «естрадне мистецтво»: «(від французького *estrade* – підмостки, підвищення) – синтетичний вид сценічного мистецтва, який поєднує малі форми драми, комедії, музики, а також співу, художнє читання, хореографію, ексцентрику, пантоміму, акробатику, жонглювання, ілюзіонізм тощо.

Незважаючи на свою інтернаціональну природу, естрадне мистецтво зберігає народне коріння, що надає йому особливого національного забарвлення. Народившись в добу Відродження на вуличних підмостках і почавши з клоунади, примітивних фарсів, скоморошества, естрадне мистецтво в різних країнах еволюціонувало по-різному, віддаючи переваги

то одним, то іншим жанрам, тим чи іншим образам-маскам. У виниклих естрадних програмах салонів, кружків, клубів, у балаганчиках, мюзик-холах, кафешантанах, кабаре, театрах мініатюр і на естрадних садово-паркових площадках домінують пародії, шаржі, їдка загально-життєва сатира, загострена гіпербола, буфонада, гротеск, ігрова іронія, задушевна лірика, модні танцювально-музичні ритми. Окремі номери поліфонічної строкатості дивертисменту нерідко скріплюються на естраді конферансом чи нескладним сюжетом, а театри одного або двох акторів, ансамблі (балетні, музичні та тощо,) – оригінальним репертуаром, власною драматургією.

Естрадне мистецтво орієнтується на будь-яку широку аудиторію і спирається передусім на майстерність виконавців, на їхню техніку перевтілення, вміння створювати лаконічними засобами ефектну видовищність, яскравий характер – частіше комедійно-заперечувальний, ніж позитивний» [225, с. 427].

Проте естрада ХХ століття – це дуже цікава синтетична реальність, яка поєднує всі можливі досягнення, здійснені в культуротворенні: свята, театральні, кінематографічні, естрадні, віртуальні та інші події. Водночас це суто екзистенційне бачення свого «Я», зондування глибин підсвідомого. Такий широкий аспект потребує звернення до численної бібліографії, адже ми намагалися працювати в контексті культурологічного та мистецтвознавчого дослідження.

Мистецтво естради в контексті його еволюції у ХХ столітті акумулювало в собі величезний потенціал різних сфер і різних вимірів культуротворчості. Так, зокрема, варто говорити про етнокультурні витоки естради, або протоестраду, як феномен, пов'язаний з народним святом, народними гуляннями, народним сценічним простором самоздійснення святкових комунікацій.

Потрібно говорити про побутовий простір, або про культуру повсякдення, де естрада посіла своє чільне місце і де сформувалися перші її інститути, які стали камерними, і більше того – антитетичними формами

класичним видам мистецтва, зокрема театру, опері та ін. Важливо відмітити комунікативний простір естради, який пов'язаний вже з техногенними засобами презентації видовища, з полісценічним виміром естрадного контексту, музикування, естрадних форм хореографії, вокалу та ін.

Зрештою, варто зазначити той аспект, на якому мало наголошують вивчаючи естраду, – сакральний вимір. Сакральність культури в царині естради має свою специфіку, свої персоніфікації, які набувають згодом вимірів національних пріоритетів сакрального, що пов'язано з мистецтвом повсякдення, з мистецтвом культури побуту.

Ці чотири аспекти тією чи іншою мірою детермінуються культурологічними, естетичними і мистецькими ознаками. Тобто історіографія проблем еволюції естрадного мистецтва практично не має меж. Варто зазначити культурологічний корпус досліджень, філософський, етичний і естетичний, а також проблеми презентації образності сценічного простору в цілому.

Звичайно, в цьому стислому історіографічному нарисі ми не можемо охопити всі дослідження, наша мета – лише конспективно з'ясувати риси системності, які характеризують естрадний образ як сценічний в контексті вищезазначених ознак.

Із фундаментальних культурологічних та естетичних досліджень насамперед варто виділити праці О. Лосева, дотичні до проблеми видовища, театральності та сценічного мистецтва. Приміром, в роботі «Елліністично-римська естетика» він характеризує простір видовища Риму як безмежний, просякнутий римським експансіонізмом, проте внутрішньо тихий, ще не сповнений тою персональністю, яка виникає в середньовіччі [110].

Лосев у багатьох своїх дослідженнях, в тому числі у праці «Мовна структура», торкається проблем видовищності мови, видовищності простору загалом і сценічного простору зокрема [111]. Його роботи – синтетичні, адже естетична проблематика образу культури так чи інакше дає можливість відчутти насиченість видовищем культурного простору тієї реальності, в якій

живе людина. Дослідник визначає культуру на рівні її глибинних артефактів. Це і культура повсякдення, і культура сакральна, і культура, пов'язана з мистецькими практиками, зокрема із скульптурою й архітектурою. Весь цей контекст є надзвичайно важливим, оскільки дає змогу уявити виміри протокультури естради як своєрідного видовища, а також можливість зрозуміти сценізм як своєрідну реальність естрадного простору.

Значними для нас є дослідження польського естетика В. Татаркевича, де він дає характеристику первинної хореї. Триєдина хорея – це той синкретичний образ мистецтва Давньої Греції, в якому поєднуються мистецтва різних типів. «Греки, – пише він, – власне, почали лише з двох мистецтв: одне з них було експресивним, інше конструктивним. Причому кожне з них включало багато складових частин. В експресивне мистецтво входили поезія, музика і танок, а в конструктивне – архітектура, скульптура, живопис. Основою конструктивного мистецтва ставала архітектура, до котрої у процесі створення храму приєдналися скульптура і живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, якому вторили музичні звуки і слова. Танок з одночасною музикою і поезією поєднувалися в єдине ціле, яке презентувало єдине мистецтво – «триєдину хорею», так її називає ще Т. Зелінський. Це мистецтво виражало почуття людини як за допомогою звуків, так і рухів, як за допомогою слів, так і мелодії та ритмів. Слово «хорея» підкреслює сутність ролі танцю, бо походить від «choros» – хор, що первинно означало колективний танок, до того, як стало означати колективний спів» [178, с. 13–14].

Отже, протоестрада в її синкретичному вигляді поєднується з категорією «хор», «хорея», з танком, з хореографічною постановою, яка в Давній Греції була досить розвинутою. Скульптурність, тілесність, більше того, «протанцюваність діалогів», їх адекватне переведення на мову пластики – це була одна з найважливіших настанов полісценізму грецького мистецтва, який стає засадничим для формування витоків мистецтва естради.

Ми не можемо більш докладно зупинитися на загально-культурологічному екскурсі. Важливо визначити контекст культуротворчості, який вже охарактеризований в рефлексії культури ХХ століття, а також дати аналіз концепцій масової культури.

Праця А. Моля «Соціодинаміка культури» дає характеристику мозаїчно-цілісного поля культури, яку вже можна інтерпретувати як масу. Кібернетичний метод, який він обирає для аналізу цієї культури, орієнтований на комунікацію. Словник культури і підхід до комунікативних реалій культуротворчості мають ознаки 60-х років, визначаються в рамках елементаризму, характеризують культуру як певні канали, коди і образи презентації інформації [130].

Вказане дослідження визначає теорію комунікації в рамках позитивістської традиції, орієнтованої на передачу повідомлення, і не більше того. Щодо інших комунікативних теорій, починаючи від Б. Ехенбаума, В. Пропа, М. Богданова та ін., важливо згадати, що весь цей комплекс, де центром стає повідомлення, зазначений уже в дослідженнях Е. Бенвеніста, зсуває проблематику культуротворчості в семіологічний контекст [163]. Контекстом мовних ігор називає його Л. Вітгенштейн.

«Культура, – пише А. Моль, – це, по суті, величезна множина повідомлень, кожне з яких являє собою кінцеву і впорядковану множину елементів певного набору, побудованого у вигляді послідовних знаків, за відповідними законами: законом «орфографії», «граматики», «синтаксису», «логіки» тощо. Ці поняття, які виникають раніше писемної мови, також мають загальну спільність, і їх можна пристосувати взагалі до фізичної передачі повідомлення. В їх числі ми назвемо такі:

– звукові повідомлення, які підрозділяються в свою чергу на три категорії:

- мова, людська мова,
- музика, мова почуттів,
- шум, мова речей;

- зорові повідомлення, а саме:
- знакові повідомлення друкованого тексту,
- повідомлення форм – природні і штучні,
- художні повідомлення» [130, с.126–127].

Отже, це вже лінгвістичне тлумачення культури, а сама комунікація, яка розуміється як перекодування мовних або звукових повідомлень на зображувальні, стає висхідною засадничою матрицею для дуже багатьох дослідників. Зокрема, останні праці Г. Почепцова, присвячені комунікації, теж починаються з бінарного визначення комунікації як системи перекодування зорових модальностей на звукові [161]. Можна стверджувати, що цей підхід є структуралістським або постструктуралістським, у всякому разі він актуалізує лінгвістичні або семіологічні підходи до культури, які є плідними, бо дають можливість структурно визначити культуру в контексті тих артефактів, які вже виникають у техногенному просторі медіакультури в цілому.

Проблеми масової культури в контексті постіндустріального суспільства піднімає А. Костіна. Вона пише, що «складність і суперечливість масової культури, її здатність до трансформації під впливом соціальних, технічних, естетичних та інших факторів, її реактивна мобільність і чутливість до вимог сьогодення – всі ці обставини обумовили необхідність теоретичного осмислення даного соціокультурного феномену на новому критичному рівні з урахуванням попереднього досвіду щодо його вивчення у світовій та вітчизняній філософській, культурологічній літературі» [97, с. 11].

Йдеться про те, що масова культура в контексті радянської культурології та естетики визначалася переважно в критичному дискурсі й розумілася суто як явище західного зразка, як культура споживання. Зараз ситуація змінилася. Виникла проблема або масовості культури в цілому, або інтерпретації феномену масовості в культурі вже в контексті сучасних техногенних реалій культуротворчості. Проте самі терміни «масовість» і «масова культура» мають давню історію. Тут варто звернутись до досліджень

початку ХХ століття Г. Лебона, Г. Тарда, З. Фрейда, Л. Войтоловського, які намагалися зрозуміти феномен маси, психологію поведінки людини в масі на підставі своєрідного бачення образу деструктивного масового простору, як культурного феномену [105; 177].

Дослідження М. Бердяєва, Ортега-і-Гассета мають суто критичний характер, вони стверджують, що масова культура позбавлена сакральності, орієнтована на споживання, де людина маси, або одномірна людина, за Г.Маркузе, є носієм не високих потреб, а суто органічних почуттів [19; 118; 144]. Дослідники франкфуртської школи М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Е. Фромм, В. Беньямін, Г. Маркузе роблять акцент на негативних аспектах масової культури, де масове суспільство як цілісність формує конформну особистість і орієнтоване на нівеляцію цілісності культури [1; 18; 118; 198; 210].

Проте швидко виникає й опозиційна точка зору. Так, починаючи з 70-х років з'являються дослідники, які починають вивчати так зване, інформаційне суспільство, тобто сучасні технології в просторі соціальних комунікацій. Так, дослідження Д. Белла продукують своєрідну неоеволюціоністську лінію формування постіндустріального суспільства, де найголовнішою концептуальною реальністю стає послуга. Він свідчить, що виробництво заступається сферою послуг. Це дало підстави стверджувати, що послуга стає одним з чинників формування споживання у масовій культурі [232].

Однак ця концепція піддається нищівній критиці. Зокрема, Ф. Уебстер категорично виступає проти таких дефініцій, як «інформаційне суспільство», «постіндустріальне суспільство», він вважає, що більш релевантним є категорія «інформаційний капіталізм» М. Кастельса, яка свідчить про те, що виникає своєрідне виробництво зі створення інформації [83]. Інформаційно розвинутий капіталізм в концепції Г. Шиллера, а також маніпулювання інформацією і комунікативними технологіями в концепції Ю. Габермаса, інформаційна рефлексія Е. Діденса і посмодерні інтерпретації цих реалій у

дослідженнях Ж. Бодрійяра, Д. Ватімо, М. Постера, Ж.-Ф. Ліотара стають складним калейдоскопом думок щодо осмислення тієї культури, яка вже визначається як культура споживання, несе в собі спонуки до ескалації надання послуг [24; 38; 39].

Поруч з цими дослідниками виникає ціла когорта авторів, котрі продукують міфологеми культури споживання і опрацьовують стратегії ескалації цінностей в іншому культурному вимірі. Тут слід згадати праці З. Бжезинського, Д. Макдональда, Б. Розенберга, Д. Уайта, М. Маклюена [22; 118]. Зокрема, М. Маклюен дає розгорнуту дефініцію масової культури, він уже позбавляється гіперкритичного дискурсу і вважає, що ця реальність існує одвічно, оскільки не пов'язує її з культурою повсякдення, але свідчить, що ця культура трансформується сама в рамках техногенних реалій ХХ століття [118].

Традиційний характер ставлення до масової культури в радянській культурології відбився у працях В. Глазичева, Б. Грушина, Ю. Давидова, Є. Карцевої, А. Кукаркіна, Г. Оганова та ін. [49; 56; 57; 80; 81]. Вони переважно розглядають її як феномен системи капіталістичного культурного експансіонізму і пов'язують з гедонізмом, споживацьким характером цінностей. Лише один В. Глазичев у контексті своїх робіт з дизайну намагається визначити місце масової культури в просторі дизайнерських технологій і позбавляється загальної соціально-критичної оцінки.

В рамках медіакультури проблемою масової культури займалися Г. Ашин, А. Варганов, Л. Васильєва, А. Геніс, Г. Голіцин, А. Гофман, Б. Гройс, Л. Гудков, Л. Дергунова, А. Захаров, Н. Зоркая та ін. [29; 31; 52; 53]. Ці дослідники визначають місце масової культури переважно в межах культурних практик, у сценічному просторі, пов'язаному з телебаченням, з естрадою тощо. Тут можна стверджувати, що власне феномен масової культури достатньо опрацьовано. Проте, естрада як феномен масової культури ще мало визначений факт. Ми не побачимо робіт, які б

простежували і досліджували еволюцію естрадного мистецтва у просторі ХХ століття в контексті масової культури.

Естрада виглядає суто герметичним феноменом, який універсалізується в радянській культурології, естетиці, мистецтвознавстві й визначається суто іманентно, поза межами культурологічних експлікацій. Тому феномен масовості в естраді є надзвичайно важливим з точки зору його характеристики як реальності масової культури.

Отже, у великому колі лабіринтів концепцій і підходів до масової культури є принаймні один чинник, визначний мотив, якого торкаються, мабуть, всі дослідники. Це образ людини, передусім її тіло, флеш-імідж, як та реальність, яка набуває вже сценічного, репрезентативного вигляду і просувається на арт-ринок як реальність шоу-бізнесу. «Бунт тілесності, – пише А. Костіна, – був, безумовно, пов'язаний з контркультурним рухом 1960-х років і породженою ним сексуальною революцією, яка стає своєрідною реакцією на кризу протестантської і пуританської моралі. «Велика відмова» від цінностей фаустівської цивілізації, від цінності всього соціального, штучного, по суті, означала намагання повернутися до людської природи. Визнання власних цінностей, повернення до «засад буття», а власне, до образу життя, який включає в цей простір діяльність спорту, досугу, мистецтва, туризму, мистецтва виготовлення їжі тощо, де тіло виступає як справжній натуралізований продукт в структурі культурного споживання» [97, с. 264–265].

Варто додати до цього списку ще мистецтво естради. Бо без тілесних комунікативних презентацій і тілесних ідентифікацій не відбулося б цього мистецтва розкріпачення людини. Тіло людини тут грає величезну роль як образ, як презентативна реальність, як імідж і як флеш-імідж.

Слід назвати на ряд дослідження, які стосуються проблеми тілесності в культурі в цілому. Це, передусім роботи М. Мерло-Понті «Феноменологія сприйняття» та «Око і дух» [127; 128]; крім того, дослідження А. Арто, в якому йдеться про «тіло без органів» як концепцію його «театру

жорстокості» [7]; а також праці Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, які теж розбудовують міфологему тіла без органів, але вже в контексті культурологічної проблематики [61; 62].

В українській культурології метафізиці тілесності присвячена робота О. Гомілко, яка підсумувала образи тілесних імплікацій в культурі і таким чином здійснила аналіз тілесних презентацій в контексті різних тілесних практик європейської культури [51]. На жаль, тема естради відсутня в цій роботі.

Також варто згадати дослідження з проблем масової культури, де опрацьовується широкий спектр культури споживання і культури спілкування в концепції технологій ХХ століття. Це, зокрема, роботи Д. Уїллока, який висуває концепт «атрактора», на відміну від «атракціона». Якщо атракціон в поезиці С. Ейзенштейна виглядав як елемент монтажу, то атрактор – це своєрідна ціннісна вісь, орієнтир в хаосогенному вимірі масової культури [189].

Л. Саффрл визначає пріоритети видовища в контексті ТБ-екрану. Вона засвідчує, що підлітки є головним електоратом, який сприймає мильні опери [172]. Л. Гріндстафф пише про реальне телебачення, тобто про телебачення, яке пов'язане з віртуалізацією реальності [50]. Важливою є робота К. Падмор «Виразна плоть: косметична хірургія, фізіогноміка і втрачання візуальних відзнак» присвячена кібернетичному простору і взагалі проблемі візуальної хірургії як своєрідному монтажному атрактору в просторі сучасних технічних технологій мас-медіа [146].

Дослідження Д. Уррі «Погляд туриста і глобалізація» універсалізує категорію «туризм», визначає, що туризм може існувати не лише в рамках пересування, а й символічно. І саме категорія займання місць, здатність якомога швидше пересуватись в різних комунікативних системах – це своєрідний симптом, який походить від туристичної діяльності [190].

Цей образ масової культури близький до образів А. Тоффлера, який у своїй роботі «Футорошок» описує людину, котра за один день пересувається

в мегапросторі: працює в одному місці, літає літаком за тисячі кілометрів, там перебуває вдома і вранці знову – на роботу. От такі туристи, які стають функціонально означеними і символічно визначеними реаліями культури, – це теж один із поглядів на сучасну масову культуру [185].

Можна стверджувати, що естрада як сценічний вимір, пов'язаний з дорогою, гостинністю, з шляхом у широкому розумінні, з мандрями душі, із пригодництвом на великому шляху життя, певною мірою акумулює цей образ туризму, який стає глобалізаційним і, більш того, універсальним образом світотворення. Утім цей аспект ще мало вивчений.

Надзвичайно важливими є роботи, присвячені контркультурам, так С. Бест і Д. Келлнер у дослідженні «Реп, чорний гнів і расові суперечки» визначають цінності чорного репу як контркультури, що має вже мільярдний оборот, стає надзвичайно розвинутим шоу-бізнесом, переходить із країн афро-американського простору у простір інших країн [20]. Так, «білий негр», який ідентифікує себе з понівеченим, пригніченим у просторі сучасної цивілізації чоловіком або жінкою, є образом сучасної тотальної або, краще сказати – планетарної естради. Про це цікавий аспект, який потребує особливої уваги, буде йтися в окремому розділі.

Так само вагомим є дослідження К. Гібсона і Р. Пагана, присвячене рейв-культурі [47]. Рейв-культура – певні площадки, які створюються в ландшафті або в урбанізованому місці. І сама категорія «рейв», тобто задоволення потреб на межі, пов'язане з вживанням наркотичних речовин, спеціальних транквілізаторів, що було характерно для психоделічної музики 60-х років, стає одним з важливих симптомів естради сьогодення. Цей аспект є надзвичайно значущим як характеристика сучасних субкультур.

Крім того, актуальною є робота, присвячена субкультурі панків К. О'Хара, де він доводить, що панки і сінкхеда – це протилежні явища і певним чином намагається романтизувати панк-культуру. Більше того, ця робота є в своєму плані експансіоністською, бо автор стверджує, нібито панк широко розповсюджений майже на всій планеті [145]. Такий підхід є

пропагандистським, але в рамках інтерпретації сценічного образу естради може бути цікавим.

Дослідження Дж. Десмонд, П. МакДонах, С. О'Донахау «Контркультура і суспільство споживання» виводить нас на розуміння суспільства споживання як дихотомічної структури, яку можна визначити в рамках бінарних матриць, де споживання зразу ж викликає контраргумент, іншу реальність, і яка заперечує егалітаризм і гедонізм [60].

Серед досліджень культурологічного плану, які заторкують проблему сценічного простору, проблему видовища, варто відзначити дослідження М. Хренова «Видовище в епоху повстання мас». Це фундаментальна робота, в якій дається визначення простору видовища в його генеалогічному вимірі, починаючи від ранніх урбанізованих форм ярмаркового типу, балаганів і завершуючи вже сучасними видами мас-медіа комунікації [22; 212].

Розвідка Б. Маркова «Храм і ринок. Людина в просторі культури» презентує полікультурний мультисценічний образ людини в сучасній культурі. Від тілесних практик до сповіді і віртуальної реальності, телебачення, міста і тіла, маргінальних просторів автор переходить до інтерпретації своєрідного феномену сучасності – сценічного маргіналізму [121]. Його дослідження є дотичним до того широкого образу сцени, який визначається в естраді. Ця робота надзвичайно цікава своєю інтерпретацією з міфологічної точки зору антропологічних вимірів сценізму естради в цілому.

В етнокультурному вимірі важливою значущою є праця Т. Щепанської «Культура шляху в російській міфоритуальній традиції XIX – XX ст.» Це дослідження здійснене в рамках семіологічного дискурсу й орієнтоване на міфологічні виміри подорожування. Авторка описує сцену дороги, сцену пересування і сцену подорожування як певний дім на дорозі, дім обабіч дороги і взагалі, як своєрідну комунікацію. Монографія дає можливість продукування семіотично-лінгвістичного підходу до культури повсякдення [222]. Так, соціопрагматика подорожування стає своєрідним образом

полісценізму, того образу естради, який ми намагаємось концептуально охарактеризувати у своїй роботі.

У колективній праці «Коди повсякдення у слов'янській культурі: їжа та одяг», яка містить добірку досліджень Російської академії наук та Інституту слов'янознавства, охарактеризовані дуже важливі архетипи, що свідчать про відтворення ідентичності та ідентифікації за допомогою їжі й одягу [92].

Наукова розвідка М. Чернишової «Тематично-історичний словник російської мови: одяг» вводить у простір певного тезаурусу, тих імплікацій, які дає одяг в культурі повсякдення [90, с. 7–16]. Робота А. Васькіної «Код їжі в колективних прізвиськах (Каргопольський і Нандоманський райони Архангельської області)» теж дає можливість визначити принципи встановлення ідентичності засновані на традиціях харчування і їжі [90, с. 25–37].

Ці роботи орієнтовані на більш раннє дослідження О. Фрейденберг «Поетика сюжету і жанру», в якому авторка наголошує, що саме їжа є одним із важливих комунікативних актів причащення в сакральній культурі, цей образ надзвичайно важливий і в побутовій культурі, зокрема в естраді, яка тісно пов'язана з так званим гастрономічним простором, або з гастрономічною частиною естрадного буття сценічного виміру естрадного мистецтва [197]. В розділі «Одяг і їжа як механізми ідентифікації» вказаної вище добірки досліджень РАН, варто згадати статті С. Тарасова «Риторика вуалі» і М. Філатова «Роль коду їжі в уявленні росіян і поляків один про одного» [90, с. 247–255]. Так чи інакше вони засвідчують, що коди їжі та одягу як спосіб передачі повідомлення щодо ідентифікації суб'єкта є релевантними, тобто подібними.

Схожі думки висловлені і в інших роботах пов'язаних з проблемою карнавалу, свята і видовища в етнокультурі або в традиційній культурі. Це, зокрема, дослідження М. Бахтіна, Ю. Лотмана і А. Мазаєва. Ми будемо посилатися на них, адже вони важливі для інтерпретації й визначення

комунікативних аспектів ідентичності в сценічному просторі естради [15; 113; 116].

Серед наскрізних культурологічних розвідок, які б торкалися всіх аспектів культурних практик так само в контексті семіологічного виміру, варто назвати «Словник культури ХХ століття» В. Руднева. Саме цей словник дає можливість вийти на головні архетипи, ключові номінації, які характеризують коди і шляхи культуротворчості як принципи встановлення ідентичності в просторі культури ХХ століття [168].

Важливим є дослідження Ю. Пивовара «Пострадянський простір: альтернативи інтеграції. Історичний нарис», де він намагається визначити стан, в якому опинилися ті країни, перед котрими постала проблема ідентифікації – національної культурної, етичної, естетичної – у межах реалій незалежності, набутої ними після розпаду СРСР [152].

Специфічним комунікативним проблемам присвячені дослідження представників німецької практичної філософії, зокрема, К.-О. Апеля, Ю. Габермаса, К. Бюлера, В. Кульмана, В. Гьосле, П. Ульриха. Їхній комунікативний, презентативний доробок ретельно аналізує О. Єрмоленко [5; 39; 69; 204]. Г. Почепцов у праці «Теорія комунікації», а також в інших численних роботах, зокрема у «Семіотиці», де подається широке поле осмислення комунікативного простору, говорить про вербальну і зображувальну комунікацію [161; 162]. Таким чином, ця дихотомічна сцена дає можливість трансформації і перекодування видів комунікації, що і створюють синтетичний комунікативний простір.

Зокрема, Г. Почепцов пише: «Людина отримує інформацію з усіх каналів, які вона має, отже, частина з них має особливий характер для спілкування. Це, в першу чергу, візуальна і вербальна комунікація. Ще Ніцше в його афоризмах писав: «Люди вільно брешуть вустами, але міна, яку вони при цьому роблять, все ж таки говорить правду». Ці слова, дуже точно передають автономний характер передачі інформації: по візуальному каналу

він іде так, що ми не в змозі відповідним чином контролювати візуальний канал, як це робиться з каналом вербальним» [161, с. 301–302].

Питання селекції інформації, її контроль, більше того, презентативність є важливою проблемою комунікації, яка в просторі естради має ознаки не лише технологічні, а й естетичні. Г. Почепцов пише: «Необхідно відмітити, що візуальна комунікація включає в себе також візуальне обличчя людини, а не лише її слова. Спеціалісти пишуть, що важливий одяг, який може бути досить інформативним щодо образу вашої особистості і вашою здатності до життя» [161, с. 303]. Цього вже достатньо, щоб зробити загальний аналіз культури, масової культури і комунікації в плані їх фундаментальних цінностей та інтенцій для характеристики мистецтва естради.

З числа більш конкретних робіт слід назвати дослідження Ж. Бодрійєра «Суспільство споживання», де він дає розгорнуту характеристику власне споживання як масового інформаційного простору. Він пише про те, що сама культура споживання не є суто специфічною, а вписується в інші культурні контексти. Послуга за своєю суттю має багатофункціональну і багатовимірну реальність, що свідчить про так звану релевантність послуг, які представлені в різних формах свого існування [23]. Послуга в контексті виробництва – це одна послуга, послуга в контексті дозвілля – це інша послуга, послуга в контексті реклами – ще одна її форма, таким чином утворюється універсум послуг, який продукує універсум споживання.

Це дуже важливо саме для розуміння естрадного сценічного простору як своєрідної послуги. Звичайно, в її метафоричному, глобальному розумінні як можливості надати людині задоволення її рекреаційних, етичних, естетичних і мистецьких потреб у просторі сценічного вираження і здійснення артефактів естрадного мистецтва.

Дослідження А. Новікової «Сучасні телевізійні видовища» є фундаментальною характеристикою ТБ-видовища, яке вона услід за В.Вільчеком характеризує як «обрядову самосвідомість сучасності» [138]. Тобто поєднати регулярність бачення ТБ-екрану з обрядом – це надзвичайно

цікава ідея, яка належить В. Вільчеку і яку розвиває Новікова. Отже, синкретизм ТБ-видовища і можливість подання маси жанрових форматів, маси образних конфігурацій в одному екранному просторі, в тому числі залучаючи й естрадний простір, – це важливий контекст, який проектується на естраду і робить її багатовимірною та багатовекторною.

Непересічною є робота Т. Сергеева «Вони в ефірі. Як робиться телебачення». Це нарис про популярних шоуменів, телеведучих, продюсерів ТБ, які формують видовищний простір на телебаченні [173].

Надзвичайно цікавою є розвідка Є. Зінькевич «Концерт і парк на крутоярі», яка містить розділ, присвячений київським концертам у Купецькому саду і особливо рельєфно висвітлює діяльність Рудольфа Буллеріана [71]. Це один із історичних нарисів протоестради, де симфонічна естрада існувала паралельно з естрадним етнокультурним простором просто неба, формувалась в ландшафтному вимірі.

Важливим для цілей нашого аналізу є також дослідження Ж. Бодрійяра, в яких він розвиває концепцію симулякра, зокрема роботи «Система речей» і «Символічний обмін і смерть» [24; 25]. Симулякр презентується як цілісна система, що дає можливість охарактеризувати реальність втрачену, реальність дійсну і реальність, яка існує лише в уяві, тобто в майбутньому [24]. Симулякр не є суто симулятивною реальністю, певною мірою він визначається як платонівський образ, тобто домінує феноменологічний конституативний та презентативний аспект, надзвичайно важливий саме як розуміння флеш-іміджу і взагалі іміджу в контексті естрадного мистецтва.

В плані розуміння симбіозу естради та інших видів мистецтва, а також характеристики естрадного сценічного простору актуальними є дослідження теоретиків театру, зокрема, це дослідження В. Мейєрхольда, К. Станіславського, Д. Стреллера, Є. Кротовського, П. Брука та ін. [26; 125; 176]. Ці режисери характеризують специфіку театрального простору, яка дає можливість інтерпретувати естрадний простір в широкому вимірі як

театральний. Але театр в естрадному вимірі не є суто специфічним жанром, а розуміється як простір театрального самоздійснення образу в рамках широкого сценічного виміру культуротворення.

Взаємодії естрадного мистецтва і реклами присвячена робота В. Учонової «Реклама і масова культура», у якій авторка дає характеристики певного сценізму, говорить про сцену реклами в широкому розумінні [193]. Дослідження К. Сальникової «Естетика реклами. Культурні корні і мотиви» є філософсько-культурологічною розвідкою і теж дає можливість визначити певні реалії тілесних імплікацій в рекламі, споріднені з тілесними вимірами флеш-іміджу в естрадному просторі [169]. Це ж стосується і роботи М. Ковриженко, яка присвячена брендингу в рекламі [88]. Дослідження В. Музиканта «Теорія і практика сучасної реклами» характеризує полісценізм видовища реклами як виголошення, і донесення розповсюдження інформації, що в певною мірою корелює зі сценізмом естради [134].

Це, безумовно, важливо для розуміння ролі і місця реклами в сучасному просторі естради як витвору мистецтва. Для цілей нашого дослідження також важливими є роботи, дотичні до сценізму естрадного типу. Це, зокрема, робота М. Ромма «Бесіди про кінорежисуру», де визначаються реалії кінопростору і формування сцени в кіно, на відміну від театру, що допомагає осмислити віртуальні презентації естрадного сценізму в мас-медіа [168]. Надзвичайно цікавою є праця О. Муріної «Проблеми синтезу просторових мистецтв» [135]. Цей нарис характерний тим, що авторка торкається проблеми стилю, стильових адекватій синтезу і сценізму просторових мистецтв як своєрідного синтезу. Все це, звичайно, має свої аналоги в синтезі мистецтв естрадного типу, про це теж піде розмова у спеціальному розділі.

Семіологічний підхід щодо презентації масової культури як певного міфа простежується в роботі Р. Барта [11]. Риторичні імплікації визначаються в контексті досліджень Р. Барта, Ц. Тодорова, Ю. Лотмана [11; 112; 113]. Найважливішою для цілей нашого дослідження є робота М. Уварова «Архітектоніка сповідального слова», адже естрадний вербальний дискурс

насичений сповідями, насичений саме тим, що можна назвати «сповідь», «роззівювання», тим, що можна назвати донесенням свого душевного простору до іншої душі [187]. Аналіз цієї семіотичної реальності є дуже важливим для осмислення самої архітектоніки естрадного дискурсу як мистецької реальності в аксіологічному вимірі.

До цієї ж теми дотичною є робота С. Сметаніної «Медіатекст в системі культури: динамічні процеси в мові і стилі журналістики кінця ХХ століття» [174]. Це дослідження є коректним аналізом медіа-дискурсу, який є характерним як для сучасної комунікації, так і для сучасних форм презентацій та інформації. Робота С. Кара-Мурзи «Влада маніпуляції», в якій автор намагається осмислити доктрини механізму маніпуляцій свідомістю в мас-медіа і в просторі масової культури в цілому, викриває принципи ідентифікації в просторі публічного спілкування [78].

Сакральний вимір культури представлений дослідженнями В. Бичкова, Р. Каюо та ін. [28; 103]. Зокрема, монографія останнього «Людина та сакральне» має суто практичний прикладний характер. Проте ця проблематика ще мало інтерпретована в рамках культури повсякдення.

З робіт, які присвячені полісценічності естрадного мистецтва, варто назвати працю С. Клітіна «Історія мистецтва естради» [88; 89]. Це фундаментальний посібник, орієнтований на студентів, котрі навчаються за спеціальністю «Естрадне мистецтво». Книга має культурно-історичний характер і в формі питань і відповідей надає широку панораму формування мистецтва естради протягом ХІХ – ХХ століть.

Слід також назвати на такі роботи, як «Мій шлях і мої пісні» М. Шевальє [220], «Моя біографія» Ч. Чапліна [214], «Я жив тоді» Ю. Дмитрева [64], вони належать діячам естради і, маючи суто мемуарний характер, тлумачать, інтерпретують сценічний простір естради у вимірі культури та історії.

Зокрема, мемуари Л. Утьосова «З піснею по світу» є своєрідною сповіддю, яка характеризує образи естради в рамках культури тоталітаризму

[192]. З етнокультурних розвідок, які б були дотичними до естрадного мистецтва, насамперед слід назвати дослідження В. Гумбольдта, який заснував лінгвістичний підхід до аналізу мистецтва і культури, а також згадати роботи міфологічної школи, зокрема О. Веселовського, О. Потебні й таких дослідників, як Ф. Колесса, Ф. Квітка, А. Іваницький [34; 72; 160]. Ці роботи в тій чи іншій мірі дають можливість осмислити величезний доробок теоретичних імплікацій розуміння етновитоків естрадного мистецтва в цілому. Крім того, дослідження І. Юдкіна теж мають характер фольклорних інтерпретацій культури, що дає можливість інтерпретувати й фольклор естради в рамках семіотичної парадигми [226; 227].

Праця М. Поплавського «Антологія сучасної української естради» має описово-презентативний характер, не забуте жодне ім'я. Сучасна естрада України в іменах презентована коротко, в стислій манері і в рамках нарисів творчого шляху. Ця розвідка дає гострий інтерактивний імпульс для осмислення розвитку та еволюції українського естрадного мистецтва [159].

З досліджень, присвячених естраді й шоу-бізнесу, важливо згадати праці В. Акімова, Л. Васильєвої, Т. Воробйової, А. Дугіна, А. Конникова, С. Короткова, О. Сапожнік, В. Тормахової та ін. [3; 31; 36; 93; 96; 170; 183]. Так, зокрема, В. Тормахова дає розгорнутий аналіз фольклорних інтенцій в мистецтві естради. Цікавий матеріал щодо розуміння рок-сцени, рейв-сцени, панк-сцени, чорного репу тощо презентований в статтях А. Петрова, М. Майсуряна, В. Троегубова, С. Клімовицького та ін. у добірці «Музика наших днів» [139].

Із дисертаційних досліджень варто назвати на роботу М. Мозгового, який аналізує феномен пісні в українській естраді, а також дає свою характеристику шоу-бізнесу в рамках естрадного мистецтва [129].

Важливою для нашого дослідження є робота Ю. Реви «Творча особистість в умовах масової культури», присвячена характеристиці поп-культури в рамках масової культури, а також самовизначенню митця в рамках масової культури в цілому [164].

Актуальною для нашого дослідження є робота Л. Шаповалової «Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості», яка надає можливість філософського та культурологічного аналізу, пов'язаного з енергетичними аспектами музикування, з проблемами двоосмисленості твору в рамках сакрального і профанного вимірів, в рамках обміну натурами, тобто синергії [218]. Ця специфічна синергія в царині естрадного мистецтва є ще невизначеним феноменом і потребує свого окремого дослідження. Це не входило в наше завдання, проте цей аспект важливо відмітити.

Робота Т. Кумеди «Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. «теж допомагає осмислити естрадний вимір культури в межах композиторської творчості [103]. Близькою до театрального мистецтва є праця та М. Мельник «Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв», яка інтерпретує сценічний вимір культури в рамках жанрових ознак [126].

Отже, такий досить короткий перелік джерел, які були підставами для осмислення і теоретичного розвитку ідей в дисертаційному дослідженні, дає можливість характеризувати естрадне мистецтво як полісценічний, полікультурний і полімистецький феномен. Естрада – це синтез. Синтез культури, синтез мистецький, синтез, пов'язаний зі сценічним мистецтвом в цілому. Категорія «сцена» інтерпретується в дослідженні досить широко: на рівні таких номінацій, як сцена панку, сцена рейву, сцена року та ін.

Сам феномен сценізму у розвитку та еволюції мистецтва естради є найважливішим, тому всі намагання автора сконцентровані на тому, щоб визначити сценічний образ естради як цілісність культури.

1.2. Феноменологічна рефлексія естрадного мистецтва та видовищної культури

Мистецтво естради походить з давніх часів і пройшло великий шлях багаторічного розвитку. Проте про естраду говорять як про мистецтво досить

пізнього часу, тобто починаючи з XIX — XX століття, коли естрада набуває інституалізованих форм свого розвитку. Правомірно стверджувати, що не можна зрозуміти видовищний контекст естрадного мистецтва в його масовому вимірі або у вимірі вже такого пізнього феномену, як масова культура. Тому варто визначити хоча б стисло ті висхідні, головні принципи, а також структурні елементи здійснення видовища, які так чи інакше можна пов'язати з естрадою.

Генеалогічно поняття «естрада» походить від слова «поміст», тобто, площа, піднята над землею. Йдеться про те, що таке визначення є онтологічно означеним і стає характеристикою саме просторової структурності естради як виду видовищного мистецтва. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» естрада визначається як сцена для виступу акторів, музикантів, співаків, промовців і таке інше. Це і музично-драматичне мистецтво, пов'язане з виконанням невеликих творів [68, с. 267]. Отже, такий підхід, який характеризує саме таку форму і водночас бурлеск, зміну номерів, приваблює глядачів на певний час. Це не давньогрецька драма, що її інколи грали дві доби. Це мобільний, динамічний жанр, який відбувався в просторі дуже різних культур. Відбувався саме як мистецтво імпровізації, мистецтво бродячих гістригонів, наприклад в Середньовіччі. Це мистецтво інституалізується в завершеній, усталеній формі феномену, який ми зовемо «естрада», досить і досить пізно.

Проте можна звернутися до самої еволюції видовищних видів мистецтв, що починається ще з поганських поклонінь деревам та танців навколо кущів, звернення до озер, води, де сценою була не естрада, а невеликі майданчики на землі. Знов-таки площини, а не холмів, де люди могли зібратися і де вони могли здійснювати ті ритуальні дії, які характеризують саме язичницький тип ставлення до світу.

Згодом естрада або театр, якщо вже їх поєднувати в одному просторі, все частіше шукають собі прихисток, домівку. А згодом виникає багато теоретичних інтерпретацій, що таке естрада і що таке театр [2; 13; 26; 30]. Як

відомо, в західній літературі естрада не є всезагальним уособлюючим жанром, який розуміється як єдність усіх видів короткострокового видовища на піднятих «естрадах» або на підмостках. Мистецтво піднятих (відкритих) підмостків – так найчастіше характеризують естраду. Так її характеризує, зокрема, С. Клітін – теоретик з історії естради [87]. Але важливо зазначити, що сама «відкритість» ще не говорить про те, що естрада була відкрита на всі сторони. Це була лише вистава просто неба, де була сцена, яка існувала тільки на свіжому повітрі.

Досить толерантну характеристику дефініції сцени дають В. Проскуряков і Б. Гой, які займаються проблемою театральної сцени. Вони пишуть: «Сцена – це частина простору в будинку театру або місце, на якому відбуваються вистави. Також спеціально обладнаний майданчик або місце перед місцями для глядачів, на якому виступають актори. Розрізняють типи:

- глибинна сцена – простір ігрового майданчика, віддаленого від залу порталу і розвинутий в глибину від нього;
- сцена-коробка – замкнутий простір будинку театру, відкритий у зал для глядачів з прорізом в портал сцени;
- колосникова сцена – сцена, обладнана колосниковим підйомом декорацій, завіс софітного освітлення (найчастіше використовується в комплексі з глибинною сценою);
- портална сцена – сцена, відділена від глядацького центру порталом, переважно глибинна колосникова сцена;
- тристороння сцена – ігровий простір, оточений з трьох боків глядачами;
- каліперна сцена – ігровий простір, розгорнутий не лише вглиб та вперед стосовно порталу, але й в бокові частини сцени (каліпери);
- комбінована сцена – ігровий майданчик, відділений від залу порталом і водночас розгорнутий у зал з глядачами великим просценіумом (європейський тип поєднання сцени-коробки і тристоронньої сцени);
- сцена-арена – ігровий простір, оточений з усіх боків глядачами;

- панорамна (кільцева) сцена – ігровий простір, що оточує глядачів з усіх боків у вигляді кільця або підкови;
- сцена-подіум – майданчик, піднятий над землею чи підлогою для виконавців вистав;
- симультанна сцена – ігровий простір у вигляді довільно розташованих майданчиків, що можуть не мати меж між глядацькими місцями» [163, с. 10–11].

Можна стверджувати, що такий толерантний, типологічний, структурний механізм визначення сцени є суто архітектурним. Тут визначається портал – передня частина, визначається положення глядачів щодо самої площини сцени і меншою мірою характеризується тип огляду. Звичайно, виділено симультанну сцену – це сцена, пов'язана з архаїчними культовими видовищами. Дано визначення сцені як сцені кільцевій або панорамній. Та просценіум, або передня частина від червоної лінії сцени в бік залу, тобто простір між рампою і завісою, певним чином обійдені увагою.

Саме ця частина в естраді стає найбільш дієвим простором. Саме тут відбувається контакт комуніканта, того, хто веде дію, хто бере на себе левову частку спілкування із залом, і глядача. Якщо говорити про еволюцію просторових сценічних реалій естради, то вона все більше і більше затискається до вузького проміжного простору між глядачем і актором, сценою, яка зветься просценіумом. Саме тут, на цій авансцені можна побачити широко відомі блискучі екзерсиси, весь набір естрадних номерів або монтажу атракціонів, за С. Ейзенштейном, саме естрадного типу, який, з одного боку, намагається елімінувати, тобто усунути фізичний простір між просценіумом і глядачем (глядач буквально ототожнює себе з комунікантом, ведучим), а з іншого боку, усунути саму сцену.

Цей феномен усунення сцени в західній культурі визначився тим, що тут в більшості мистецтво естради стали розглядати структурно, диференційно. Стали розглядати як ті жанри, які виникли в естраді вже наприкінці XIX – на початку XX століття. Так, на Заході зазвичай говорять

про дивертисменти, про мюзик-хол, оперету, про кабаретні типи естради, кабаретні театри, про установи, пов'язані з побутом: паби, корчму, трактир та ін. Усе це входить в народний побут, простір повсякдення. А також говорять про ті жанрові елементи, які стають вже елементами сучасних мультимедійних технологій, пов'язаних з шоу-бізнесом та ін.

Таким чином, можна зазначити, що сама по собі диференційна структура естрадного мистецтва важлива і потрібна. І ми її будемо визначати саме в контексті формування масовості як специфічного феномену естради. Проте вона не є домінантною. Вона є культурно-історичним типом домінанти тої чи іншої частини естрадного мистецтва: будь-то вокальне мистецтво чи мистецтво хореографії, чи мистецтво імпровізації, клоунади, чи мистецтво, пов'язане з жонгливанням та іншими реаліями, які так чи інакше охоплюють собою естраду як вид мистецтва.

Утім важливо зазначити, що сама масовість має свою специфіку в естраді як певна форма публічності спілкування. Його подієва реальність концентрується на сцені або на авансцені, де і відбувається найгостріший, найдієвіший або подієвий діалог глядача і ведучого. А це найчастіше той актор естради, який бере на себе функцію ідентифікатора і дає можливість ідентифікувати всі естрадні номери за подобою глядача, надаючи тотальної єдності всіх в одному видовищі. Тобто це вже естрадний тип видовища як видиво на межі. Певною мірою він є більш архаїчним, ніж театр. Архаїчним у тому розумінні, що театр більш інституалізований, він ніби «відсунувся» від глядача рампою, порталними рамками, конфігураціями, де сцена має бокові входи, має завісу попереду, а інколи залишає глядача сам на сам або з задником, або з тією завісою, яка існує перед рампою.

Отже, можна зрозуміти, що власне сам естрадний бурлеск, динамічний простір здійснення монтажу коротких номерів – це та реальність, яка походить від давніх часів, походить від імпровізації на площі, від містерії. Навіть від тих театральних містеріальних форм, які здійснювалися в храмі.

Про це забувають, але танцювали в храмах, як зазначають театральні діячі, теоретики театру, аж до XVIII століття.

Можна стверджувати, що синтез хореографії, вокалу і синтез, який пов'язував людину з іншим світом, тобто зі світом абсолюту (він може бути яким завгодно: християнським абсолютом, єврейським абсолютом тощо, міг бути поганським, який мав багато богів, китайським Дао) диктував свої форми і жанрові структури, які давали можливість здійснення видовища. Так, наприклад, театр ляльок є універсальною моделлю світобудови, яка починається ще з Платона. Але театр тіней, театр ляльок Китаю, театр Но, який широко використовує маски в Японії, – це зовсім інша реальність.

Таким чином, видовище – це система суб'єктно-суб'єктних відносин. Це система, де один суб'єкт – носій події ідентифікує або стає ідентифікатором усіх героїв цієї події з глядачем. Глядач теж універсалізується і сприймається як маса, як нерелектуючий, колективний, активно задіяний в події елемент або структурна частина цієї події. Грають не актори на естраді, грають глядачі, грають ті, хто прийшов дивитися на естраду. Цей первинний синкретизм естради є найголовнішим. Єдине, чим він відрізняється від архаїчного, це тим, що тут збільшується і стає лівовою частка посередництва.

І саме це посередництво має структурно зазначену просторову реальність просценіуму, на якому розбудовується саме це диво єднання з усім світом у світі події. Всі події розраховані на надзвичайно короткий хронометраж, що нараховує одну-дві хвилини у того ж Райкіна та інших діячів естради. Утім інколи цей хронометраж розтягнутий і перетворений на своєрідну модель світу, яка відома ще з часів народної культури, етнокультури як образ вічності.

Колись Лесь Курбас сказав, що український театр почався з хати, і він був абсолютно правий [102]. Хата, церкви, майдани, площі, підняті підмостки в Давній Греції, які могли стояти перед храмами або перед ярмарковими видовищами, які інколи тримали на плечах декілька людей,

ставали тим світом, тим надсвітом, що в ньому розбудовувалася подія. Люди не могли довго тримати на плечах це видовище і, звичайно, воно було пов'язане з досить коротким хронометражем подій.

Однак не ця обставина характеризує еволюцію естрадного мистецтва. Її характеризує феномен публічності, масовості, який тяжіє до камерності відносин, до відносин, які стають «хатніми», тяжіють до хати, домівки, до приміщень де люди збиралися – підвальчиків, пабів, в кабаків, клубів, збиралися в різних не широко ангажованих і не широко рекламаних формах інституалізації видовища. Це видовище інколи мало характер народних форм існування, а інколи було пов'язане з людиною, котра утримувала цей заклад. Це міг бути кабар'єр, той лідер клубу, який ставав хазяїном «Ша Нуар» у Франції або відомого «Мулен-Руж» .

Зараз, коли ми потрапляємо в простір усіх цих естрадних образних конфігурацій, важливо зазначити кілька аспектів. Публічність існування тут відбувається як камерна реальність, масовість – як тяжіння до невеликих груп людей, котрі все більше і більше стають «розсіяним натовпом» , коли відбувається збільшення комунікативних можливостей презентації естрадного видовища. Але сам феномен камерності зберігається. І масовість як тотальна ідентифікація з грою, з акторами, з тими, хто здійснює подію, є інваріантно-камерною, що створює той синкретизм або той синтетизм естради, який можна інтерпретувати як природній, неподільний подієвий простір. А можна також інтерпретувати як певну режисуру номерів і вистав, які утворюють спектакль.

У словнику «Естетика» в статті «Естрадне мистецтво» стверджується, що воно народжується чомусь лише в добу Відродження [225]. Така розбіжність у визначенні естради походить від її складної культурно-історичної реальності презентації камерного видава. Можна стверджувати, що естрада не народжується в добу Відродження і не народжується в первісній культурі або в культурі Середньовіччя. Естрада формується як синкретичне видовище, інтегруючи в собі різні форми масовості культури:

ритуалізовані, містеріальні, інституалізовані як видовища або події в храмі, на площах, на майданах, на відкритих помостах. Але естрада стає власне естрадою досить пізно.

Можна навести аналогію з естетикою. Так, Баумгартен винайшов слово «естетика» у XVIII столітті, проте говорить про античну естетику, про чуттєве відношення людини до світу в цілому. Можна говорити про естраду як про специфічне відношення камерних малих груп людей, які мають своєю специфічною формою публічність спілкування, де стають масовим комунікантом, тобто досить синергійним, орієнтованим на сугестію і досить активним – конференсьє, ведучий, володар пабу та ін.

Отже, не лише конференсьє, а й інші типи комунікантів існують в естраді, але цей медіатор – той, хто виконує синтез – мав різні назви. В Греції це був пратогоніст, хоча це й не була естрада, – це була гра в театрі. Можна стверджувати, що в балагані це був зазивало, який оголошував номери, показував «артиста» – ведмедя, здійснював попередню інформаційну програму. Зазивало був саме тим комунікантом, якщо вже визначати його в сучасному просторі, який здійснював установку. Людина очікувала вже саме такої події, а не іншої.

Естрада в її специфічних формах має дуже гострі й досить ясні форми того ведучого, який утворює єдину масу. Це маса тих, хто грає, маса тих, хто слухає або бачить як єдине ціле. Тому масове мистецтво в формах естради теж має своє визначення. Воно набуває специфічних ознак. Більше того, естрадна культура в масових формах стає специфічно означеною, естрадно означеною, естрадно сценічною, стає тим естрадним полісценізмом, який розгортається в межах різних сцен. Це не тільки видовище, що відбувається тут і зараз, де є безпосередній контакт глядача і акторів на сцені, а й видиво в мас-медіа, на екрані телебачення або в інших формах презентації інформації, де цей контакт є суто візуальним, однак зберігає всі властивості камерних малих форм публічного спілкування.

Тобто можна говорити про протоестраду та естраду в широкому розумінні як форму публічності й масового самоздійснення видовища, яка включає в себе гострий монтаж атракціонів, короткі видовищні форми, буфонаду та експресивний тип показу номерів. Можна говорити про естраду власне в її вже специфічному вигляді. Тобто це естрада специфікована, яка вже має свою структуру, яка має вже свої установи або певні культурно-історичні домінанти.

Як відомо, вони починалися з естради, яка адаптувала в собі народне коріння: балаган, райок, панораму. Це й етнокультурні форми розважання, пов'язані з гастрономічною частиною естрадного буття. Це естрада, яка виникала скрізь і повсюди по всій Європі і, більше – по всьому світу.

Цей аспект добре вивчений, зокрема С. Клітіним [87], і ми не будемо його повторювати, але відзначимо, що головною домінантою тут є сама стратегія інституалізації. Починаючи від етнокультурних, площадних і навіть некультивованих форм, естрада стає амбівалентною, опертою на дві гілки свого саморозвитку: одна гілка сценічно-презентативна, театральна, орієнтована на елітну публіку, а інша, навпаки, орієнтована саме на видовище, на розважання, єднання з усім світом, на поглинання гарячих та хмільних напоїв тощо.

Це низовий і, скажемо так, ґрунтований вимір мистецьких можливостей, шарм задоволення інтелектуальних потреб естради. Форми задоволення потреб створюють різні типи ідентифікації і різні форми масовості. Але важливо зазначити, що тут визначаються такі складові естрадного видовища, як лірична цілісність особистого буття, коли людина занурюється в підсвідоме, в мотиви близькі кожному, і дуже легко ідентифікує себе зі співаком, співачкою або тим актором, який виконує саме цей ліричний сценічний номер. Це виступ від першої особи персонажів, які щиро й відверто спонукають до такої ж щирої відвертої реакції. Це позиція, яка долає також певну епічну дистанцію під час розмови з публікою. Коли

всі намагаються увійти в мегапростір буття, котрий охоплює якщо не все людство, то всю культуру.

Тут існує кілька суб'єктно-суб'єктних диспозицій: «Я – Я», де «Я» конферанса і «Я» глядача буквально ототожнюються; «Я – Ти», де той, хто виконує номер дистанціюється, але теж ототожнюється з глядачем; «Я – Ми», де маса уявляє себе певного рівня спільністю. Можна стверджувати, що ці досить камерні форми ідентифікації є головними для розуміння естради як типу публічності й типу видовищної культури.

Важливо також наголосити, що пріоритети масової культури – це егалітаризм, тотожність в світі споживання і певне сподівання на загальне щастя. Пошуки евідемоністичної етики, тобто етики, орієнтованої на щастя, на задоволення, яке здійснюється в певному мас-медіа – в тих формах презентації щасливого, задоволеного і впевненого в собі суб'єкта культури, котрий орієнтується на реалії культури споживання, – реальність культури естрадного видовища.

Хотіли б ми чи не хотіли, але культура споживання, масова культура і естрада корелюють. І на сьогоднішньому рівні свого розвитку, і на найбільш ранніх формах інституалізації цих трьох складових культур в цілому. І. Фоліс пише: «Світ емоційної компенсації, послаблення фізичного напруження або концентрація душевних переживань – таке головне джерело чарування даного варіанта культури. Експансія – це реакція на психологічну атмосферу сучасності. І у разі збереження існуючих умов потреба в цьому виді культур буде лише зростати» [211, с. 31].

Тобто масовість як певна реальність, що навіюється, створюючи образи бажаного майбутнього, яке тут же пов'язується з невідкладним задоволенням, що презентується тотальною ідентичністю впевненого в собі ведучого і того, хто ідентифікує себе з ним, – це й є ті прості та ясні комунікативні структуруючі осі, які виникають у просторі естрадного спілкування.

Важливо, що інтегруючим і висхідним принципом естрадного мистецтва та масової культури є свято. Свято і видовище завжди поєднуються. Святковість естради є її висхідною семіологічною ознакою. Естрада без свята – це нонсенс. С. Клітін визначає такі складові свята в естрадній культурі: спеціальне прикрашання навколишнього середовища, святкові офіційні ритуальні моменти, вільне спілкування учасників свята один з одним, активне розважання, змагання, сприйняття творів мистецтва, участь у виступах, бенкетування [87]. Можна сказати, що такий набір охоплює три осі ідентичності: «Я – Я», «Я – Ти», «Я – Ми».

Бенкетування і є глибинна вісь ідентифікації, пов'язана з частуванням, поглинанням їжі. Весь набір ідентифікаторів визначається камерним простором, який спонукає до специфічного типу видовища, котрий так чи інакше пов'язує з естрадним мистецтвом естраді, як й іншим формам культури, культуротворення в цілому, притаманні підвищені інтерактивність і загальна культурна здатність до регенерації свого потенціалу, звернення до протовитоків, до протоестради, звідки вона черпає всі можливості проведення сценічних видовищних форм.

Звернення до витоків є головна магістральна принципова стратегія всіх великих систем, тим паче культурних систем. Логіка саморозвитку мистецтва естради певною мірою акумулює спіраль саморозвитку культури в цілому. Всі прадавні забуті коди спілкування і засоби ідентифікації глядача й актора або того, хто здійснює акт ідентифікації, не тільки активізуються, а й в сучасних медіа, мас-медіа, мультимедіа користується все більшим і більшим попитом.

М. Хренов пише: «Розшифровуючи сприйняття як спілкування, можна також уточнити те, що вище було названо здібністю сприйняття. По суті, те, що ми називаємо індивідуальним і колективним способом сприйняття, є тотожними тому, що А. Леонтьєв називає особистісно орієнтованим і соціально орієнтованими видами спілкування. У першому випадку взаємодії направлені на структуру окремої особистості, а в другому – на визначену

групу людей і обмежуються глобальною, при цьому не рідко частково перехідною в обмеженому просторі і часі, орієнтацією психіки членів спільноти. Як приклад останнього виду А.Леонтьєв приводить сприйняття фільму, який представляє «уніфікацію» аудиторії в процесі спілкування» [211, с. 38–39].

Це допомагає вже з психологічної точки зору зауважити, що індивідуально орієнтоване сприйняття і сприйняття, орієнтоване колективно або на певну форму масовості, не слід чітко розрізняти. Ці типи сприйняття несуть саме ті комунікативні структури, які дають можливість занурення у видовище як специфічний тип презентації інформації, презентації вистави, презентації дії і події. Якщо дія – це дієвий контекст, який свідчить про реальні форми існування, що мали бути, мали існувати, існують та існували колись, то подія – це їх образна експлікація, образна презентативність.

Можна погодитися з тим, що, розглядаючи традиційні видовищні форми, необхідно розчленувати найхарактерніші для них ознаки. Традиційні видовищні форми знаходяться в опозиції по відношенню до технічних видовищних форм – кіно, телебачення, відео тощо.

«Ця опозиція пояснюється тим, що названі типи видовищ представляють структуру спілкування і взаємодії людей різних рівнів. Традиційні видовищні форми характеризуються одночастинністю дії та її сприйняття. Для них специфічним є безпосередній контакт учасників. Тому традиційні видовищні форми не мають характерних для «технічних» видовищних форм ознак універсальності. Сприйняття видовищних подій тут визначається природними здібностями зору і слуху, а тому має обмежений просторовий характер.

Традиційні видовищні форми пов'язані з локальним географічним простором (наприклад, центром міста, площею та ін.). Через це їх своєрідність складають помітно виражені етнографічні, регіональні й національні культурні аспекти, значимість яких в контексті універсальних засобів комунікації знижується», – констатує М. Хренов» [211, с. 7].

Отже, важливо визначити, що таке «універсальність засобів комунікації». Якщо її розуміти як екстенсивний спосіб передачі інформації, то М. Хренов абсолютно правий. Якщо її розуміти як тотальність ідентифікації, то вона не завжди може відбутися в екстенсивному процесі трансформації інформації. Так, наприклад, завдяки тому, що глядачу не зрозуміла мова виконавця чи його поведінка, яка має частково регіональний або частково етнографічний характер, виконавець інколи шокує людей іншої нації та інших регіональних культурних центрів. Можна говорити про інтенсивний та екстенсивний тип універсальності видовища або самоздійснення публічності як специфічної естрадної форми.

Інтенсивний тип пов'язаний з тотальністю ідентифікації, яка несе в собі суб'єктно-суб'єктні форми відношень «Я – Я», «Я – Ти», «Я – Ми». А екстенсивний – пов'язаний з презентацією цієї інформації, з виходом на мультимедіа, з виходом на планетарний екран, а також у простір максимально екстремальних форм презентації інформації. Ця універсальність екстенсивно-інтенсивного типу в наш час набуває надзвичайно гострої дихотомії. Часто вона обертається абсолютною поразкою для людей, яких «розкручують» медіа зовсім не в тому полі реципієнтів, які здатні медіа-продукт сприймати. А інколи, навпаки, локальний камерний медіа-продукт набуває універсальності інтенсивного типу в регіональних рамках, а потім швидко інсталується вже в екстенсивному форматі його презентації. Ці ознаки є надзвичайно важливими саме для розуміння презентації публічності як медіа-реальності і презентації масовості теж як культурного простору медіа.

М. Хренов пише: «Однією з універсальніших і визначних особливостей традиційних видовищ є контакт, що виникає внаслідок соціологічного контексту їх розвитку і функціонування. Традиційні видовища – це прояв традиційної культури. Розвиток останньої завжди здійснюється на основі колективних патріархальних форм життя. Такі форми виявлення індивідуального витоку стримували. Вони регенерували ті традиції, що

повторювалися, не сприймаючи пріоритетів новизни. У соціально-психологічному плані насиченість традиційних культур видовищами пояснюється її потребою підтримувати такі відносини спільноти і особистості, коли перша має первинне значення. Визначна загальнокультурна функція традиційної культури – ствердження цінностей суспільства, а його найбільш універсальна ознака як наслідок комунікації – здібність жертвувати індивідуальним в ім'я колективних цінностей та норм культури. Ці обставини і перетворювали традиційні видовища на різних етапах історії традиційної, тобто не міської культури, у провідний засіб масової комунікації» [213, с. 13].

У сьогоднішні все змінюється. З одного боку, надлишковість видовища зберігається, а з іншого – всім пропонується саме індивідуальний тип задоволення, збереження як особистості, так і права особистості перед державою тощо. Тобто можна бачити певну інвертовану парадигму здійснення видовищного простору. Особистість ставиться в центр світу або в певній мірі стає субститутом (замісником) Абсолюту, наприклад у протестантській етиці. Головним є не жертвність особистості перед колективним цілим, а патlach – витрата всіх духовних і душевних сил. Всі ці реалії певним чином набувають своїх видовищних форм презентації, які так чи інакше виражаються в такій диференційованій формі видовища, як естрада.

Естрада орієнтована на вільну розкріпачену, більше того, харизматичну особистість, яка може вести за собою певні маси тих глядачів, котрі стають публікою тут і зараз, в цьому залі або в цьому мультимеді-сеансі презентації видовища естради. Але за цим всім стоїть старий код збереження цілісності, збереження типу ідентичності, не наявний, а суто патріархальний, за визначенням М. Хренова, обумовлений тими чи іншими традиціями, що повторюються і є усталеним механізмом відтворення як типу видовища, так і типу його самоздійснення.

Важливо, що відбувається селекція цієї патріархальності з появою міської культури. Проте жодним чином не відбувається селекції публічних видовищних форм, які набувають своїх власних ознак. Так, М. Хренов акцентує увагу на тому, що характерні для міст початку ХХ століття видовищні явища у свідомості теоретиків породжували аналогії з культурою античності. Приміром, у книзі О. Шпенглера, яка з'явилась на початку ХХ століття, ескалація видовищ пов'язувалась саме з містом і породженням ним процесом знищення сільських ознак у людини. Світове місто, за О. Шпенглером, заселене не народом, а масою [221].

«Видовищність міського життя багато в чому відповідала образу міста, котре, як показують дослідники, є породженням традиційної культури. Як відомо, первинний образ міста виникає як інше буття свята (тобто того самого видовища як найбільш усталеного елемента традиційної культури), як актуалізація ідеї свята, перетворює ідею на таке реальне життя, в котрому характерні протиріччя культури знімаються, тобто заперечуються. Оскільки свято – найдавніший «архетип» міста, то соціально-психологічний образ міста не може не визначати і не характеризувати його, про що і свідчать сили його тяжіння» [211, с. 15].

Традиційне свято відбувалося через певний проміжок часу. Воно було тим «порожнім днем», що давав можливість буквально випустити пар і підняти свій тонус для подальшої праці. Сучасне місто живе вечірнім життям, або створює нічне життя у своїх мультимедіа на екрані як тотальне свято, як свято кожен день. Чи витримає людина таку надлишковість, яка відбувається у величезному просторі медіа, орієнтованому не на інтенсифікацію, а навпаки, на розширення інформації в цьому просторі? Це питання риторичне. Власне, воно підживлюється конкуренцією різних компаній, агенцій і різних інституцій. Естрада в цьому контексті залишається більш архаїчним типом публічності, на відміну від масових або публічних шоу, ігрових шоу, які розігруються на ТБ. Можна стверджувати, що естрада зберігає свої патріархальні форми публічності міської культури, пов'язані з

типовими формами її інституалізації: з балаганом, з панорамою, райком, лубком і всією тією поетикою площадно-етнографічного типу, яка вже є не сільською, фольклорною, а міською.

М. Хренов констатує: «Якщо кожен функціональний момент мистецтва є в певним чином структурою, ієрархією структурних функцій, то публіка є носієм характерних для конкретного періоду розвитку суспільства соціальних потреб. Причому публіка – це не лише носій соціальних потреб, але й сила, яка активно впливає на те, щоб із усіх закладених у мистецтві варіантів в даний момент функціонували лише ті, що відповідають соціальним потребам, що характеризують саме даний момент розвитку суспільства і сприяють ефективному розвитку останнього» [211, с. 31].

Здається, що ця константа завершує ті імплікації засобів ідентифікації у видовищі, про які ми намагалися говорити. Естрада – це специфічна форма публічності, масовості культури, яка є межевою і пов'язана з просценіумом, авансценою як образом світу. Тобто естрада в цілому як спосіб події, дії або перед дії є певною орієнтацією на перед дію. А дія відбувається вже в іншому просторі – в просторі повсякденного життя.

С. Кара-Мурза у книзі «Влада маніпуляції» визначає ще один аспект, який не можна відокремити від масовості, публічності, видовищності як культурних феноменів. Він пише: «Маніпуляція – це спосіб владних відносин шляхом духовного впливу на людей через програмування їхньої поведінки. Ця взаємодія направлена на психічні структури людини» [78, с. 30]. Цей аспект означає, що форми, пов'язані з публічністю або масовістю, так чи інакше пов'язані з владою. І влада екрану, або четверта влада, як зненацька назвали владу журналістів, – це не стільки політична влада, скільки пряме втілення тих чи інших настанов, орієнтація на смак, орієнтація на здійснення та створення тієї чи іншої поведінки. Поведінка в естрадному просторі камерних комунікативних відносин людей в контексті видовища – це поведінка експансивного типу, орієнтована на вибуховість, на реакцію, на підвищену інтерактивність. Звичайно, вона є антинормою суспільства,

святковим феноменом, який відбувається в обмежених часових і просторових реаліях.

Але ця норма владних впливів через видовище, через владу слова, через владу харизматичної поведінки актора або ведучого створює те, що в культурно-історичному визначенні можна означити як еквівалентність поведінки видовищних форм естради тим раннім формам культури, де поведінка була домінантною.

Культуру в цілому в суб'єктному вимірі її здійснення можна визначити як діяльність, тобто створення продукту культури в ідеальному або матеріальному плані [109]. Ця діяльність відбувається як жива дія або подія видовища, яка застигла в продукті, що може бути зафіксовано в медіа, на відео чи якимось інакше як час і простір спілкування людей, де залишилась як слід, як спогад про «живу» дію. Культура також визначається як поведінка, як регуляція стану шляхом діяльності дії реципієнта, який так чи інакше реагує на дію або подію. Діяльність, продукуючи ту чи іншу поведінку, також викликає той чи інший стан у реципієнта. Це може бути стан піднесеної ейфорії, задоволення, радощів. Може бути стан жаху, незадоволення, стан пов'язаний з хвилюванням. Усі видовища, і естрада в тому числі, уникають негативних станів і орієнтуються та стан того невідкладеного задоволення «тут і тепер», який взагалі продукує масова культура [232].

Висновки до першого розділу

Естрада – це форма спілкування, яка презентує в собі форми видовища. Вона є формою актуалізації потреби людини в святі, щасті, любові, близьких і далеких почуттях, які так чи інакше розігруються на сцені і дають людині можливість прожити цей день щасливо.

Елітаризм естради та егалітаризм, тобто рівність усіх в масовій культурі, інваріантні. Елітарність естради – це вже одна із форм

інституалізації, яка в масовій культурі свідчить про міф елітарного споживача, про міф людини, обраної, не обділеної, не обмеженої потребами і можливостями споживання.

Стан, поведінка, діяльність, влада слова, влада зображення, влада жесту, влада всіх артефактів культури, які актуалізуються на сцені – це влада особливого типу, пов'язана з сугестією, образністю, талантом, здібністю актора викликати ті чи інші почуття, ту чи іншу поведінку і спонукати до відповідної діяльності. Ця діяльність обов'язково пов'язана з продукуванням цінностей культури. Це можуть бути бурхливі аплодисменти, це може бути й всесвітня шалена любов до артиста, як це було у Клавдії Шульженко, Аркадія Райкіна, Мусліма Магомаєва та ін.

Отже, модель культури в її суб'єктному, експресивному, дієвому вигляді й модель публічності, видовищних форм культури, зокрема естради, є інваріантними, мають свої форми здійснення, форми втілення і свої регламентаційні ознаки, які так чи інакше спрацьовують в тому культурному горизонті і в тих культурних реаліях, які є характерні для XX і XXI століть.

РОЗДІЛ 2

БАГАТОМАНІТНІСТЬ СЦЕНІЧНИХ ЖАНРІВ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Видовищні форми антропологічно значущої саморепрезентації міської культури: досвід історичної рефлексії

Естрада, яку переважно розуміють як мистецтво, єдність або синтез різних короточасних номерів, що включають в себе вокал, пантоміму, мистецтво мізансцени, еквілібристику, хореографію і багато чого іншого, розвивається надзвичайно плідно і гостро саме тоді, коли змінюється інфраструктура міста. Місто набуває вигляду надзвичайно урбанізованого середовища, в якому культивується свято і виникає певний замісник того, що в традиційному етнокультурному середовищі існувало як певна «святкова хронографія» часу.

Урбанізм міст буквально перетворює кожного вечора мешканця цього міста на мисливця, котрий полює на свято. Отже, місто як засаднича основа створення естрадного мистецтва було тим епіцентром полікультурного, полімистецького, синтетичного феномену сценізації й артизації реальності, яке утворюється на межі XIX – XX століть. Якщо для XX століття характерний бурний розвиток жанрових форм естради, то для XIX століття – визрівання і формування естрадних жанрів.

Б. Марков, даючи характеристику міста, пише: «Місто – огорожений простір, територія відділена від дикої природи стінами, що забезпечують хист від хижаків і ворогів. Місто – це початок цивілізації. Простір міста, з одного боку, є фізичним і включає забудови, вулиці, площі, а з іншого, – символічним, тобто таким, де розбивка простору здійснюється в свідомості та є наявною лише для того, хто сприймає приховану зашифровану моральну, сакральну політичну і тому подібну топографію. Місто не зводиться до

архітектури і не прочитується до кінця як система знаків або опредмечених форм духу. Воно являє собою територію, простір котрої організує, упорядковує і в певному сенсі формує індивідуальне і загальне суспільне тіло. Тому зародження та історію міста не можна відокремити від історії тіла. Саме тіло – це не організм, це також породження цивілізації як все те, що створено людиною. Воно є символічною системою, притому здійсненою економічною машиною, в котрій використовуються перетворювані природні і штучно вирощені й протеговані суспільством органи. Поверхні тіла перенасичені культурними знаками, а його внутрішні структуровані органи – душа і розум – використовуються як носії суспільних означуваних. Житло, підприємства, школа, ринок, церква складають собою дисциплінарний простір виробництва «людського» [121, с. 155].

Отже, місто розуміється як певний еквівалент тотального «тіла культури», а в нашому випадку – тіла свята, яке має свої репрезентативні центри, а такими стають саме ті комунікатори, ті носії ідентифікації, які керують видовищем (в даному випадку – естрадним видовищем). Це може бути конференс, може бути хто завгодно, але сама орієнтація на визначення соціального простору як певного тілесного організму свідчить про те, що тілесність в даному випадку набуває своєї духовності. Так, завдяки тому, що простір міста освітлюється якимось інакше ввечері, ніж вдень, архітектурні форми, які трансформують тіло каменя в тіло духовне, еквівалентне тим потребам і тим рекреаційним вимогам людини, що в урбанізованому середовищі сповнюють своїх топологічних вимірів, характеризують видовище як просторову даність.

Якщо в ранньому патріархальному місті видовище було пов'язано з ярмарками, балаганами, зі святковими «містеріями», які супроводжували ярмарок, то в більш пізні часи – це вже культивовані театри естради, оперети, видовища різного ґатунку, починаючи від медіа і дійств, які відбуваються на площах. Проте урбанізація завжди тяжіла до того, що вона була водночас зіткнена з моментами екологізму, з моментами повернення в велике місто

того укладу і того устрою буття, які характеризували село. Так, наприклад, всі кафе-шантани в Парижі максимально концентрувалися на околиці міста. Це майже сільська територія, де «співаюче кафе» перетворювалося на нічне місце розваг, а також місце, в якому людина відчувала себе на межі ландшафтної зони і зони урбанізованої. Така культурна топонімія видовища естрадного типу, де ландшафт вбудовується в певну межу святкового і водночас видовищного презентативного простору, характеризує весь той урбанізм естрадного мистецтва, який швидко набуває технологічних ознак свого структурування у ХХ столітті.

Б. Марков пише про мультикультурний простір сучасного міста: «Типовим світовим містом сучасності є Нью-Йорк. Адже якщо дивитись на його «агору» – центр, де тусується молодь, то вдумливого спостерігача охоплює глибокий сум. З одного боку, вражає мирне співіснування білих і чорних, італійців і євреїв, китайців і латиноамериканців. Це здається здобутком наслідування традицій старої доброї Америки, як відомо, колонізованої самими різними народностями, вимушеної жити у світі в мирі та злагоді, знаходити якісь нові форми ідентифікації, вільні від національної або расової обмеженості.

Окрім різноманітності кольорів облич і стилізованих національних одяг, вражає розмаїття розваг тих, хто спілкуються. Представники старої богеми, молоді наркомани, гомосексуалісти, проститутки, художники, артисти, письменники та інтелектуали і, зрештою, туристи – все це створює напрочуд строкату картину, яка нагадує калейдоскоп» [120, с. 180–181].

Цей невеселий опис урбанізованого міста, саме таким є Нью-Йорк, який є важко хворим, вражає тим, що носіями цієї хвороби стають інтелектуали від мистецької реальності буття. Проте можна зазначити, що агора в класичному розумінні як площа є засобом проголошення прав будь-кого, а всі ознаки безумства людей, хворобливого устрою урбанізованого і перенаселеного різними маргіналіями міста потребують, як і в Давньому Римі, видовищ. Антитезою маргінальності стає культивоване видовище –

святкові, видовищні акції, події, весь той простір, який так чи інакше пов'язується з естрадою.

Генеалогічно естрада тяжіє до мистецтва відкритих підмостків, до театру просто неба, до єднання людей в міському середовищі вже не на підставі комерції, не на підставі реалізації зіткнення інтересів та засобів виживання, а на підставі вільного творчого перебування в міському просторі. Б. Марков констатує: «Галасливі вулиці, транспорт, кафе, магазини не спонукають до дружнього спілкування, але почуття симпатії реалізуються на візуальному рівні, замість довгих звабливих розмов молоді люди обмінюються поглядами і посмішками, вони спалахують і гаснуть, як вогні реклами, і підтримують людину в світі, де реальність та ілюзія нероздільні» [121, с. 183].

Місто відкриває широкі можливості обживання простору, в ньому є своєрідні куліси, які нагадують сцену і несуть в собі неочікувані можливості співіснування. В ньому є повсякденні можливості реалізації досугу, в яких людина втілює свій рекреаційний потенціал, якщо йдеться про відпочинок. Звернення до креативних, творчих можливостей, які криються в мистецтві розваг в цілому і разом з тим у явищі, яке ми називаємо «естрадне мистецтво», актуалізується з ростом урбанізації міста, перенасиченого як технологічними можливостями, так і людськими масами, натовпом. Все це призводить до виникнення масової культури.

Масова культура по-різному осмислюється дослідниками. Якщо, з першого погляду, це низького рівня, адаптована до пересічних смаків культура поведінки, естетичних відносин та ін., то в широкому контексті масова культура орієнтована на феномен масовості, який в урбанізованому середовищі потребує адекватної культурної форми свого самоздійснення. Тому йдеться про урбанізм естрадного мистецтва як феномен масової культури, який утворюється саме в її надрах. Важливо зазначити, що масова культура з самого початку адаптувала в собі як етнокультурні виміри, так і повсякденний вимір спілкування і комунікації, а також всі норми поведінки в

натовпі, на вулиці, на агарі, в храмі, на ринку – у всіх епіцентрах людського буття, які існують в місті.

М. Хренов пише, що дійсно в теперішній час традиційні видовища предстають іншими гранями, ніж у перше десятиліття ХХ століття. «Відродження видовищних форм у другій половині ХХ століття, як і їх зворотне «погашення» в місцях, – це тенденція першої половини ХХ століття, що виявило проблему, важливу в соціально-екологічному сенсі. В умовах безпрецедентного збільшення чисельності населення міст і анонімності існування, відірваності від традицій великого числа людей, індивідуальна енергія отримала стимул для вільного розвитку. В той же час відрив індивідуальних цінностей від колективних як наслідок зміни культур став драматичним, провокуючі появу компенсаторних механізмів. Чим активніше в місті проявлення індивідуального витоку, тим очевидніше виявляє себе потреба в компенсації втрачених колективних цінностей. Оскільки властиві традиційній культурі видовищні форми буття в місті вгасають, то в новому середовищі традиційні видовища набувають самостійності. Можна стверджувати, що саме в місті зростає значення їх естетичної функції, і це в першу чергу революціонізує систему мистецтв, породжуючи нові види мистецтва» [211, с. 16].

Можна лише додати, що таким новим видом синтетичного мистецтва, яке є компенсаторним механізмом у психологічному вимірі, є мистецтво естради. Тотальний синтез видовища в естраді орієнтований на індивідуальність комунікації і насамперед на гумор, на висміювання, на почуття вільного задоволення потреб у просторі, небайдужому до цінностей традиційної культури і орієнтованому на харизматичного лідера – ведучого естрадної події. Нічого подібного ми не побачимо ані в драматичному театрі, ані в опері, бо там панує режисура, а тут панує комунікант, хоча він теж вписаний в сітку з режисованих дії і події. Можна стверджувати, що компенсаторна функція естрадного мистецтва в її урбанізованому вимірі є найважливішою. І найголовнішим є те, що вона адаптує відірвану від

соціуму, самотню особистість до масових, колективних почуттів, до святковості, до несурогатної цілісності спілкування.

Так, у традиційному камерному просторі естради, орієнтованому на ті цінності, які люди загубили на вулиці, агорі, на ринку, у великих супермаркетах і рекламних роликах, відбувається диво повернення до недрукованого простору буття людини. Проте в естраді ці цінності існують на межі своїх можливостей. Чому? А тому, що естрада несе в собі ту первинну синкретичну реальність свята, єднання сільського межового простору, який оточує той же Париж, і простору перенасиченому всередині міста тими хворобами, про які пише Б. Марков. Про них пишуть багато, але пишуть в різних контекстах. Важливо зазначити контекст урбанізації як перенасиченості простору. Недарма В. Глазичев, теоретик архітектури, пише, що велике місто, окрім традиційних стихій (небо, вода, земля, вогонь), отримало ще одну стихію – натовп повністю самотніх особистісних унікумів, які рухаються, як амеби, в броунівському русі, хоча створюють один величезний стихійний вимір сучасного міста.

Цим людям потрібні система ідентифікації, система комунікації і замісник їхньої самотності. Такими замісниками стають феномени масової культури – фентезі різних типів, а поруч з ними, звичайно, традиційні видовища, які вписуються в мистецтво естради. Важливо, що потреба повернення до традиційних видовищних форм в урбанізованому середовищі пов'язана з тим, що у видовищі відбувається своєрідна естетична метаморфоза перевтілення єднання людей в певному просторі комунікації: людина переживає те, що грецькою мовою можна означити як «катарсис» – очищення.

Так, якщо на кожному кроці людину атакують рекламні білборди, в супермаркетах – перенасичені товарами вітрини, то в перенасиченому просторі різних комунікативних можливостей людина мимо волі знаходиться в стадій перенасичення емоціями. Її потрібен локалізатор, потрібна генеральна емоція, потрібні якісь форми, які б були антитезою

невпорядкованого хаосу масової культури. Естрада, вписана в масову культуру, перетворює хаос в космос, дає можливість уникнення хаосогенних та мутагенних процесів, які ведуть до неврозу, до маргіналізації людини, що призводять до катарсису, очищення людини за допомогою сміху.

Катарсис через сміх, катарсис як можливість пережити почуття комічного – цей елемент в естраді ще мало вивчений. Він в більшості підміняється поліфонією засобів і трансформацією жанрових можливостей естрадного мистецтва, але сам сміх як опосередкований конферансом образ світу, як культивований і визначений естетично феномен, котрий призводить до катарсису, поки не став предметом аналізу дослідників. Нам же важливо зазначити, що сміх в контексті масових форм сучасної масової культури, як компенсаторна функція в контексті релаксаційного виміру естрадного видовища, є надзвичайно оздоровлюючою, космологічною, за М. Бахтіним, реальністю, яка дає можливість людині пройти через спокусу занурення донизу і піднятися у висоти духу.

М. Хренов говорить навіть про планетарність комунікації в урбанізованому середовищі. Він свідчить, що міська культура першого десятиліття ХХ століття була більш чутливою до планетарних універсальних форм спілкування. «Можна стверджувати, що руйнування культури традиційного видовища супроводжувалося переоцінками значимості глобальних засобів комунікацій. Парадокс полягає в тому, що більшою мірою вони відповідають за планетарну комунікацію технічно, опосередкована комунікація дійсно відсуває традиційні комунікативні механізми. Однак те, що здається ефективним в плані інформаційному, чисто комунікативному, в плані соціально-психологічному не є таким» [211, с. 18].

Ідеться про те, що технічний прогрес багато дає, але і багато забирає у людини. Йдеться навіть не про банальне знищення традиційної культури про яке вже говорять скрізь, буквально б'ють в усі дзвони. Сама банальність усунування традиційного космосу і заміна його космосом хаосогенним, мутагенним, полімерним, утвореним на підставі поліфонії засобів

мультикультурних носіїв інформації, обертається мультисценічним синтезом, коли всі сцени міста, всі просторові підмости, підняті над побутом, потребують режисури, потребують того, що зветься «планетарна інформація».

Якщо на початку ХХ століття планетарність задавалась тим, що режисери намагалися переробити світ, а тотальність ідентифікації будувалася як поновлення масових видовищ, де збиралось по 200 – 300 тисяч людей, котрі двічі-тричі за рік штурмували Зимовий палац, повторювали «свято Жовтня», то такі події стають нерелевантними наприкінці ХХ століття. Виникає «демасовізація», за А. Тоффлером, так званий розсіяний натовп, але масова культура не зникає, масовість як така теж не зникає, вона модифікується, переходить з одного рівня на інший – з одної системи режисури в іншу.

Із режисури здійснення видовища у просторі міста – в режисуру здійснення екранного видовища, режисуру камерних театрів кабар'єрного типу. Можна стверджувати, що камерний простір стає антитезою того планетарного простору, який потребував видовища у вигляді «оркестрів», за В'ячеславом Івановим. Виникають поліфонічні оркестри естрадного типу, які грають класичну музику в ландшафтних осередках. Славетним у цьому напрямі був саме Київ.

Можна стверджувати, що парадоксальна ситуація деурбанізації видовища поруч з урбанізацією міста кидає виклик самому видовищу і самому мистецтву естради. Урбанізація приходить в естраду як антитеза тої урбанізації, яка здійснюється на вулиці, але вона розуміється як синтетичний продукт мультимедіа. Важливо зазначити, що урбанізм естради є камерним, антитетичним і водночас екологічним за своєю суттю, за визначенням багатьох дослідників, це повернення традиційного видовища у простір втрачених можливостей і втрачених традиції урбанізованого міста.

Цікаво, що сама проблема досугу, тобто вільного часу, в просторі, далекому від можливості вільної самореалізації людини, є надзвичайно

антитетичною і складною саме в контексті урбанізованих форм міста і урбанізованих форм видовищ. Платон писав про найвеличніший досуг вільнонароджених, про вільне споглядання як цілісне, космічне буття, яке дається як діонісійський екстаз (якщо вже використати термінологію Ф.Ніцше). Важливо, що саме танок, пантоміма, спів і вся можливість ексцентрики, тобто надзвичайно подієвого самоздійснення людини на відкритих підмостках, дає ту святковість, яку не можна переоцінити.

У А. Мазаєва знаходимо: «Свято не просто складне по своїй соціально-естетичній природі, а й суперечливе явище. Подібно до вільного часу взагалі воно виступає у всіх класових суспільствах в антагоністській формі. З часів античності відомо, що свято належить відразу і світу людини, і світу соціальної системи, стосовно яких йому доводиться грати, як правило, прямо протилежні ролі. У власному соціально-художньому значенні свято виступає лише тоді, коли воно, будучи епіцентром виключно вільної життєдіяльності, орієнтується на удосконалення самої людини і розвиток культури. Свято не створює речей, що характерно для праці, не створює творів, як це робить мистецтво, його матеріал – це реальне життя, а сама людина в її ідеально-гармонійних формах, що утворюються в сфері вільного часу, завдяки чому останнє і перетворюється в цінність культури, і стає справжнім надбанням людського існування. Свято як соціально-художній феномен естетично організує, перетворює час людського буття, вносячи в нього елементи повноти, задоволення і гармонії, і нібито співвідносить її життя з життям суспільства в цілому і життям природи» [117, с. 30].

Отже, можна зауважити, що така констатація є дуже плідною для розуміння того, що свято – це не лише ескалація засобів мультимедіа технологій в сучасних «святкових» презентаціях видава, а й глибиніший соціальний інститут, який, з одного боку, реалізує можливість соціального буття людини в тому чи іншому локалізованому просторі (сценічному вимірі діяльності людини у даному випадку), а з іншого – дає можливість естетизації і того катарсису, який необхідний для виникнення почуття

розкріпачення у святковості всього того, що приходить в життя не кожного дня.

Якщо А. Мазаїв говорить, що свято не створює творів мистецтва, а лише створює святкову людину, то її теж можна в певній мірі визначити як соціальний витвір, соціальне творіння. Естрада теж не створює творів мистецтва в тому класичному вигляді, в якому ми звикли бачити їх в архітектурі чи театрі, але це твір особливий, твір малих форм, який існує переважно як суб'єктно-суб'єктне відношення, де людина в атмосфері святковості стає іншою через катарсис. Найбільшим надбанням естради в урбанізованому середовищі є засвоєння всього потенціалу святкової свободи у традиційних і нетрадиційних, яких завгодно формах, що розкриваються як потенціал культури в цілому.

А. Мазаєв стверджує: «Таким чином, продуктивна роль уяви породжує і конструює ідеал і не поширюється на те, що можна назвати реалізацією дійсності, що є прерогативою соціальної практики загалом. Дещо подібне ми маємо у випадку «святкової свободи», що підкоряється принципу фантазії. Вона також багато в чому умовна та ірреальна. Це свобода «для себе», але не для реального світу в цілому. Свобода як соціально психологічний стан, що реалізується у святковому світобаченні, світопочутті в межових, розкутих і загально орієнтованих у майбутнє формах уяви, утвердженні ідеалу краси і нового соціально політичного ідеалу. Яким би парадоксальним це не здавалося, а саме в своїй ірреальній якості «святкова свобода» набуває найбільшої свободи для будь-якої застиглої соціальної системи, котра, захищаючи себе, намагається підкорити святкову свободу принципу реальності або необхідності. Зовні це нагадує легалізацію «святкової свободи», коли вона із свободи «для себе» стає свободою для світу в цілому, набуває значення об'єктивної позитивної свободи як результат взаємодії, зіткнення даної соціальної реальності з реальністю майбутньою, заданою продуктивною уявою, що здійснюється в матеріальних формах» [116, с. 112].

Цей пасаж варто навести, щоб зрозуміти, що не та розкутість антисистеми, яка існувала у святах язичників, не антисистема, яка існувала в народному сміховому світоустрої Давньої Русі, а свобода «для себе», свобода для вишуканого камерного простору, в якому розгортається можливість у сміховому вимірі (інколи в політизованому, інколи, навпаки, аполітизованому, інколи орієнтованому на цінності людини в цілому соціумі, а інколи орієнтованому на суто індивідуальні особливості цінності) набути того ідеалу краси і блага (етичного ідеалу), який виникає у святковому світопочутті.

Можна стверджувати, що ці констатації дуже важливі для того, щоб зазначити, наскільки естетичні катарсичні й водночас експресивні форми, які монтуються в певному вимірі мізансценування реальності і сценічних формах самоздійснення, стають образом міста, образом людини міста, образом маси міста, образом масової культури, де масовість реалізується як публічні форми спілкування та існування в завданому локалізованому сценічному просторі.

Катарсис корелює з механізмом гри, ігрова поведінка перебування «тут і там», ідентифікація і, навпаки, вихід із ситуації ідентичності – це ті механізми, які дають можливість здійснення святкової свободи, здійснення естрадного виміру культури як вільного, розкріпаченого світу, де царює бурлеск, сміх, царює можливість авторизації культурного потенціалу, який постає в найрізноманітніших формах свого самоздійснення. Це ідеал етнокультурного зразку, ідеал повсякденного побуту, ідеал публічного планетарного виміру культури та ідеал сакральний, який теж має свої маски, свої можливості самоздійснення в рамках сценізму естрадного типу.

Важливо, що такі дослідники, як С. Рубінштейн, О. Леонт'єв, Л. Виготський приділяли грі багато уваги, як, зокрема, і західні дослідники – Й. Хейзінга, Г. Гадамер та ін. [40; 207]. Проте гра, яка «сама грає», за Г. Гадамером, в просторі можливостей масового здійснення свята, субстантивується і сприймається як стихійна сила, що потребує не лише

режисури, а й певного спрямовування тої стихійної масової енергії, котра починає діяти начебто поза подією естрадного або сценічного типу. Так, Д. Уднадзе, характеризуючи гру, яку він уподібнює художній творчості, визначає такі ознаки близькості між ними: гра в якості джерела наближення цих двох типів естетичної діяльності, що набирають інтерогенних форм поведінки; гра як почуття задоволення розглядається і в одному, і в іншому випадку в зв'язку із самим процесом активності, а не з результатом; гра в процесі обох дієвих подій виражається внутрішньою постановою особистості; гра визначається як зв'язок гри і фантазії, ілюзії і умовності [116, с. 164].

Можна стверджувати, що за всіма ознаками – інтероцептивний простір, зосередженість на внутрішньому просторі реципієнта і комуніканта, сцена яка обертається або інтерпретується в душевному вимірі власного «Я», а також почуття процесу, самодостатнього для ігрової поведінки, як амбівалентність і водночас інтегративність емоцій (у даному випадку сміхової реакції на подію, що відбувається на сцені), а також екстеріоризація настанов особистості, тяжіння до несподіваного, до пригодництва – можна констатувати, що перед нами своєрідний «авантюрний роман» в малій формі. Все це збуджує фантазію і надає можливості того соціального контакту і того соціального феномену масовості в сценічних формах, які утворюються в естраді як феномен культури.

А. Мазаєв стверджує: «Гра – це власне духовно-практична подія, що здійснюється в певних межах місця і часу, добровільно і, як правило, поза сферою матеріальної користі. Настрій людини, що грає, є піднесеним, або це є просте збудження, азарт, залежно від того, чи є ця гра святковою і пов'язаною з ідеалом, або це звичайне змагання. В усіх випадках ігрова поведінка супроводжується почуттям підйому всіх людських сил – фізичних і душевних, гра дає людині справжню радість і розрядку від тої напруженості, яка накопичується в ній в результаті дій неігрового характеру» [116, с. 165].

Видовищні форми презентації міської культури знаходять в естрадному просторі релаксаційні форми самоздійснення, форми, які є адаптивно-ігровими, здійснюються як певна антитеза того планетарного масового, комунікативного виміру, що характеризує велике місто з його розмаїттям потреб, спонук і водночас з мультикультурними і мультисценічними настановами. Сценою стає вулиця, майданчики просто неба, сценою стають інституалізовані театри естради кабар'єрного типу, мюзик-холи, оперети – що завгодно, але весь цей вимір естрадного типу несе в собі театральність.

Театральність – ширше, ніж театр, театральність – це ігрова поведінка в рамках сцени, просценіуму або авансцени, в рамках суб'єктно-суб'єктного відношення людей, які грають і які ідентифікують себе з гравцями. Це те явище, яке має свої особливі ознаки. Вони теж, як не дивно, моделюють урбанізований простір міста – вже сучасного міста XXI століття. Ці моделі сценізму гри, видовища не завжди помітні, але вони трансформуються як засоби освоєння простору, як засоби просторових відносин, які так чи інакше набувають своїх форм інституалізації в естраді, театрі і взагалі всіх сценічних видах мистецтв.

М. Хренов відмічає: «Таким чином, логіка відношення до того чи іншого виду спілкування задається просторовою символікою міста, і ціннісні орієнтації мешканця міста несуть на собі відбиток цієї символіки. Дана обставина підкреслюється не лише семіотичними, а й історико-генетичними дослідженнями. Так, очевидно, що театр завжди пов'язаний з центральною площею міста, театральна подія включається в те, що відбувається в центральній його частині, – свята, релігійні обряди, балагани, ярмарки тощо. Коли відбулось відособлення від інших форм діяльності, театр зберіг за собою місце в центрі міста. Це положення зберігається до межі XIX – XX століть, тобто до кардинальних змін в розвитку засобів спілкування і міської культури» [211, с. 147].

Просторова ацентрація як певна сакралізація в святковому вимірі театральності, коли будинок театру знаходився в центрі міста, і, навпаки,

маргіналізація естрадного простору, коли він виносився за межі міста, – це були дві взаємодоповнювальні стратегії здійснення видовища одного сценічного простору в рамках високої, будемо казати, норми сценічності, в рамках сценографії і драматургії, а іншого – в рамках площадного низового сценізму, який формувався на межі міста в його маргінальних просторових зонах.

Естрада все більше і більше просувається в центр міста, і театри естради зараз часто-густо знаходяться поруч з високо освяченими театральними будинками, які вже налічують декілька століть. Тобто здійснюється метаморфоза подвійного кодування видовища: одне – низове, а інше – трансформує форми, які ідуть згори, від великого пантеону муз.

І це подвійне кодування в естраді здійснює той баланс, ту систему, де сама урбанізація видовища як аналог урбанізації міста є динамічним явищем експресивного типу, що формується як залучення широких мас людей до видовища, використання традицій етнокультурного потенціалу та задіювання до видовища всього арсеналу театральності, потенціалу театру як виду мистецтва. Це єднання естради і театру відбулося досить пізно, вже у ХХ столітті. Але раніше, коли естрада просто була заборонена і не могла змагатися з театром, вона весь час виборювала право на сценізм, право на свій центр або епіцентр у міському просторі, у середовищі видовища міста.

Важливо також зазначити, що естрадне мистецтво як феномен культури широкого урбанізованого масового виміру несе в собі ознаки сакральності. Їх не можна порівнювати з традиційно сакральними, але ця сакральність, тобто святковість, священість, походить від міфу, від глибинних архетипів, які сформувалися у площадних формах презентації видовищ, зокрема в тому ж балагані. Міф завжди пов'язаний із сакральним часом, бо він, за О. Лосєвим, є дивом, є сакральним простором, який існує поза часом буденного буття. Апогей сакральності можна спостерігати під час свята, бо святковий час відтворюється з певною періодичністю сакрального часу. Сакральний час виникає в наслідок обертання світів – священного та профанного.

Сакральний час – це оновлення або актуалізація в теперішньому минулого часу, в котрому відбулися значимі для колективу події. Свято – це завжди актуалізація міфологічного часу, яка усуває сенс часу справжнього. Можна стверджувати, що сценічні форми, починаючи від театру, балагану, а згодом вже естради і цирку, несуть в собі той своєрідний вимір сучасного ритуалізованого простору і часу, який оновлює міф повернення і дає людині впевненість в тому, що вона живе в упорядкованому, циклічно налаштованому, космічно здійсненому часі й просторі.

Важливо що театральність естради і театральність класичного театру водночас і схожі, і розбіжні. Так, С. Клітін пише: «У традиційному театральному спектаклі взаємне спілкування персонажів лише інколи поєднується зі зверненням до глядача, тут актори грають для публіки, граючи між собою. В мистецтві відкритих підмостків усе навпаки – сенс цієї сфери творчості не просто в безперервному спілкуванні з глядачами, котрі зібралися, а в тому, що тут артисти безпосередньо грають з публікою, глядачі перестають бути глядачами, а стають учасниками того, що відбувається» [87, с. 10].

Можна побачити аналогію з фольклорними формами сценізму, коли подія ще була синкретичною, не поділялася на інститут гравців та інститут глядачів, а здійснювалась як залучання всіх до гри. Ця гра – особлива, вона дає можливість відкрити поміст, відкрити сцену, перетворити її на тотальний просценіум – проміжок між місцем для гри і глядача. Можна сказати, що це маргіналізація сценізму. А можна сказати, що це своєрідний тип сакралізації профанного, тобто маргінального, яка здійснюється на межі, здійснюється як утворення нового межового об'єднавчого простору, який поєднує різні типи сценізму, різні типи гри і різні типи театральності.

Певною мірою мистецтво естради в такому порубіжному світі інтегративності всіх потенцій культури знаходиться на межі сценічних можливостей здійснення подій, в цьому воно нагадує кінематограф. Пригадаємо характеристику кінематографічних і театральних засобів

виразності в їх порівнянні М. Роммом: «В театрі світ постає перед нами у вигляді великої коробки. Як би не хитрував режисер, намагаючись сховати простір сценічної підлоги, які б складні декорації не будувалися, все одно перед глядачем стоїть прямокутний портал сцени, і за цим порталом – коробка, обмежена зверху, ззаду і з боків або кулісами, або архітектурними деталями тощо. У цій театральній коробці й розігруються всі видовища, причому важлива частина мистецтва театральної мізансцени складається з того, щоб якомога повніше використати сценічний простір.

Якщо на сцені стоять сходи, то режисер обов'язково використовує їх для мізансцени; використовує усі двері, усі деталі обстановки, усі можливі ігрові площадки. Не можна будувати в театрі мізансцену так, щоб подія під час дії відбувалася, скажімо у правому кутку сцени, це вже дуже скоро починає викликати нерозуміння. Навіщо тоді всі інші декорації? Режисер намагається гармонійно використати всі декорації і для цього дуже часто розкидає акторів навіть далеко один від одного. Скажімо, перед нами декорація якого-небудь особняка, в котрому ми бачимо сходи, що ведуть нагору, вона знаходиться в лівій частині сцени. Мізансцена, в котрій один з героїв стоїть на верхівці сходів у лівому верхньому кутку сцени і веде розмову з іншим героєм, котрий стоїть внизу в правому нижньому кутку, сцени буде дуже виразною, так як дія буде охоплювати весь простір сцени» [166, с. 159].

Це і є той максималізм просторового засвоєння в театрі сцени, який розгортає гру як самодостатню цілісність мізансценування, що виглядає як пластична драматургія тілесних адекватій акторів. Актори презентують дію своєю жестикуляцією, позами, рухом і розмовами. У кінематографі світ, за М. Роммом, який являє собою площадку надзвичайно величезного, але робочого простору ігрової мізансцени, є надзвичайно близьким, тому що акторів можна побачити лише тоді, коли вони підійдуть близько до апарата, тобто знаходяться на верхівці піраміди. «Як ви, мабуть, помітили, – відмічає М. Ромм, – величезна кількість ігрових кадрів, тобто кадрів, в котрих виразно

можна побачити міміку лица акторів, коли видно їхні очі, видно деталі, їхню поведінку, береться крупно по пояс або по коліна. На екрані нормального формату людина в ріст буде видною дуже добре, але очі її починають пропадати, а саме очі в кінематографі грають надзвичайно велику роль в акторській роботі» [166, с. 160].

Приблизно теж саме відбувається і в естраді. Недарма конференсьє виходить ближче на просценіум, підходить до людей і буквально стає глядачем, щоб всі побачили його очі, його міміку, щоб відбувся той контакт, який майже ніколи не відбувається в театрі. Це надзвичайно важливо і свідчить про те, що засоби кінематографічного, оптичного і естрадного пластичного мізансценування дуже і дуже подібні. Можна стверджувати, що, потрапляючи в простір урбанізованої культури в цілому, естрада адаптує в собі поетику кіно, театру і мультимедіа, а згодом і сама потрапляє в кінематографічний, мультимедійний, телевізійний та інший простір.

Але для нас головне, що це є лише загальні формологічні виміри урбанізму естрадної події, «урбанічний» в широкому розумінні – це укрупнення, накопичення, це інтеграція, збільшення масштабу. Все це відбувається в естраді за рахунок синтезу мистецтв і за рахунок єднання цього синтезу мистецтв з традиційною сферою культивування мистецького діалогу, мистецького образу буття в просценіумі, коли людина не втрачає своїх очей і своїм обличчям говорить більше, ніж вся театральна сцена.

2.2. Естрадне мистецтво як *techné*: інституалізації масових видовищ

Масове видовище – це реальність, яка утворюється як феномен культурних ремінісценцій або культурних проєкцій публічності, що здійснюються у своєрідних вимірах масовості. Йдеться про різні можливості оцінювання цих вимірів. Як відомо, за А. Тоффлером, у культурно-історичному процесі ХХ століття визначаються три хвилі – перша, друга і

третя [186]. Якщо перша хвиля належить доіндустріальному суспільству, тобто дорівнює етнокультурі, а друга цілком вписується в індустріальне суспільство, широкий розвиток технологій, то третя – в постіндустріальне суспільство. Вже ці три обшири, звичайно, дають можливість визначити феномен масовості як етнокультурний, індустріально-зазначений в рамках тих технологій, які стають пріоритетними, а це – фото, кіно, телебачення, згодом мас-медіа, і постіндустріальне суспільство, котре формується на підставі вже новітніх технологій і нових ціннісних орієнтацій, що пов'язано з масовістю, яка презентується як своєрідний продукт екранного виробництва.

Саме третя хвиля, в яку ми потрапляємо, за А.Тоффлером, і яка продовжується зараз, турбує всіх, адже несе в собі саме ті виміри, що визначають контекст сучасного культуротворення. «Утворюється нова цивілізація. Але де місце в ній для нас? – запитує А.Тоффлер. Чи не означають сучасні технологічні зміни й соціальні зрушення кінець дружби, любові, зобов'язань, спільності і турботи?

Це правомірні запитання. Вони виникають з резонних побоювань і тільки наївний технократ міг би безтурботно їх відкинути. Досить нам озирнутися навкруги, як ми знайдемо широко розповсюджені свідчення психологічного розладу. Це неначе бомба, що розірвалася в нашій громадській «психосфері». Фактично ми є свідками не просто розбиття на друзки техносфери, інфосфери або ж соціосфери другої хвилі, але також і водночас її психосфери» [184, с. 286].

Так автор вводить нове поняття «психосфера», яке певною мірою свідчить про те, що масова культура має сферизм, має свої обшири, свою оптику, свої виміри, які так чи інакше потребують інституалізації саме в рамках специфікованої діяльності, в даному випадку естрадного мистецтва.

Можна стверджувати, що засоби інституалізації, які виникають в естраді, будемо казати, першої хвилі, тобто в етнокультурному вимірі, а це приблизно початок ХІХ століття, і визначення соціальних інституцій у вигляді видовищних реалій естрадного мистецтва протягом майже 70 років,

дають можливість стверджувати, що цей період був пов'язаний з тим, що можна зараз означити такими постмодерними образами, як «ленд-арт», тобто мистецтво відкритого простору, ландшафтне мистецтво, єдність естради, підмостків естрадного виконавства з ландшафтом, єдність з природою. Весь цей простір зараз поновлюється вже на третьому етапі свого розвитку, в період третьої хвилі, за А. Тоффлером, але при цьому він набуває вимірів екологічно стурбованих і екологічно маркованих музейних інсталяцій.

Зокрема, О. Зінькевич у книзі «Концерт і парк на крутоярі...» пише: «Літні симфонічні концерти під відкритим небом – давня традиція Києва. З закінченням зимового концертного сезону оркестр (його основу складав оркестр першого оперного театру, склад великий – понад шістдесят людей) із ведення РМО переходив на довольство Київського купецького клубу і переміщався в Купецький сад, де з перших чисел травня і до початку (а інколи до середини) вересня щоденно (!) давалися концерти (у випадку поганої погоди вони переміщалися до залу Купецького зібрання). Вхід до Купецького саду – з концертною естрадою, літнім театром, курзалом, «хором військової музики» – був платним, але незважаючи на доволі високу ціну вхідних квитків (для дорослих 40 – 50 копійок, дітей 20 копійок, нумеровані крісла під естрадою – 1 рубль), публіки завжди було дуже багато» [71, с. 230].

Автор блискуче описує період існування естради саме в рамках симфонічно розвинутих форм оркестру, який мав не розважальний характер конференсів, а оперний профіль. Вистава здійснювалася саме як повноцінний естрадний образ під відкритим небом. Такий початок, таке єднання з природою, звичайно, свідчить про те, що естраду не можна вписувати в рамки суто народної культури з її кабачками, пабами та іншими закладами «питейного» типу. Образ естради в ландшафтному просторі з самого початку генерував у собі як етнокультурні, так і професійні виміри сценічних мистецтв. Оця інституалізація, яка йшла знизу і зверху, знаходила собі поміст під відкритим небом, була своєрідною оазою, своєрідним відкритим

єднанням людей у театрі просто неба. Цей театр вже не можна назвати суто театральним простором, адже це справді був простір естради. «Отже, у Києві, – пише О. Зінькевич, – у той час було достатньо місць, де давалися концерти, які змагалися з Купецьким садом. Шато-де Флер (з театром, залом, кафе, оркестром), Сад Ермітаж (на Трухановому острові), театр і сад Аркадія (Бібіковський бульвар), Ботанічний сад університету, садиба Кадетського корпусу, а в неділю – пароплави в Китаївську пустинь і Миколаївську пустинь (і скрізь «хори військової музики»). При цьому всі розважальні заклади намагалися принадити публіку екзотичною рекламою типу: «В перший раз у Києві живі верблюди». Утім, за загальним визначенням серед літніх розважальних садів міста Києва сад Купецького зібрання займає безумовно перше місце за своїми достоїнствами, які відрізняють його серед інших садів. По-перше, чудове розташування на піднесеному березі Дніпра, звідки відкривається величний, грандіозний вид на задніпровські далі, по-друге, симпатична бонтонність і естетичність усіх задовольень, котрі пропонуються споживачам концерту та театру, змушують надати перевагу цьому саду перед іншими. Публіка із задоволенням ходить до саду Купецького зібрання, щоб подихати свіжим повітрям, покрасуватися, помилуватися видами і послухати чудовий симфонічний оркестр» [71, с. 232].

Цей сад – образ світу, новий едем сценічного типу, едем, який поєднував в собі неабияке задоволення, а також симфонічну музику, котра стає одним із засобів інституалізації естради. Ми забуваємо, що естрада цієї вже другої хвилі (а це якраз період розвинутого сценізму і широкого масового входження театральних підмостків у ландшафт) є надзвичайно професійною і дуже близькою до театру. О. Зінькевич пише, що злет літніх сезонів пов'язаний з іменем Адольфа Буллеріана, який в той час був блискучим диригентом, грав на скрипці й водночас проводив у Купецькому саду свої симфонічні сезони, концерти починаючи з 1896 та наступних років. Тобто близько 12 років життя і творчості цей маестро віддав Києву, а Київ

мав змогу пишатися високим піднесеним мистецтвом просто неба, яке на підставах залучення до ландшафтного виміру культури симфонічної музики давало можливість відчутти єдність справжнього музикування і справжнього мальовничого ландшафту чудового міста.

О. Зінкевич пише, що щирі рецензенти, які описували і надавали своєрідний анонс виступам Буллеріана, відзначали, що його приємно слухати, з ним приємно навіть не погоджуватись, тому що він не піддає музику більш або менш глибокому насильству, а звертається до неї обережно і лагідно, як мудрий лікар.

Бурлеск, несподіваність інтонації, інтонування, імпровізація – все те, що характеризує мистецтво естради в даному випадку в такому своєрідному завершеному образі, набувало особливих ознак: високий професіоналізм на естраді визначався як моноконцерт, який відбувався один раз саме в такому режимі, проходив в певному ландшафті й у певному сценічному просторі. Цей тип інституалізації можна умовно визначити «ландшафтним». Його можна поєднати з етнокультурним, але сама ландшафтність, сама природність і святковість ландшафтного єднання високого мистецтва опери і мистецтва сценізму, яке пов'язано з низовими формами етнокультури, звичайно, потребує окремого дослідження. Наше завдання – лише означити цей тип інституалізації як той первинний сентетизм професійного та етнокультурного вимірів, котрий здійснювався як ландшафтний образ естрадного мистецтва.

Водночас у Санкт-Петербурзі у Павловському парку також відбувалися подібні вистави. Відомо, що Павловськ – це передмістя Санкт-Петербурга, де знаходилась літня резиденція членів царської родини. Неочікувано він став для мешканців і користувачів естрадного мистецтва своєрідним притулком, який нагадував вже індустріалізований едем. Якщо у Києві Купецькі зібрання, Купецький сад, Труханів острів не мали такої індустріалізованої, будемо казати, реальності навкруги, то в Санкт-Петербурзі залізна дорога,

що була проведена між містом на Неві та Павловськом, надавала певну інтродукцію естрадній події, вводила людину в музику новітніх ритмів.

А ці новітні ритми на естраді були специфікованими і визначалися в рамках того оркестру і симфонізму, котрий теж походив згори – з небес великої опери. Проте тут значно більшого розмаху досягла сфера дозвілля і того допоміжного господарства, яке пов'язують з гастрономічною частиною буття естради. Можна стверджувати, що кафе, ресторанчики, широке розмаїття закладів, які оточували естрадні підмостки на островах навколо Санкт-Петербурга, особливо в Павловському парку, – це теж своєрідний образ тієї «ландшафтної індустрії» мистецтва естради, яка характеризує його «другу хвилю», котру можна визначити як природну, як театр просто неба, як синтез високого мистецтва симфонізму і сценізму суто площадного типу, як синтез гастрономічної частини, пов'язаної з тим, що люди їхали декілька кілометрів із Санкт-Петербурга і вже потребували чого-небудь поїсти і попиту, а не тільки послухати музику і потанцювати.

Увесь цей контекст вражає тим, що він, будучи частиною культури, яка визначається як культура повсякдення XIX століття, дає можливість зрозуміти інституалізацію масових видовищ. А це переважно видовища естрадного типу, видовища ландшафтні, видовища синтетичні як єдність різних напрямів формотворчих можливостей естрадного мистецтва. Тут ми не побачимо ні балаганних зазивал, ні гострих естрадних номерів, ні всього того стислого конгломерату коротких номерів, які пізніше будуть асоціюватись з образом естради. Проте ми побачимо протообраз естрадного мистецтва як образ-сад, образ-світ, образ ландшафтного типу.

С. Клітін пише: «Без сумніву Павловський парк під Петербургом міг би стати місцем єднанням серйозних жанрів музики з природою. І елітарна аудиторія, що спочатку зібралася там, могла би стати аудиторією слухачів. Могла б бути, але не стала. Певні обставини стали тому причиною. По-перше, відстань від міста (30 км) була передумовою певного відриву від дому, порушення звичного устрою життя і тому примусила тих, хто

створював хліба насущні для публіки, яка зібралася, до певного комфорту. Тому Герстнером був створений ресторан на Павловському вокзалі, тому виникла і прикладна музика, котру виконували під час трапези. По-друге, сам обід не мислився без алкоголю (хай навіть вина подавалися тут найбільш благородних відтінків).

По-третє, після вишуканого обіду інших тягло подрімати, хоча б в кріслі, а молодь хотіла потанцювати і пофліртувати. От і виходило, що настрої на прослуховування серйозної музики виявився певною мірою підірваним» [87, с. 52].

Такими були особливості естрадного симбіозу на ландшафті в Павловську, на відміну від Києва. У Києві не було такої відірваності й люди не були заклопотані такими проблемами. У Павловську ж із самого початку гастрономічна частина диктувала жанр і спосіб інституалізації видовища: він ставав більш камерним і більш орієнтованим на малі групи, а не на симфонічні вистави оркестру на свіжому повітрі.

Способи інституалізації були схожими – єднання ландшафту і високопрофесійного музичного простору, але власне механізми включення індустріального типу культури, те, що А. Тоффлер поєднує з «другою хвилею» (в даному випадку залізної дороги), вносили свої корективи і переводили тип оркестрової музики у більш камерний, більш орієнтований на розважальний простір. Тобто естрада ставала іншою, вона ставала не просто перенесенням на літні підмостки симфонічного оркестру, а ставала типом перебуванням на природі, що містило різні складові, починаючи з гастрономічної частини, а перед цим поїздки залізною дорогою, а згодом уже самих розваг, які мали широке розмаїття засобів самоздійснення в ландшафтному просторі.

Можна вважати, що в Києві головним дієвим оркестрантом, диригентом був Рудольф Буллеріан, а в Павловську – Йоганн Штраус-син. Його діяльність теж охоплювала десятиліття, була своєрідною оазою в контексті ландшафту Павловська. Молодий маестро став дуже швидко кумиром

публіки, бо саме він був втіленням того образу, який навіював романтичні й музичні асоціації.

«Отже манера керувати оркестром, – пише С. Клітін, – викликала досить суперечливі оцінки. Інколи він раптом переставав диригувати, брав скрипку і натискував на струни свого інструмента, як це було прийнято в Східній Європі, диригент був ще й солістом-скрипалем. Але основним об'єктом суперечок служили його пританцьовування зі скрипкою в руках, хоча у Штрауса знаходилося й не мало адвокатів, які посилалися на те, що так само робив і Штраус-батько, й інші бальні віденські капельмейстери. Так чи інакше період 1856 – 1880 років в історії Павловського парку може бути названий «золотим періодом». Саме тут панувало музичне виконавство високого класу, складалася своя аудиторія й утверджувалася атмосфера музики на фоні природи, що дозволило навіть назвати Павловськ першою в Росії літньою філармонією» [89, с. 83].

Такі несподівані номінації, як «літня філармонія», які ми визначаємо як ландшафтний простір музикування, вже презентують образи інституалізації естради, котрі наразі втрачені й потребують того, щоб знов про них згадати, втім вони втрачені майже назавжди. Це сталося завдяки поширеній індустрії мультимедіа, яка приходить в естраду і яку дуже важко перенести в ландшафт.

Головне зазначити, що естрадний сценічний образ музикування і взагалі всієї поліфонії спілкування в різних вимірах ландшафтного буття був камерним. Він належить власне естрадному мистецтву, а не опері як такій чи театру як такому. Ця камерність характеризувалася передусім як виокремлення естради, яка в контексті ландшафту виглядала як невеликий простір, простір без порталу, без завіс, без усіх тих аксесуарів, що належать театральній сцені.

Активним образом інституалізації масових видовищ ставали всесвітні виставки. Так, починаючи від Всесвітньої виставки 1851 року в Лондоні, яка була своєрідним відкриттям доби індустріалізму саме в ландшафтних формах

і вражала хрустальним дворцем, величезними спорудами зі скла і металу, і закінчуючи всесвітніми виставками в Парижі, які потім перейшли у Брюссель, Токіо, Москву та інші міста. Це ті масові видовища, які утворювалися не сезонно, а з нагоди тієї чи іншої події, вони ставали своєрідним виставковим комплексом, тут виникали супутні, проміжні форми естрадного мистецтва, ті сценічні вистави, які допомагали широко представляти експозицію різного гатунку публіці. А це – величезні маси, які перебували на території виставки.

Якщо поглянути на всі ті події, які відбувалися, наприклад, у просторі виставкового комплексу Драмштадтської колонії, звідки мешканці відселялися на літо з власних помешкань, де відбувалась виставка, яка супроводжувалася виставами балетних сезонів С. Дягілева, виставками «Світу мистецтв», можна стверджувати, що саме цей простір ландшафтного типу, простір який ставав першим типом інституалізації масової культури, носив естрадний характер. Хоча естрада тут не визначається саме в її специфічному вигляді як короткочасове монтування атракціонів.

Естрада тут стає переважно сценічним виміром допоміжного типу розваг, в який входив простір широких масових подій або простір масової культури повсякдення, що було пов'язано з всесвітніми виставками як явищем століття. Це повсякдення елітарне, повсякдення публіки, яка приїжджала з різних кінців світу, щоб побачити досягнення усіх мистецтв, досягнення усіх ремесел, досягнення індустріальної культури загалом. Це образи «другої хвилі», за А. Тоффлером, але це й образи, які несуть в собі надзвичайно важливий контекст першої хвилі, контекст ранньої ландшафтно-ї, скажімо так, ремінісценції сценічності, яку можна позначити як дім-сад, сцена-сад, як образ садиби, котра несе в собі більше ніж сценічність, більше ніж сцену, а є й образом раю, образом завершеного гармонійного світу.

Про це не просто мріяли, це намагалися здійснити як синтез мистецтв, і це ставало саме тим величезним імпульсом генерації масовості, масової

культури і масового виміру широких всесвітніх виставок, які тут же поєднувались з естрадними виставами. Естрада, ще раз повторюємо, тут розуміється в суто специфічному вигляді мистецтва відкритих підмосток, мистецтва, яке супроводжувало масові події ХІХ, а згодом ХХ століття.

Палац промисловості, який був збудований 1952 року в Парижі зі скла і заліза, а також величезний цирк на Марсовому полі, згодом Ейфелева башта – все це певні атракціони або образи індустріальної культури, що несли в собі водночас ту сценічну реальність, яку можна назвати естрадною.

Тобто наступ індустріалізму і гіперіндустріалізації у вигляді виставкових комплексів зразу ж поєднувався з розважальним естрадним образом павільйонного типу, який носив ярмарковий характер суто балаганного способу презентації видовища.

Таким чином, інституалізація масових видовищ розпочалася з ландшафтних презентацій оркестрів, більш-менш пов'язаних з оперою, або оркестрів чисто симфонічного типу, а також з проміжних жанрів, пов'язаних з гастрономічною частиною естрадного буття, що теж легко вписувалась в ландшафті конфігурації. У зв'язку з виставковими комплексами, розгорнутою індустрією видовищ актуалізується етнокультурний вимір видовища та естради, що свідчить про інтерес до національної культури.

Після того, як ландшафтний простір літнього часу став непридатним для розваг, все видовище ховалось під дахом. Так виникають ті структури, які інституалізуються в різні типи естрадного мистецтва, починаючи від низових, пов'язаних з гастрономічною частиною естрадного буття (паби, корчми, кабачки, бари, чарди) і закінчуючи театрами вар'єте, мюзик-холлами та ін. Всі вони вже отримують той театральний дах, який в більшій чи меншій мірі робить їх театралізованим видовищем специфічного типу.

Паб – теж театр, як і корчма, як і бар. Але це театр, який здійснюється традиційними етнокультурними засобами, де бармен або той, хто головує в пабі стає якщо не режисером, то головним комунікантом події, яка відбувається навколо естрадного або суто гастрономічного простору. Ми не

можемо розірвати естрадний, гастрономічний, сценічний простір, бо вони існують водночас. Але тут обов'язково має бути головуючий закладу – клубу, театру чи чогось іншого, який веде дійство, є душою вечора і дає можливість зібрати людей не просто в тютюновому диму і винних парах, а у мистецькому просторі.

Важливо, що з розвитком торгових, ремісничих та інших відносин, з розвитком наземного транспорту виникла велика кількість людей, котрі ставали агентами, комівояжерами, які без кінця мандрували і знаходилися в русі. Ці люди переважно жили в дохідних будинках, переважно знаходились у просторі публічному, а цей публічний простір так чи інакше шукав свого сценізму, сценізм же гуртувався навколо невеличкої сцени, яка ставала на вечір улюбленим місцем проведення часу. У такий спосіб відбувалася інституалізація всіх мандруючих людей, які згодом уособлювались в таких клубах, як «Бродячий собака», «Чорний кіт» та ін.

Можна стверджувати, що Київ кінця XIX – початку XX століття був другою в Російській імперії цукровою столицею, де існував широкий перетин торгових відносин. Саме тут зводиться чимало дохідних будинків різноманітної архітектури, будуються, зокрема, споруди з місцем, відведеним під ресторан, що має сцену для здійснення вистав. І саме тут з'явилась можливість тої інституалізації, яка здійснювала ще один шлях виникнення або створення естрадного мистецтва – в контексті дому «при дорозі», на вокзалі наприклад, в контексті дому-гуртожитку, яким був дохідний дім. Люди наймали на певний час квартири і жили під час своїх торгових справ або мешкали недовго. Це і готелі, і дохідні дома, це і власні маєтки, які змінювали власників тому, що вони мандрували з одного місця в інше.

Естрада як дім на колесах, естрада як дім при дорозі, естрада як сцена або велика подорож століть – це теж спосіб інституалізації, який потребував і своєї архітектури, і свого синтезу мистецтв, і свого образу буття – образу камерного, затишного, який ставав своєрідним виміром культури повсякдення. Таким чином, дім на колесах перетворюється на публік-хаус,

перетворюється просто в паб, перетворюється в ту можливість спілкування, яка вже має свої інституалізовані й водночас мистецькі ознаки. По суті, бармен – це той самий артист розмовного жанру, той самий конферансьє.

Коли вже говорити про англійські пивні заклади, то слід віддати шану пиву як напою ні з чим не зрівняному і здатному конкурувати лише з натуральними виноградними винами. Вступає в дію традиція пивних закладів, яка стає інструментом єднання, інструментом своєрідної видовищності соціуму в специфічних закладах. Пиво стає тим інтерактивним механізмом, який на підставі легкого сп'яніння дає той діонісійський образ життя, який описували і Ф.Ніцше, і В'ячеслав Іванов, та ін. [137].

Естрада, яка існує в рамках паб-культури, або культури суто, будемо казати, регламентованої цим хмільним напоєм, є своєрідною, вона тяжіє передусім до вокалу і невеликого розгорнутого простору мистецьких дивертисментів. Але сутність її полягає в іншому: вона генерує народні етнокультурні витоки, дає вихід у простір того подорожування і мандрівки в символічному вигляді, який трансформується в паби, трактири і всі ті кафе, що створюються відповідно до етнокультурних традицій.

Якщо в пабах лише зароджувалась інструментальна музична естрада, то вже в кафешантанах вона стає головним діючим елементом. Це теж середина XIX століття і той цікавий простір інституалізації, де домінує вокал, який стає консолідуючим типом сценічного єднання людей навколо камерного простору. Кафешантани – це певна традиція. Якщо в Парижі їх існувало більше десяти тисяч, то в інших країнах не було такою розгорнутої інфраструктури, але існував тип інституалізації, де мелодія, пісня частіше всього були пов'язані з народним побутом, з улюбленими акторами та співаками, а інколи з танцюристами, як у Мулен-Руж наприклад. Мелодія пісні ставала душею вечора і створювала те безпосереднє спілкування, яке не можна назвати суто офіційним, але воно вже було сценічно-зрежисованим і вписаним в той порядок номерів, який відбувався протягом певного часу в певному закладі.

Важливо зазначити, що видовища, власне розваги і концерти, які відбувалися просто неба, носили тимчасовий характер, ландшафт був суто ігровою мізансценою, яка приймала або симфонічні форми, або форми оркестрові, або танцювальні, або інші. Весь цей простір інтерпретується в рамках спеціалізованих інституцій, таких як кафешантани, він тут же набуває абсолютно іншого виміру. Змінюється порядок, змінюється сам образ естради, завдячуючи музиці, співу і танцю. Втім кафе-шантани стали одним із генеруючих епіцентрів вокального мистецтва. Часто-густо назву «кафе-шантан» розуміють як низовий жанр вокалу, вважають його місцем якщо не зовсім непристойного, то у всякому разі невисокого рівня виконавства, адже це традиція інтерпретації, яка формувалась в радянському мистецтвознавстві і мистецтві, що характеризувало естраду. Однак естрада в широкому сенсі – це мистецтво сценічного типу, яке генерує в собі різні типи перебування людини в сценічному просторі або просторі, який має сценічні виміри.

Проте форми інституалізації масових видовищ в контекстах естради чітко регулювалося і ззовні. Так, С. Клітин пише: «Нагадаємо, що міська влада продовжувала здійснювати суворий контроль за збереженням монополії королівських драматичних театрів у сценічному мистецтві. Нікому іншому не дозволялося грати сцени із п'єс, проголошувати монологи, читати вірші. Тим, хто виступав в кафе, було суворо заборонено носити костюми, навіть віддалено подібні до театральних, використовувати реквізит. Так, наприклад, наявність трості, або коміра, який пристібається, каралося штрафом 25 франків. Жінкам актрисам належало бути в вечірніх сукнях, а чоловікам у фраках. Але найголовніше – в кафе артистам не дозволялося зображувати будь-кого, вести діалоги з партнерами, не заборонялося лише одне – співати» [89, с. 71].

Отже, вже в другій половині XIX століття естрадним закладам надається право ставити танцювальні, пантомічні, акробатичні інтермедії, використовувати костюми, грати п'єси. Тобто період обмеження інституалізації видовища на сценічному просторі вже завершився. І

відбувається широкий, експресивний розвиток різноманітних закладів естрадного типу. Знов виникає синтез з професійним мистецтвом, але вже не на ландшафті, а в певних сценічно-естрадних закладах. Виникають так звані кафе-концерті, тобто ті, що в певним чином намагаються адаптувати весь театральний простір або театральну реальність мізансценування цього простору в контексті камерного виміру естради.

Проте виникають і нові ускладнення, не завжди гастрономічна частина поєднується з концертною. Вводиться вже плата за вхід, що не завжди адекватно сприймалося мешканцями, котрі звикли безкоштовно заходити в кафе-шантан. Складнощі виникали і в поєднанні концертних номерів з власне гастрономічною частиною естрадного буття, яке відбувалося в традиційних кафешантанах і типу закладах подібного. Таким чином, поставало питання – або редукувати гастрономічну складову за рахунок інституалізації і підвищення концертної частини, або, навпаки, редукувати концертну складову.

Ті заклади, які йшли на редукування гастрономічної частини, ставали все більш подібними до театрів, зрештою в надрах естради виникає оперета, яка потім легко знов-таки інституалізується в просторі театру. Водночас, виникає багато клубних закладів, які поєднують в собі ритуалізм проведення вечора на підставах того, що голова клубу веде цей вечір з включенням естрадних номерів допоміжного характеру. Це – дві гілки інституалізації естрадного мистецтва.

Втім важливо підкреслити саме їх відмінність – ту структурну впорядкованість, яка формується наприкінці XIX століття. Тут є багато факторів індустріалізму видовищного типу, світові виставки вже стали реальністю, затим виникає індустріалізм вже розважальних закладів, які теж стають своєрідними гігантами, проте вже не суто театрального типу з його сценізмом п'єсами і усталеним реквізитом номерів, а розважальних ревію, розважальних субструктур естрадного мистецтва, які універсалізуються, а

інколи стають надзвичайно міцними і величезними палацами естрадного типу, набуваючи ще більших масових ознак, ніж театр.

Так, наприклад, ресторани, вар'єте або мюзик-холи, які виникають в Англії, стають значними і досить видовищними закладами, які давали вистави у вечірній час і намагалися поєднати саме видовищний рівень широкого, будемо говорити, ревію. Батько англійських холів Чарльз Мортон став тим діячем, який здійснив нову трансформацію естрадного мистецтва, внаслідок якої, за словами С. Клітина, виникло «ідеальне поєднання мистецтва і гастрономії», тобто саме ця проблема залишається актуальною і тепер. Отже, поруч з пісенними жанрами утворюються і невеличкі п'єси, розігруються шутливі сюжети в танцювальних ритмах, а також вар'єте-ресторани дають можливість здійснення хореографії та інструментальної музики. Все це свідчить про розмаїття засобів і більш широку розгорнуту інфраструктуру інституції мистецтва.

Мюзик-холи стають своєрідним поєднанням не тільки екстравагантної поведінки, експресивного інтер'єру, насиченого і видовищного, а й водночас тої театральності, яка несла в собі своєрідні образи так званого ревію. Ревію – це огляд, який розбудовувався як самостійні значимі номери, що об'єднувалися тематично і мали певну сюжетну канву. Таким чином, публіка потрапляла в ситуацію, коли подія відбувалася майже безкінечно без зупинок, глядач знаходився в ситуації нескінченного видовища, безкінечного ревію, тобто огляду який продовжувався без кінця.

Рев'ю плавно модифікується у вар'єте, танок, де сценографія все більше і більше розгортає свої можливості. Жіночі герл-ансамблі стали інтернаціональним жанром театрів вар'єте. Схожі акторки, дуже подібні рухи – все це створювало той наступ видовищного індустріалізму, або індустрії хореографічного типу, яка певним чином відповідала індустріалізму другої хвилі, за А. Тоффлером, що існувала в культурі як панівний образний напрям відтворення реальності. Адже індустріалізація потребувала і своєрідної естрадної антитези. Такою естрадною антитезою ставали клуби.

Клуби були або елітарно вишуканими, як «Ша Нуар», або більш демократичними, як «Мулен-Руж». Але так чи інакше клуб ставав тим домом, який демонтував певний образ життя і здійснював свої дивертисменти в контексті артистів переважно розмовного жанру. Можна стверджувати, що клубна форма і форма мюзик-холів паралельно структурувала естрадний простір таким чином, що він все більше і більше набуває універсальних і великих форм. Це переважно мюзик-холи, а клубна форма надалі більше зачинається в камерних стінах і намагається здійснити антитезу тої гігантоманії, індустрії, яка утворюється навколо видовища. Тобто з виникненням клубів змінюється образ інституалізації естради. Можна, за А. Тоффлером, стверджувати, що настає час «третьої хвилі», тобто постіндустріального суспільства.

Клуби стають опором індустріалізму, захопленню машинізмом, захопленням виставами, світовими, якими завгодно, кафе-шантанами, яких так багато в Парижі і які створювали теж своєрідну індустрію розваг. Камерний побут клубів намагається здійснити антитезу. І ця антитеза є своєрідною відповіддю на виникнення нової системи послуг, орієнтованої на камерний, навіть, герметичний, простір клубу. Членство в клубі теж оплачувалось, члени клубу утримали будинок і пишалися тим, що вони є обранцями того чи іншого закладу, який мав естрадні виміри своєї специфікації. Проте дуже важко було утримати герметичність цих закладів. Дуже швидко клуби розчиняли двері для всіх бажаючих, але сам цей світ заохочував, приваблював і ставав антисвітом в просторі того індустріалізму розваг, який набуває все більше і більше широкого масового характеру ревью мюзик-холів і естрадних театрів.

Театри кабаре і театри мініатюр – це більш специфіковані театралізовані заклади, в яких саме артист розмовного жанру набуває головних ознак. Так, С. Клітин пише: «Підвищується значення авансцени, (тобто просценіуму). Це тепер особливе місце, закріплене за конферансьє або лідером трупі для безпосередньої розмови з публікою. Завіса, яка

знаходиться в ці хвилини за спиною того, хто говорить, грає роль межі, а за нею – дійсне життя персонажів. Те, що попереду, на авансцені, – розмови, сповіді, які здійснюються словами і невеликими натяками на ті події, що відбуваються. Згадаємо, що в кабарежному театрі, який виникає на клубній основі, дія, яку можна побачити і словесна подія поєднується і перемішується без будь-яких труднощів, тобто вона підкоряється богемній анархічності» [87, с. 224].

Виникають моностилі, моножанри, їх синтези, що в певний час потребує знов того дисбалансу, тої балаганної ярмаркової реальності, яка за своєрідних сценічних реалій стає богемною анархічністю, що характеризує театр мініатюр і театр-кабаре. Не обов'язково саме ця богемність, анархічність стають домінантними, але їх присмак, несподіваність, імпровізація і водночас неупередженість, які ідуть від комедії дель арте, від самого стилю 20-х років і самого образу буття інтелігенції, приходять в естраду, інституалізуються і, нарешті, набувають своїх образних ознак. Так, в театрі мініатюр А. Райкіна вони стають образами імпровізації і того розмовного сценічного жанру, який утворюється переважно на просценіумі.

Отже, масове видовище мімікрує, змінюється від етнокультурного виміру балаганного ярмаркового та святкового типу масовості до масовості, котра формується в більш камерних специфікованих жанрах – індустріалізованих, структурованих в контексті інших вимірів, які належать вже індустріальній культурі. Специфікуються самі образи масовості, специфікуються масові видовища, вони стають більш керованими, більш режисованими і більш культурованими в контексті тих чи інших сценічних жанрів естрадного мистецтва.

Можна закінчити цей підрозділ своєрідною картинкою, яку дає як опис Монмартру Андре Моруа. «Ви знаєте, – стверджує він, – що існує Монмартрська республіка?... Вивчіть цю республіку. В глибині вузького звулка Ви раптом знайдете старий особняк з різьбленням на фронтоні... Подивіться на вуличку, що стоїть, яка складається зі сходів, вона перерізана

навіл залізними гострими перилами, відполірована тисячами рук, що трималися за неї. Наступна вулиця перегороджена деревом, що розрослося так широко, так пишно, нібито воно виростило в лісі. Ніякого планування, все неочікуване, все прикрашене як горохове опудало, стіни облуплені, штукатурка обсипається, тут все безладне, сумбурне і вразливе. Це Монмартр» [87, с. 364].

Цей чудовий образ свідчить про те, що естрадне мистецтво як образ культури, який виникає в просторі культурних ремінісценцій, культурних можливостей і взагалі культурних епох, звичайно, має свою специфіку. Естрадне мистецтво як засіб інституалізації масових видовищ за трьома вимірами, за А. Тоффлером, – це етнокультурне, індустріальне і постіндустріальне явище феномену естради. Картинка, яку намалював французький письменник, – це картинка-образ третьої хвилі, художнє розмаїте безладдя, розгардіяш, це мізансценування самого міста, коли вулички стають живими, а люди на цих вуличках вже не можуть себе уявити без цього рейваху і безладу.

Оцей бурлеск, несподіваність, перехід від жарта до смутку, інколи сліз, раптові гострі ноти політичних театральних імплікацій – все це дає можливість побачити естрадне мистецтво як спосіб сценізації, артизації і водночас специфікації масовості як такої, масових видовищ у якості належних кожній культурі реальних форм публічності, де людина здійснює себе як суб'єкт етнокультури, суб'єкт культури індустріальної і суб'єкт культури постіндустріальної.

2.3. Масова культура першої половини XX століття та її естрадно-сценічні образи

Не варто говорити, що перша половина XX ст. була найстраждальнішою в плані катаклізмів, світових війн, масових переживань і масових бід. Масова культура в її негативному вимірі, як її зараз

осмислюють, в ті часи була зовсім іншою. Домінувала масовість величезних подій на сцені світового ландшафту. Мистецтво естради було антитезою військовим парадом і військовим сценічним зазіханням. Естрада починаючи з першого десятиліття ХХ ст. існує як суто камерний феномен, який вписується в кабаретні, клубні, театральні реалії буття культури.

Втім перед Першою світовою війною стиль модерн, який розквітає в живописі й архітектурі, знаходить своє відлуння і в естраді. Він позначається на оформленні інтер'єрів, проектуванні архітектурних споруд, а також вирує у бурлескескому і водночас варіативно-вітальному, направленому на орнаментальне життя, інколи трагічному, інколи гумористичному, а, інколи й достатньо серйозному просценіумі, який виникав між двома великими сценами.

Сценами величезних світових подій і сценою мистецькою. Цей просценіум займала людина, котра витримувала весь діапазон єднання двох величезних обширів культури, які обіймала естрада.

Естрада ставала справді масовою. Вона входить в маси не на правах етнокультурного феномену, на правах феномену урбанізованого суспільства, на правах очікування катаклізмів, на правах інтерпретації сценічного простору величезних подій – політичних і водночас естетичних. Останні потребували антитези, потребували свого екрану – мистецького образу відображення людини на роздоріжжі, в просторі зламів, катастроф і несподіваних подій.

Все починалося з тих розваг, які мали суто клубний характер. «Летюча миша», «Криве дзеркало» – це ті клуби кабаретного типу, які виникають в Російській імперії, і об'єднують навколо себе інтелігенцію та всіх небайдужих людей. Так, О. Толстой пише: «Чи не нагадуємо ми бродячих собак, котрі шукають притулок?.. Більш підходящої назви, ніж «Бродячий собака», для клубу годі було й придумати. У зовнішніх дверей висіли молоточок і дошка, у котру той, хто приходив повинен був стукати. Спускаючись у підвал по сходах у десять сходинок, ви потрапляли в

невеличку приймальню... Стояв великий аналой для книги, котру ми називали «Свиною книгою». В ній повинні були залишати автографи всі гості. Зал на 80 людей, вздовж стін зали – дивани, посередині круглий стіл із тринадцятьма табуретами навколо... Судейкін розписав стіни: Тарталья і Панталоне, Смеральдіна і Брігелло, і навіть сам Карло Гоцці – всі вони сміялися і робили нам гримаси з кожного кута» [87, с. 189].

Таким чином, бродячий собака – це певний тип життя. Це передбачення того бездоленого простору, який дуже швидко прийшов в Європу. Кафе мало своєрідний геральдичний герб: худеньке собача з медаллю на цепу певним чином уособлювало долю всіх мешканців підвалу – театру кабаретного типу. І хоча життя цих театрів було недовгим, проте вони створювали своєрідну мистецьку ауру.

Естрадний образ ніс в собі відлуння великих стилів, образу людини на межі століть, котра жила очікуваннями і знаходилася на роздоріжжі почуттів, на роздоріжжі вибору шляху, на роздоріжжі того проблемного поля буття, в якому існував весь світ в цілому. «Летюча миша» народилася в 1908 р. і проіснувала до 1920 р. Отже, всього 12 років. «Бродячий собака» – це теж недовгий вік, але можна стверджувати, що всі ці кабаретного типу театри або естрадні заклади існували завдяки поетиці, що виникала як єднання простору повсякдення і великої поезії. Сюди приходили О. Мандельштам, В. Маяковський, С. Городецький, В. Хлебников, М. Гумельов, А. Ахматова та ін.

Неформальне спілкування мало прозорий геральдичний образ, образ життя, який визначався як підвальне існування на межі всіх меж, існуючи в реальності у складному просторі культури: політичному, естетичному, художньому і повсякденному.

С. Клітін пише: «В ті роки буквально вся Росія була наповнена театрами малих форм і театральними клубами. Загальною платформою для них постав гострий розум літературної першозасади, хоча досягалось це з великою напругою. У тому ж Петербурзі та Москві відкривалась маса театрів

мініатюр різних напрямів. За їх назвами можна визначити жанрову специфіку кожного: «Нєвський фарс», «Модерн», «Літейний театр жахів», «Літейний інтимний театр», «Буфф-мініатюр». Серед безлічі поставлених мініатюрних п'єс траплялися справді високі зразки творчості російських сатириків і гумористів» [87, с. 194].

Хоча мова йде лише про Росію, варто зазначити, що це був загальний дух. Він існував також і в просторі України. Так, Борис Косарев, театральний художник, згадує про те, що в Харкові існував театр кабарежного типу, який називався «Д.А.» («Дім актора»), який знаходився на вул. Сумській у напівпідвальному приміщенні. Сюди приходили поети і вся інтелігенція Харкова. У складні роки випробувань та політичних катастроф цей напівпідвал ставав образом, який легко було ідентифікувати з тим самим бродячим собакою, що мандрує і з усіма іншими театрами такого ж типу. Головна риса цих установ – це артистизм, зустріч з акторами, неформальне єднання акторської майстерності й аматорських колективів. На одній спільній сцені з читання поетичних творів поєднувалося зі співом і водночас з тою ж самою гастрономічною частиною естрадного буття, без якої не могла обійтися вся ця неформальна атмосфера.

Варто зазначити, що Перша світова війна зупинила і не зупинила рух того сценічного виміру буття, в якому існували кабарежні театри, дома акторів, напівпоетична, напівбогемна і напівартистична реальність буття людей. Якщо порівняти ландшафт двох світових війн, Першої та Другої, то антитезою, жахливим катаклізмам Першої світової була поезія, поетика сценічних форм, яка в тій чи іншій мірі тяжіла до естрадних. Але це були камерного типу форми, які не пов'язувалися з ландшафтом військових подій. Друга світова принесла інші форми, коли на машину сідали артисти, всім відомі блискучі виконавці, приїздили на фронт і буквально на місці військових подій здійснювали «атракціони» єднання з тими, хто знаходився на межі життя і смерті. Актори не лише підбадьорювали, але і привносили мистецтво на поле бою.

Нічого подібного ми не побачили б під час Першої світової війни. Ми бачили подвиг і звитягу сестер милосердя, християнську мужність священників, бачили гуманізм інтелігенції, яка йшла на фронт, переважно це були офіцери, котрі гинули майже в перші ж дні військових подій. Друга світова війна утилізувала мистецтво. Воно стало агітпропом, принесло на поле повсякдення війни мистецькі інтонації, які розтяглися великими дорогами військових подій. Дім на колесах, машина, на якій співали пісню всім відомі й усім знайомі. Цей дім ставав тим кабаретним театром, який вже важко було назвати «Бродячим собакою». Він вже мав зовсім інший присмак, мав ознаки тої тоталітарної культури, яка не лише не забороняє джаз, а й раптом в 1939 р. створює театр мініатюр під керівництвом Аркадія Райкіна, котрий очолює цей заклад все своє життя.

Отже, тоталітарні культури і тоталітарна культура в рамках СРСР були зацікавлені саме в тому сценічному просторі, який мав ознаки естрадного мистецтва. Взагалі в цей час ідуть широкі дебати про те, «що ж таке естрадне мистецтво». Саме в рамках, будемо говорити, поетики сценічного простору тоталітарної культури виникає узагальнений образ сцени, узагальнений образ естради як певного мистецтва, найближчого до людини, що могло позмагатися лише з таким же близьким до людини мистецтвом, як кіно.

Так, більшовики в 1917 р. визначають, що естрада є одною з широко діючих форм мистецтва. Зокрема, в декреті Ради Народних Комісарів від 20 серпня 1919 р. вказується, що особисте театральне майно артистів театру, естради і цирку не підлягає націоналізації, а залишається власністю театральних, циркових, естрадних артистів [87, с. 159]. Декрети, в яких прописані розстрільні списки, свідчать про пошану до естради – це ірреальність. Вона викликана тим, що владі потрібен був заміник високому театральному мистецтву, високим формам сценізму і всій музичній сфері, далекій від загальних масових інтересів і взагалі від атмосфери катаклізмів, зламів і катастроф.

Водночас потрібно було знову повернутися в побут, яким його облагороджувати, знаходити в ньому жанри і мистецькі образи, які були б сприйняті і зрозумілі всім. Естрада розуміється то як сукупність малих форм, то як певна сценічна реальність, то як своєрідне концертне видовище, то як єднання всіх видів мистецтв. Проте естрадний синтез мистецтв ніколи не буває сталим. Він не є суто специфічним, як, наприклад, театральний синтез мистецтва, хореографічний синтез мистецтва, або синтез напрямів в архітектурі. В естраді він залежить кожен раз від набору тих номерів, подієвих атракціонів, які взаємодіють в загальному просторі.

Естрада знаходила свою доміную. Вона могла бути вербальною, пісенною, танцювальною, розважально-цирковою, якою завгодно, але синтез мистецтв завжди стає проблематичним. Він формується як своєрідний образ масової культури, образ тієї масовості, яка створюється на підмостках і апелює до маси глядачів того чи іншого масштабу, того чи іншого подієвого простору.

Різні дослідники визначають суть квінтесенції естради по-різному. Так, С. Клітін бачить її у «відкритості», формулює мистецтво естради як мистецтво відкритих помостів. Відкритих в плані орієнтації на глядача, орієнтації на діалог. Відкритість – це щирість діалогічного спілкування або діалогічного слова, діалогічного жесту, музики і всього іншого. Це одна із дефініцій, яку можна прийняти, але вона повторює образи сценічного мистецтва, за К. Станіславським, який розуміє сценізм в плані емоційного діалогізму заданого сценарію де є певний ритм, хронометраж і всі інші артефакти сценічної події [176].

Однак можна інакше визначити естраду, визначити суто онтологічно, починаючи від помосту і всього того набору можливостей, які дає сам цей поміст, дає ця вигорodka в просторі культури, в просторі соціуму, в просторі тої реальності, яка існувала в суспільстві. Зараз буквально вражають факти, що в концтаборах сталінських часів організовувалися театри, які можна назвати теж естрадними, де грали мініатюри і розігрувалися фарси. Більше

того, в цих театрах грали професійні актори, котрі були ув'язнені. Цей сценізм і тип естрадного образу чомусь недобачають в світі сценізму естради ХХ століття. Не варто й говорити, що Лесь Курбас у ГУЛАГу також збирав трупу із абсолютно різних виконавців. Сюди входили і професійні актори, і професійні злочинці, вбивці, які теж грали блискуче. Ці театри зараз потребують особливого прискіпливого вивчення й аналізу.

Що це за театр? Його можна визначити вже в рамках системи Вс. Мейєрхольда як своєрідний жест-антитезу, жест гри над світом, гри в пеклі. Жест, який формується, як тотальне мізансценування реальності. Це тотальне мізансценування теж мало ознаки естрадного мистецтва.

Цей вимір тоталітарної реальності є складним перетином повсякдення, знаходження в реальності уявній, реальності високого мистецтва, високих ідеалів. Тобто можна стверджувати, що саме в тридцять роки сформувалась категоріальна матриця визначення мистецтва естради. Мистецтва естради, що формувалося в рамках Радянського Союзу і культури тоталітаризму. Естрада розумілась дуже широко – це академічна, так звана філармонічна естрада, де існували і співіснували високі та інші жанри, це естрада кабаре-типу, яка була пов'язана з джазовими формами музикування та ін.

Так, Леонід Утьосов в своєму теа-джазі здійснив величезний прорив, показавши, наскільки джаз може бути національно сприятливим в просторі тоталітаризму, наскільки він може бути інтегративним полем вільних розкріпачених почуттів. Так у фільмі «Веселі хлопці» , чудово бачимо оцю стихію необмеженого мистецького вчинку, який здійснюється в рамках теа-джазу, тобто театралізованого джазу відкритих помостів.

Проте сама відкритість, якщо її формулювати в рамках архітекtonіки сцени, ніколи не буває тотальною. Вона завжди має межі, має риси театральних систем і завжди має характер того чи іншого образного сценізму, який специфікує цю відкритість. Приміром, театри кабаре-типу – це одна відкритість, театри масових подій агітпропу – це зовсім інша

відкритість, театри, які утворювались в рамках дозволеного згори теа-джазу і театру мініатюр – це зовсім інша відкритість. Скрізь здійснюється естетичний феномен щирого, вільного, бурлескного і будь-якого іншого визначення події. Але сама естетика специфікується в рамках того сценізму і того виміру, який визначає самі форми відкритості, форми того чи іншого жанрового типу.

Можна стверджувати, що перша половина ХХ ст. тяжіла до глибинних, фундаментальних, пов'язаних з етнокультурним і адаптацією іншокультурних впливів форм сценізму, зокрема, афроамериканстським фольклором, рок-н-ролом та ін. Але, вони не були визначними. Визначною була та відповідь на потребу у спілкуванні, яка ставала єдиною можливою в тоталітарному суспільстві. Ні політичний дискурс, ні газети, ні журнали, ні навіть кіно не давали стільки можливостей, скільки давала естрада. Інколи в малому, ледве накресленому жестуально конферансьє просторі, відтворювався антитетичний образ, який уособлював і узагальнював в собі патріотизм, високі витоки, високі ідеали. Ніякої пошлості, ніякої «клубнички». Висота, краса образності людини, що було характерно для театру А. Райкіна наприклад, ставало тут домінантною.

Саме для цього періоду естради, характерним є не лише синтез, але і мімікрія жанрів. Так, С. Клітін приводить цікавий приклад: «На одному із вітчизняних естрадних конкурсів інтерес до себе викликав номер артиста Володимира Букатича. Виконавець виходив на естраду з гітарою та явним наміром співати. Влаштувавшись на стільці, прилаштувавши собі під ногу традиційну підставку, Букатич починав виконувати старовинний романс. Аж раптом відбулось щось дивне, з верхньої кишені його піджака сама собою повільно почала виповзати носова хустинка. Артист, знітившись, припиняв спів, вибачався, заштовхував хустинку в кишеню і починав співати ще раз із самого початку. Але хустинка знову давала про себе знати, і зрештою, – у момент виконання високої ноти у роті співака з'являлася кулька для гри в пінг-понг. Глядач весело реагував на це і в загальному розумінні найпростіші

трюки починають розумітися і набирати вигляду вистави. Глядач розуміє, що перед нами не вокаліст, а фокусник-маніпулятор. І оскільки трюки із обов'язкового арсеналу маніпулятора поєднувались із драматургією та з акторським образом співака-невдахи, народився свіжий, незвичайний номер» [87, с. 181].

Такий номер є своєрідним бурлескним типом переінтонування і перефразування одного образу або одного виду мистецтв в контексті іншого. Звичайно, тут домінують стає ексцентрика, самі фокуси, а не вокал. Може статися і навпаки, коли фокусник-невдаха, раптом заспіває досить і досить пристойно і, як виявиться, професійно. Всі ці перевтілення водночас і комедійні інтерпретації образу виконавця, який грає сам себе в різних аспектах, в різних контекстах виконавської діяльності, вони наповнюють естраду абсолютно іншим змістом і дають їй той приріст образності, який формується й реалізується сам в плані обмежених можливостей. Обмежених політичними, ідеологічними та іншими нормами тоталітарного суспільства.

Отже, театр мініатюр, тяжіння до короткого хронометражу стислої інформативної ємкості образних презентацій видовища в масовій культурі першої половини ХХ ст. стає домінуючим. Це було випробуванням на той цікавий культурний феномен, який давно відомий як «концентрація інформації». Так, в давньоруському письмі, наприклад, використовується система фіксації тексту, коли вилучаються голосні, залишаються лише одні приголосні літери. Таким чином, інфраструктура письма повертається до більш ранньої консонантної системи, де голосні були еліміновані. А інколи – до ще більш ранньої системи – піктографічної, де зображення, ієрогліфи корелювали з приголосними.

Тобто можна стверджувати, що цей феномен, який визначається як скорочення хронометражу подієвості образних презентацій номера, є певним архаїзмом чи певною традицією, яка в інших видах мистецтва набуває ознак головних висхідних архетипів культуротворення. Це є найважливішим

фактором, який не можна недооцінювати саме в формуванні сценізму естрадного мистецтва першої половини ХХ ст.

Підтвердження вказаному явищу можна легко побачити і в монтажі фільму «Веселі хлопці», навіть у творчості Олександра Вертинського, Клавдії Шульженко та ін. Це свідчить про певну, будемо говорити, щільність, звуженість каналу інформації і водночас про універсальність тих архетипів сценічного відображення реальності, які тут задіяні. Феномен скороченого, стислого хронометражу Райкін пояснював так: «Звичайно, в драматичному театрі спектакль часто продовжується три, три з половиною години, але, як правило, публіка вже на другій хвилині знає, що буде далі. Навіщо ж грати три години? Зіграли три хвилини і достатньо. Оцей принцип ми поклали в основу нашого театру» [87, с. 222].

Утім якби все було б так просто. Дане пояснення – є суто риторичне. Глядач знає або передбачає майбутнє? Але в якій формі воно здійснюється? Ця ділема буде знята у передбаченні майбутнього у подієвих структурах театру мініатюр у формі монтажу атракціонів або знаходження атракторів – головних осей визначення сенсу і руху видовища в рамках стислого обмеженого хронометражу. Можна стверджувати, що були задіяні всі принципи, всі механізми, які, з одного боку, були природними для інших видів мистецтв (для тої ж книжкової графіки, наприклад, для письма в широкому сенсі) і, з іншого боку, – для сценічних видів мистецтв, в яких стислий хронометраж вибухав із середини сценізму новою якістю, яку і можна назвати власне естрадною.

Цікаво, що використовуючи стислі форми презентації мініатюр і стискаючи час буквально до несподіваних образних презентацій, А. Райкін водночас той же час використовував неприродні для естради форми інструментовки. Так, він співав свої пісні завжди під акомпанемент симфонічного оркестру. Навіщо театру мініатюр симфонічний оркестр? Можна було задовольнятися лише одним співом, як це було в кафе-шантанах. Ні! Оркестр потрібен для того, щоб стислий час ще більше стиснути, саме в

плані музичних артефактів. Стиснути саме в плані надання ще більшої вагомості музичному простору, адже музика, яка звучить в пісні з допомогою оркестровки симфонічного оркестру, – це зовсім інша музика. Вона стає об'ємною, поліфонічною і набуває тої варіативності, яка начебто втрачається в просторі стислого часу.

Мікромініатюра і симфонічний оркестр – це, своєрідний оксюморон. Це – чорне світло. Це – теплий сніг. Але, саме це надавало ту образну театру А. Райкіна тієї виразності, завдяки якій тут співіснували контрастні форми образності на правах взаємодоповнення, на правах того, що можна означити як мімікрію жанру. Коли ми відчуваємо, що оркестр живе в короткому вимірі пісенного жанру, а короткий вимір пісенного жанру набуває ознак, звичних для симфонічної оркестровки, то можна сказати, що виникає певна «симфонія мініатюр» або мініатюра, представлена як симфонія. Такі складні презентативні образи стають буквально штампами першої половини ХХ століття. Саме так будується вся поетика трюків Чарлі Чапліна. З одного боку, це штаповані, всім відомі трюки, але в них вкладається душа маленької людини з необмеженим діапазоном бажань, з її чутливістю, з всесвітнім образом модельованого ним простору. Простір миттєво змінюється.

Якщо згадати мініатюру Чапліна, в якій він створює образ диктатора Гітлера, – це одна мініатюра. Але, якщо згадати його фронтіві образи солдата-невдахи і водночас змодельовані ним величезні почуття, які ховаються за цим незугарним, начебто поверховим образом, що не вписується ні в стрій, ні в розклад військових наказів, утім живе поза і над цими світами як людина з великої літери, з його характерною ходою, його типовим образом, з його впізнаваними жестами самопрезентації, то легко відчуті інтроверсії, перевтілення, образні каскади примхливого і несподіваного життя ХХ століття.

Самопрезентація Чапліна стає особливо драматичною в останніх фільмах, де він грає сам себе. Де він вже говорить майже безпосередньо з

глядачем. Це вже – естрада над естрадою, кіно над кіно. Це Чаплін в Чапліні. Це Чаплін, який говорить очима і вустами всіх чаплінських образів, котрі колись існували в естрадно-кінематографічному просторі. Виникає симбіоз, гостра злука естради і кіно. Трюки перетворюються в кінофарси, в кіномаски, в кінодраматургію чаплінського театру мініатюр.

Не можна не відмітити, що театр першої половини ХХ століття був в естрадному вимірі надзвичайно персональним. Ми вже зупинилися на деяких постатях, таких як Л. Утьосов, А. Райкін. Слід назвати й інших, зокрема Едіт Піаф – легенду Франції. За її автобіографічними даними, її батько та мати – бродячі циркові актори. Мати кинула батька, коли дочка була ще зовсім малою. Її виховали бабуся з дідусем. Трохи ставши на ноги, дівчинка стала допомагати батьку – актору. А зрештою, стала співати. Її почув сам Моріс Шевальє і запросив співати в один із кафешантанів. Тут вона взяла псевдонім Піаф: буквально, – «горобчик» . Її голос чарує світ. Важливо, що в той час утворилась певна аура співдружності естрадних і театральних діячів, а також кінематографістів, художників, інколи і хореографічних продюсерів, які ставали тими продуцентами культури, що «виводили в світ» і водночас допомагали мистецтву естради набрати сучасного вигляду – стати естетичним, повнокровним і персоналізованим жанром виконавства.

Олександр Вертинський – один із найвідоміших популярних бардів, співаків і водночас естрадних акторів. Син київського юриста, поет за покликанням, який писав поетичні твори для власного виконання і створив певний естрадний образ. Він виконував пісні, які пройшли через всю Європу і стали образом доби, образом власне Вертинського. Образом його виконавської майстерності. Співак і актор починав зі стилю модерн, із захоплення комедією дель арте. Ранні виступи він здійснював у масці П'єро і виглядав досить несподівано з утримовано визначеними рисами маски, яка раптом починає набувати ознак живої людини в іронічному й водночас музичному за натхненням поетичному світі. Так, виникав образ тієї культури повсякденності, яка асоціюється з інтелігентним вчинком. Пройшовши через

стиль модерн з образом-маскою, яка і стає маскою Вертинського на все життя, його кар'єри артиста естради, актор весь час модифікував образ П'єро.

Згодом Вертинський використовує твори Ахматової, Новикова, Блока, Інбер, Теффі, перевдягається в костюм чорного П'єро, змінює маску. Отже, виникає більш драматизований образ, який і змінюється, і не змінюється. Маска – це носій сталості, носій того, що не можна змінити, і водночас маска перетворюється на щось інше. Це і є естрада.

З 1920 по 1943 р. Вертинський знаходився за кордоном: Турція, Румунія, Польща, Німеччина, Франція, США, Китай. Величезний каскад змін середовища, обставин і водночас усталеність естрадного сценізму характерні для актора. Його особистісна інтонаційність належить власне йому. Повернувшись в роки Другою світовою війни до Радянського Союзу, він бере активну участь в усіх концертах, які відбуваються у агітпропі, знімається в кіно, виступає на естраді і певним чином стає натхненником для багатьох естрадних митців тих часів.

Не можна обминути ім'я і Клавдії Шульженко. Виконавиця була надзвичайно популярною і визначною саме в часи військових ландшафтних виступів агітпропу. Бути потрібною, бажаною в усіх куточках військових подій, на будь-яких сценічних підмостках, на будь-якому просценіумі – це найбільше щастя і одна із найвеличніших ролевих ознак Клавдії Шульженко. Її спів, її образ звичайної жінки з народу, яка простою доступною мовою говорила найголовніше, висловлювала найскладніші проблеми буття людини, стає емблемою і символом естради першої половини ХХ століття.

Якщо говорити про масову культуру тих часів, починаючи від масовості театрів кабаре-типу, масовості теа-джазу Утьосова, масовості кінематографічної, яка приходить до всіх акторів естради в ті часи, то ця масовість є особливою – вона персоніфікована. До того ж персоніфікована настільки, що справді актор знає, що буде через дві хвилини, глядач знає, що буде через дві хвилини, але весь світ не знає, що через ці дві хвилини буде

катарсис. Буде зрив. Буде той виплеск почуттів, який і дарував людям щастя. Щастя співбуття, щастя співеднання в одному просторі того тотального сценізму, який водночас і був, і не був феноменом в тоталітарному суспільстві. З одного боку, він цілком вписується в рамки тоталітарної естетики, а з іншого – цей сценізм ставав антитезою тоталітаризму як настанові соціуму.

Втім естрада ненав'язливо на основі персоніфікації і образної презентації найголовніших цінностей, основних антропологічних ознак різних культур надавала можливість виходу почуттів, їх звільнення, можливість того катарсису, аналогів якому вже не має в більш пізні часи. Імпровізаційність, персональність, непередбачуваність поведінки і водночас всі складні ландшафтні реалії війн, катастроф і всіх інших подій дають можливість естраді бути найближчим для людини мистецтвом.

Варто згадати і більш пізні вчинки добре відомих кожному Й. Кобзона та О. Розенбаума під час війни в Афганістані, але це вже «друга хвиля». Друга хвиля військових агітпроповських спектаклів, які розігрувались зовсім в іншому контексті. Більш масовому, більш презентативному і більш оснащеному технічно. Тут вже немає того імпровізаційного контексту і тієї справжньої сцени, на якій виступала Клавдія Шульженко. Тут є сцени великих амфітеатрів або стадіонів. Є сцена справжніх військових подій, в яких співали ці співаки, і не тільки вони.

Але час вже змінився. Змінюється інтонація, змінюється характер війни. Замість світової виникають перманентні локальні війни. Замість патетики, патріотизму і всього того, що несли Перша і Друга світові війни в плані масових почуттів, в плані молитовного предстоювання перед майбутнім, війна в Афганістані вже була більш сценізованою, більш організованою і нагадувала зовсім інші реалії буття. Вона ще не закінчилася, а пісні Розенбаума і Кобзона вже стали неактуальними. В цьому – вся трагедія і проблема естради. Це естрада, яка живе вічно і водночас не доживає до кінця війн.

Завершити цей підрозділ хотілося б кількома міркуваннями щодо афроамериканської культури естради, яка так багато дала для естради всесвітньої. Проте можна стверджувати, що сам розквіт естради і естрадно-сценічного простору в Америці був щільно пов'язаний з кінематографом. Саме кінематограф інтегрував і дав можливість таким популярним артистам естради, як Ф. Астер, Д. Гарланд і Д. Келлі, проявити свій талант в цікавому жанрі кіномюзиклу, який ніс в собі певну драматургію оперетного типу й водночас був надзвичайно синтезованим і адаптував визнані твори майстрів культури: Шекспіра, Бернарда Шоу та ін.

Мюзикл – це естрада, яка змінюється в певному екранному просторі, набуває своєрідних ознак екранної видовищної культури. Джаз, мюзикл, баладна опера, театр менестрелей, бурлеск, водевіль, оперета стають синтетичними реаліями американської естради. Баладна опера – це спів, який чергувався з рецитацією, а інколи з танком. Театр менестрелей продовжує традиції акторів-співаків, які мандрують світом. Це комедійно-жартівливий образ, який створювали білі виконавці, загримовані під чорношкірих.

Екстравагантність і бурлеск концертно-театрального мистецтва були засновані на парадіюванні відомих творів, пісень, циркових номерів. Таким чином, мюзик-хол як генеративна парадигма, яка стає для Америки досить природною, несе в собі риси ревію, водевілю, оперети і всіх інших естрадних конфігурацій. Проте мюзикл – це домінанта музики і домінанта хореографії водночас, що визначається ролями партнера й партнерші. Вони, характерні і надзвичайно симпатичні, стають однією із властивих ознак американської естради, культивованої як сценічне мистецтво. Ми зараз не говоримо про все розмаїття конфігурацій, пов'язаних з етнокультурним відкриттям Африки та ін.

Отже, що масова культура першої половини ХХ століття мала інваріантні форми естрадно-сценічного втілення. Ця інваріантність була задана тими масштабними подіями, які пов'язуються з тотальністю катастроф та випробувань світових війн, тотальністю, яка існувала як образ

життя в тоталітарних країнах. Водночас це і тотальність мультикультурних процесів, що відбувалися в Америці та в країнах Європи, хоча в досить обмеженому варіативному просторі. Мультикультурність виявляється у що відкритті нових, архетипних шарів і прошарків. Так, Америка відкриває свою батьківщину в афрофольклорних інтонаціях. В Європі розкриваються континенти, пов'язані з етнокультурними ремінісценціями. Разом з тим виникає та загальна мультикультурна реальність, за якої поширюється джаз.

Поширюються і такі форми, як кабаретний театр, театр мініатюр, хоча під різними назвами. Усі ці ознаки є образами сценізації і артизації масової культури, яка ще не визначається як культура чистого споживання. Але друга половина ХХ століття, за дослідженнями тих же Р.Барта і Ж. Бодрійяра, трансформує парадигму. Процес цей проходить важко в різних видах мистецтва, особливо складно це відбувається в естраді. Отже, перша половина ХХ століття – це час виникнення розвинутих сценічних і диференційованих жанрів, які формуються в естрадному мистецтві як своєрідний наскрізний мультикультурний і мультисценічний простір.

Висновки до другого розділу

Формування сценічних жанрів естрадного мистецтва можна визначати по-різному, але його не можна структурувати по вертикалі, знизу вгору від етнокультурного виміру до залучення професійного мистецтва, зокрема, симфонічних оркестрів, мистецтва театру і т. д. Весь цей процес формувався, можна сказати, симультанно. Тобто в одному часі та просторі формувалось відразу дві лінії специфікації естрадного мистецтва.

З одного боку, це була ландшафтна інсталяція високих видів мистецтва, зокрема, симфонічного, оркестрового, пов'язаного з виконанням на літніх естрадах всього того арсеналу всесвітньої музики, яка звучала в інший час у предметному середовищі театру. Але згодом сам по собі симфонізм і суто театральний простір на підмостках ландшафтного типу

розвивається. Він все більше набуває ознак того, що ми називаємо «легким мистецтвом», або естрадним мистецтвом в сучасному розумінні цього слова, пов'язаним з короткими експозиціями як музичного, так і хореографічного простору естрадної реальності, в тому числі ексцентрики, акробатичних номерів тощо.

Наприкінці XIX – на початку XX століття Київ охопила будівнича лихоманка, зведено було більше десяти тисяч прибуткових будинків. Це свідчило про те, що місто розвивається. Київ стає цукровою столицею Російської імперії, торговельним центром, в якому збираються люди, котрі складають договори, займаються торгівлею, живуть у прибуткових будинках. При цих будинках виникають місця громадського харчування (кафе, ресторани тощо), які включають й елементи сценічного, естрадного мистецтва.

Поруч з цим формується ландшафтний естрадний образ Києва в естрадному вимірі – це і Купецький сад і Купецьке зібрання, це Труханів острів і майже всі садиби міста Києва, які розміщували на своїй території літні оркестри і ставали місцем спілкування на природі. Павловськ біля Санкт-Петербурга та інші літні резиденції естрадного мистецтва ставали місцем здійснення масових видовищ на основі презентації вже міської культури, яка в естрадних формах своєї інституалізації набуває специфічних ознак того сценізму, котрий порушує традиційні сценічні форми театру. Зрештою виникає оперета – жанр, який, народившись в мистецтві естради повертається або приходить в театр.

Естрадне мистецтво як засіб інституалізації масових видовищ проходить кілька стадій, які умовно, за А. Тоффлером, можна пов'язати з першою, другою і третьою хвилею, тобто з етнокультурним, індустріалізованим і постіндустріальним вимірами масових видовищ, які завершуються так званою демасовізацією, коли виникає феномен розсіяного натовпу.

Тобто естрадне мистецтво інституалізується в рамках етнокультури, в рамках великих світових виставок, де виникають такі ідоли індустріалізму, як Ейфелева башта та ін., в рамках широких, масових подій, пов'язаних з військовими масовими пересуваннями, трансформаціями і катастрофами, які теж потребували своїх мистецьких акцій.

Масова культура першої половини ХХ століття в її естрадно-сценічних формах – це розмаїття театрів кабаретного типу, починаючи від стилю модерн і захоплення комедією дель арте. Можна назвати багато інших прикладів, але сенс не в кількості назв, а в тому, що масовість першого періоду була суто камерною і антитетичною.

Потім формується вже та масовість, яка визначається в складному і драматичному перетині виборювання персональності в естрадному мистецтві. Це персональність акторів-виконавців, таких як О. Вертинський, К. Шульженко, Л. Утьосов та ін., персональність, яка висуває інтеграторів естрадного мистецтва – лідерів його сценічного простору: Л. Утьосова, А. Райкіна, а згодом вже його сина та ін.

Масова культура в першій половині ХХ століття не визначається як культура споживання або культура, орієнтована на рекламно-брендингові стратегії. Поки що вона не має форм масовості, зазначених як суто споживацькі й суто орієнтовані на рейтинги, мас-медіа, на широку презентацію імен, котрі перетворюються на «Фабрику зірок». Ми маємо те формування сценічних жанрів естрадного мистецтва, яке є відповіддю на весь складний, сценічний ландшафтний і подієвий простір всесвітньої культури, що потребує своїх адекватних вимірів саме у камерному вигляді. Тобто у вигляді естрадному.

Масова культура першої половини ХХ століття в її естрадно-сценічних образних конфігураціях – це переважно культура, що формується в камерному просторі видовища, яке відбувається «тут і зараз». Сам живий діалог, відкритість цих підмостків, або помостів, дає можливість стверджувати, що естрада до середини ХХ століття існує в її, так би мовити,

автентичному полі, ще не обтяженому індустрією мас-медіа. Не обтяжене воно також і технологіями масової культури, які стають індустріалізованими, інформативно насиченими саме в контексті мульти- і трансмедійних та мультикультурних, мультисценічних процесів, що відбуваються в культурі цього періоду.

РОЗДІЛ 3

ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ ТА ЇЇ КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ

3.1. Естрадне мистецтво як сценічний синтез постмодерних практик

Розглянемо одну з фундаментальних ознак сценізму – продукування. Практика в естраді – це феномен здійснення продукування образів, продукування дії, що веде до комунікацій і зрештою – до катарсису. Якщо постмодерні практики є достатньо розгалуженою сферою, яка здебільшого описується в рамках просторових видів мистецтв (наприклад, енвайронмент – мистецтво оздоблення середовища, ленд-арт – мистецтво, пов'язане з ландшафтом, перформанс – театралізоване мистецтво, поп-арт – популярне мистецтво), то їх потрібно визначити і як елемент практичної здійсненності сценічної події естрадного мистецтва в контексті культури постмодернізму.

Тому важливо визначити той широкий концепт сцени, про який ішлося в попередніх розділах, вже більш конкретно, в рамках трьох провідних практик. Центральною з них є енвайронмент, бо саме він несе в собі відгомін індустріального, урбанізованого середовища, яке шукає собі нових форм сценізму, артизації і водночас є абівалентним, складним явищем. Тобто презентує верх і низ, центр і маргінальні райони міста з його поліморфним культурним простором і тою сценою, яку можна назвати лише мозаїчним набором мікросцен, що створюють сценічний образ естрадного мистецтва.

Воно є «естрадним» за номінацією, а за всіма визначеннями постмодерної культури вже несе в собі ознаки мейнстріму, тобто шоу-бізнесу, який контролюється, табуований і структурований в певних рамках-кліше. Шоу-бізнес несе в собі бізнес-технології у межах протестних

культур, майданів, просторів сцен, які то віддаляються від мейнстріму, то входять в нього, де знов утворюють своє окреме поле, свою сцену, що набуває ознак вже шоу-проекту. Так відбулося з чорним репом, наприклад, так відбулося із панком. І перший, і другий проект були інтегровані в мейнстрім.

Важливо зазначити, що у постмодерній культурі важливо охарактеризувати три висхідні практичні, або три висхідні праксиса, сценічної події як головні інтегратори формування естрадного мистецтва. Це енвайронмент в широкому сенсі як мистецтво середовища, ленд-арт як антитеза урбанізованому середовищу і перформанс як театралізована подія, мистецтво театралізації або артизації на підставі полісценізму театрального типу.

Важливо, що постмодерністський погляд на світ відрізняється тим, що виникає активна позиція комунікативного посередника, а з іншого боку – гіперкритична позиція. Так і будується полісценізм, так будується весь світ постмодерної естради, в її образних конструкціях, які можна означити як певну реальність, сформовану на підставі деконструкції.

Деконструкція – це гіперкритичний дискурс, який трансформується на підставі певного зразка, інколи цей зразок піддається осміюванню, над ним глузують, але він залишається непохитним як підстава для всіх трансформативних змін попереднього простору. Естетика трансформативного типу лежить в основі постмодерністської естетики, якою б вона не була, як би вона не виглядала, але самі трансформації є висхідними і значущими. Навіть образ сцени від онтологічного просторового виміру трансформується в контекст концептуального єднання людей в рамках просторових локальних зон.

Н. Маньковська, яка визначає відношення постмодернізму до масової культури, пише: «Водночас у відношеннях до масової культури постмодернізму і авангарду є деякі відмінності. Естетика постмодернізму опрацьовує нові критерії розрізнення високої, сакралізованої і масової,

профанної культури. Якщо авангард заперечував традицію, апелював безпосередньо до життя, то постмодернізм сприймає саме життя як текст, гру знаків і цитат, які потребують деконструкції. Тому постмодернізм не потребує авангардистського профанування класичної культури, з її послідовною релятивізацією і перекодуванням. Масова культура зараз сприймається як профанна, кітчева, тривіальна, ненормативна, невиразна, некрасива, пласка. Однак апріорно іронічне відношення до неї дозволяє естетизувати її як оригінальну, альтернативну, «іншу» по відношенню до класичної культури. Таким чином, знецінення традиційних цінностей компенсується естетизацією нецінного смітника культури, а також імпортуванням цінностей інших культур, які сприймаються як інноваційні завдяки своїй інакшості» [120, с. 151].

Тобто кітч грав роль іншого, посередника між реальностями. Це дуже схоже на визначення сцени з її категоріями рампи, просценіуму і власне самої сцени. Всі ці реалії в концептуальному просторі полісценізму масової культури і водночас культури постмодернізму інтегруються постмодерними практиками.

Н. Маньковська відмічає: «Уявлення про західну культуру як континуум, який можна обернути, де минуле і сучасне живуть повнокровним життям, постійно збагачують одне одного, побуджує не поривати з традицією, але й вивчати архетипи класичного мистецтва, синтезуючи їх із сучасними художніми реаліями.

Відхід від революціоністського негативізму повертає розвиток культури ХХ ст. в еволюційне русло, що відчувається не лише в архітектурі, живописі, літературі, музиці, кінематографі, танці, моді, а й в політиці, релігії, повсякденному житті. Так, поширення постмодернізму в архітектурі уповільнило руйнування історичних центрів міст, відродивши інтерес до історичних будов в урбанізованому контексті вулиці як містобудівної одиниці, наблизило архітектуру до живопису і скульптури на підставі загального орієнтиру – людської фігури. Відбулася реабілітація на новій

теоретичній основі таких основних естетичних категорій і понять, як прекрасне, піднесене, творчість, твір, ансамбль, зміст, сюжет, естетична насолода, які раніше були відкинуті авангардистами як «необуржуазні» [123, с. 159].

Весь цей контекст дуже важливий для того, щоб зрозуміти сцену і всі авансцени постмодернізму як межові, які виникають на межі мейнстріму, тобто вже легімізованого простору, і того простору, який лише потребує легітимації або взагалі є протестним за своїм духом, як панк-сцена наприклад. Все це свідчить про те, що відбуваються складні ігри з традиційною культурою і повернення в простір мізансценування різних артефактів, різних сцен постмодерністської культури. Повернення у простір тих архетипів, витоків, які належать класичній культурі. Так естрада повертається в нових формах, в формах нового сценізму, відтворюється новий сценічний синтез естрадного мистецтва як єдність дії, події і мистецьких практик постмодернізму.

Важливо відмітити, що всі музичні напрями так званої популярної музики або поп-сцени, поп-арт сцени або взагалі тієї музики, яку визначають як протилежну класичній, отримали щеплення професійної думки, яка виникає в 50–60-х роках і визначається як музичний доробок нововіденської школи, зокрема К. Штокхаузена, П. Булеза та ін. Отже, пошуки в рамках постмодерністської естетики, які відбулися в музиці, увійшли в простір усіх сцен і сценічних просторових реалій естрадного мистецтва. Так, засвоєння принципів в алеаторики, вільного колажу, сонорики, орієнтація на серійність входять в поп-музику, в рок-музику і певним чином адаптуються та інтегруються в контексті вже постмодерних практик, які визначаються в сценізмі естрадного типу.

Н. Маньковська коротко описує цю еволюцію: «Цікавим може бути досвід поєднання традиційних і комп'ютерних методів створення музичних композицій. Так, Л. Фосс поєднує серійну алеаторичну і електронну техніку, М. Давідковський створює електроакустичну музику, поєднуючи електронні

та акустичні звуки, а також імітуючи звичайними засобами комп'ютерну музику. У своїх інтерактивних імпровізаціях Дж. Льюїс музикує з комп'ютером як з партнером в ансамблі. Його увага зосереджена на живому музичному спілкуванні з виконавцями і взаємодією з залом.

Однією із найбільш суттєвих є проблема відчуження між композитором і публікою, реінтеграція музикантів сучасного художнього життя. В цьому плані показова творчість американського постмодерніста С. Райха, чії ідеї антидогматичного поєднання серіальності і атональності з гармонічністю і ритмічністю африканської, гавайської і південноамериканської музики суттєво вплинули на сучасне покоління музикантів. Прагнення ясності структури і краси звуку, поліритмічність, мелодизм, емоційність його творів створюють калейдоскопічний ефект синтезу традиційних і новітніх музичних ідей» [120, с. 192].

Тобто відбувається не просто запозичення ідеї і різних образних матриць із класичної музики, традиційної сфери музикування, сфери композиторської творчості, – всі рівні музичного континуму або глобального сценізму всіх напрямів музикування переживають ті ж самі еквівалентні процеси.

Це заперечення першого авангарду, який пориває з традицією, але заперечення на складних підставах, воно тягне за собою ще більше структурування і ще більше пов'язане з трансформацією тексту і водночас з авторською, композиторською його інтерпретацією. Другий авангард в музиці й нововіденська школа стали універсальним явищем культури, яке пройшло всі просторові виміри музикування планети. І всі ці реалії слід теж визначати як реалії здійснення музичного проекту в цілому, а водночас самоздійснення тієї планетарної сцени в музиці, яку в тій чи іншій мірі можна називати естрадною, але все ж таки вона вже має інші форми – як трансформації звучної матерії, так і трансформації комунікативних способів єднання людей в контексті того полісценізму, який постає в просторі постмодерної культури.

Охарактеризуємо стисло три провідних постмодерністських мистецьких практики, які будуть осмислені або переосмислені в контексті естрадного синтезу мистецтв. Енвайронмент – це категорія, яка характеризує середовищний погляд і середовищний підхід до утворення музичного або будь-якого іншого мистецького твору. Переважно енвайронмент розглядається в контексті середовищних, просторових видів мистецтв, але середовище може бути й музичним. Цей аспект не достатньо визначений в естетиці енвайронменту, але він фігурує на підставі руху до симбіозу мистецтв, який існує в цій постмодерній практиці.

Так, В. Бичков пише: «Енвайронмент – один із видів найбільш просунутих практик останньої третини ХХ ст. який являє собою повністю організований митцем або колективом кураторів, художників, інженерів, техніків цілісний неутилітарний арт-простір. В енвайронменті знайшли завершення декілька традицій історичного розвитку мистецтв. Передусім це традиції організації простору і середовища існування людини, що уходять корінням глибоко в давнину і реалізуються нерідко досить стихійно, як правило архітекторами, декораторами інтер'єрів, садоводами (садово-паркове мистецтво), дизайнерами, містобудівниками. Тут на першому місці стояли утилітарно функціональні завдання, що доповнюються естетичними, – прикрашенням середовища. В останній третині ХХ ст. організація естетизованого середовища, яке стає місцем знаходження людини стало предметом вивчення багатьох спеціалістів – містобудівників, теоретиків архітектури і дизайну та ін.» [106, с. 518].

В. Бичков констатує, що цей напрям постмодерністської творчості є надзвичайно експресивним, його можна навіть осмислити як бездуховний симулякр візантійського богослужіння. Тобто він за своїми намірами несе в собі літургійний виток, виток єднання людей в єдину сцену в єдиному просторі, яке розуміється як середовище, тобто як дифузна цілісність, але яка позбавлена якихось ціннісних орієнтирів. «Самі енвайронменти, – відмічає В. Бичков, – часто організуються в приміщеннях, які колись мали суто

утилітарне значення, – в цехах закритих заводів і фабрик, забудовах електростанцій, складських приміщеннях тощо, де залишки фрагментів заводських конструкцій і верстатів також включаються в енвайронмент. В сучасних енвайронментах активно використовуються всі можливі електронні інсталяції. Серед найвідоміших представників модерністського в основі своїй, статичного енвайронмента можна назвати К. Ольденбурга, Ж. Сігала, А. Кепроу, Е. Кінхольса, Р. Бойса, Я. Кулліса, А. Хорі.

В якості прикладів сучасних постмодерністських динамічних енвайронментів можна назвати один з двох найбільш виразних, які демонструвалися на documenta X (Кассель, 1997), – Ганца Юргена Зіберга. За допомогою десяти кіноекранів і нечисленних відеомоніторів у великому напівтемному залі, через котрий проходять, в котрому сидять і стоять реципієнти, утворюється майже ентропійний п-вимірний простір ПОСТ-культури ХХ ст., яке включає в себе фрагменти всієї культури, мистецтва і життя людської активності від античності до наших днів. Візуально хаосогенний процес людської екзистенції доповнюється ще й приглушеним звукорядом, котрий можна обрати, надягаючи ті чи інші навушники з різними записами музики та іншої аудіопродукції. Реципієнт в достатньо широкому діапазоні повинен сам вибирати маршрути переміщення або рівні перебування в цьому активному, безмежно динамічному арт-просторі, повністю або частково розчиняючись в ньому і підкорюючись (в межах обраної парадигми сприйняття) його законам» [106, с. 519].

Цього вже достатньо, щоб зрозуміти, що цей експресивний тип творчості розвивається і несе в собі єдність як маси звуків, шумів, музики, нагромаджених об'єктів (картин, малюнків, хаотично залучених артефактів), так і певної сцени, певного замкненого простору, який тяжіє до залишків утилітарних об'єктів або до інших замкнених і обмежених просторових зон. Але головним тут є не сама зональність, а той спосіб переживання, який утворюється завдяки інсталяції, завдяки перекомбінуванню, переосмисленню

предметних, звукових, зображувальних та інших артефактів, що існують як сценічне втілення образу.

А. Берлеант відмічає: «Енвайронментальна естетика розглядає рукотворний твір як частину енвайронментального комплексу, де сприйняття домінує як переживання чуттєвих якостей у їх безпосередній даності. Система естетичних оцінок навколишнього середовища пов'язана з такими факторами, як відстань, маса, об'єм, час, рух, світло, колір, звук, запах, фактура, структура, порядок, значення. Енвайроментальне сприйняття задіює всі почуття: зір, дотик, слух, нюх. В оцінці беруть участь м'язеві і внутрішні фізіологічні почуття, а також почуття руху. Вони сприяють синестезії формування пучка сприйняття. Естетика енвайронменту вивчає чуттєве переживання і раціональні думки в рамках енвайронментального сприйняття» [106, с. 520].

Так, в межах цих двох енциклопедичних статей визначається, що енвайронмент – це складний постмодерністський комплекс, який має свої домінанти. Якщо домінанта належить музичному простору, то він трансформує музичну сцену тих чи інших напрямів її сприйняття в плані засвоєння самого простору, який може виглядати в музиці як імітація шуму вулиць, як звернення до реальних шумів, до реальних звуків міста, саду або ландшафту. Таким чином відбувається залучення в потік комунікації всього того простору музикування, який пов'язують з професіональним терміном «алеаторика». Можна також зазначити, що сонорика, як нетрадиційне використання музичних інструментів, теж має величезне значення, весь цей комплекс авангардної естетики, здійсненої у сфері образності сценічного типу, яку ми пов'язуємо з естрадою в постмодерністському вимірі, стає надзвичайно привабливим і цікавим для інтерпретації.

Наступний аспект, який теж є домінантним в формуванні полісценізму постмодерністського типу, є ленд-арт. Ленд-арт теж можна розглядати як середовищну естетику, але вже природного типу. Якщо енвайронмент переважно розуміють як урбанізовану, міську естетику, яка сформувалась

саме в контексті великого міст, то ленд-арт розуміють як трансформацію природних реалій, що перетворюються у своєрідний вид мистецтва. Так, розфарбовують скелі в різні кольори, виривають величезні рови, створюють своєрідні гірлянди кілометрової довжини, інколи набивають на скелях залізні дроти з різним зрізом, і, коли сонце освітлює їх, виникає ефект абсолютної нереальності вигляду природних об'єктів.

Усе це просторові артефакти, тобто проміжні зони між мистецтвом і ландшафтом, який тою чи іншою мірою перетворюється у витвір мистецтва. Але ленд-арт можна розуміти і більш широко, коли в простір ландшафту входить музика, входить звучна матерія, входить танок. Тобто можна стверджувати, що сучасні рейв-сцени, які переважно здійснюються в ландшафтному просторі, – це теж певний ленд-арт, але тут об'єктами інсталяції або об'єктами трансформації слугують не природні артефакти, а ті сцени антропогенних ландшафтів, які формуються в контексті ленд-арту як музичного сценізму. Такий музичний ленд-арт можна називати рейв-сценою, котра поєднує інколи від 50 до 10 тисяч людей. Весь цей сценізм достатньо описаний, тому просто будемо його інтерпретувати в контексті мистецтва ленд-арту.

Л. Бичкова констатує: «Ленд-арт – один із різновидів мінімал-арту, коли діяльність художника виноситься на природу і матеріалом для арт-об'єктів слугують, як правило, або чисто природні матеріали, або їх поєднання з мінімальною кількістю штучних елементів» [106, с. 277]. Вона відмічає, що своїми проектами «ленд-артисти протестували проти сучасної міської цивілізації, естетики металу і пластика, проти приземленого «утилітаризму мистецтва» у споживацькому суспільстві і конфлікту сучасної цивілізації (і мистецтва) з навколишнім середовищем» [107, с. 278]. Постадеквація, тобто документація і презентація ленд-арт твору як певного проекту, полягала у його фіксації перформансного типу. Якщо звернутися до ленд-арту як до рейв-сцени, то вона вже не потребує такої презентативності, бо тут весь зміст і вся реальність ландшафтною подієвості як сценічного

комунікативного єднання відбувається саме в процесі комунікації. Так, образ сцени здійснюється в певному ландшафті. Ландшафт може бути або суто природним, або маргінально міським, де знов-таки задіяні закинуті звалища, старі заводи та ін.

Перформанс, за Н. Маньковською, є публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва, що не потребує професійних навичок і не претендує на довготривале існування. «Його осерда – жест. Епатаж, провокаційність – органічні властивості перформанса. Його естетична специфіка – це акцентування на первинності й самодостатності творчого акту як такого, за аналогією мистецтва для мистецтва. За перформансом закріпилася характеристика «акт заради мистецтва» ; художнє надзавдання – ствердження ідентичності творця» [107, с. 335].

Важливо зазначити, що перформанс як одна із провідних практик постмодернізму виникає в 70-ті роки, несе в собі цікавий образ, який певною мірою поєднує в собі синтез італійського футуристського імпульсу. Особливу роль тут зіграв Т. Маріонетті з його маніфестом «Мюзик-холл театру» .

Можно стверджувати що мюзик-хол – це вже ближче до естради. Тут сама театральність є естрадною, якщо не розуміти естраду в суто вузькому значенні, а вся мюзк-хольність, яка розгортається в постмодерністському вимірі, концентрує в собі театралізовані артефакти, які стають її знаряддями: дадаїзм, хепенінг, боді-арт та ін. Можна стверджувати, що танок, музика, спів складають елементи цього синтетичного акту, який є самодостатнім, але стверджується зовсім по-різному. Інколи він створюється таким чином, що потребує документацій і виставково засвідчується фото-, відеоінсталяціями та ін. Інколи просто стає самодостатнім актом, який задовольняє комунікантів і не потребує ніякої додаткової документації. Все це свідчить про те, що три висхідні практики постмодернізму характеризують і три висхідних ознаки сценізму естради – театральність, середовищність і ландшафтність.

Почнемо з характеристики останнього, бо ландшафт був колискою, як вже зазначалося вище, інституалізації естрадного мистецтва. Ландшафт став тим образом едему, саду, в якому формувалася естрада як вільне виконавство, як спілкування в необмеженому просторі. Найближчим видом сценізму ленд-арту є рейв, саме рейв-сцена стає образом постмодерної естрадної реальності, яку можна зазначити як вільне спілкування за допомогою техномузики, тобто ритмізованої музики, яка вводить в транс. Інколи вживаються легкі наркотики, що поєднує людей в певному екстазі. Рейви тривають майже всю ніч. І ця ніч, проведена в ландшафтному просторі, стає своєрідним знаком або жестом заперечення мейнстріму, тобто легалізованої культури, яка вже сфокусувалася в своїх шоу-бізнесових формах, в нічних клубах, в клубах культивованого типу, що дають прибуток і контролюються арт-дилерами.

Втім рейв-сцена є певним негативним відбитком свого раннього прототипу ландшафтних сцен початку ХХ століття, естрадно-симфонічних концертів. Чому негативним? Тому що у ландшафт приходила класична музика і такі маестро, як Буллеріан або Штраус-син, котрі своїм артистизмом поєднували людей в одному просторі ландшафтної сцени у вимірі симфонічної музики, тоді як рейв-сцена не завжди є природною, вона може бути сурогатною, будь-якою маргінальною, сценою урбанізованого типу. Хоча вона все одно визначається як ландшафт, на відміну від культивованого ландшафту або культивованого середовища мейнстріму.

Цей ландшафт стає місцем вільного проведення часу, учасників події об'єднує техномузика, в основу якої покладено техноритм. У рейві, тобто у композиції музичного простору, знаходяться люди, які емоційно занурюються в стан фентезі, переживають бурні емоції. Інколи виникає емоція настільки екстатичного типу, що це приводить до певного екстазу поєднання, який визначається як комунікативний фактор спільної любові, спільної дружби або якимось інакше. Тобто в основі рейв-сцени лежить

глибинний архетип піднесеного, захопленого почуття, яке має діонісійський екстаз як засаду, який несе в собі образ невгамовного почуття.

Отже, такі крайнощі – розквіт техномузики і водночас ескалація почуттів – створюють можливість тої естатичної поведінки, яка характеризує рейв-сцену як своєрідний образ естрадного мистецтва кінця ХХ століття. К. Гібсон і Р. Паган, характеризуючи рейв-сцену в Сіднеї, роблять досить широкі узагальнення, доволі цікаві для розуміння цього феномену. Вони пишуть: «В кінці 1980-х років у міських районах Австралії виникли рейви як нові яскраві площадки для реалізації музичних субкультурних практик. Вони перейняли формат «складських вечірок», котрий був використаний раніше в Чикаго, Детройті та у всій Британії. Водночас з появою цього нового музичного напрямку були сконструйовані унікальні матеріальні простори виробництва і споживання культурних смислів.

Рано вранці по вихідним дням групи молоді збиралися в місцях, які традиційно вважали непридатними для музичних вистав, щоб послухати і потанцювати під електронну музику, котра за допомогою платівок створювалася диск-жокеями (діджеями). На відміну від інших музичних субкультур, що вже існували у Сіднеї, – таких як альтернативна рок-сцена, де дійство, як правило, відбувалося в строго регламентованому середовищі (концерти, жива музика в пабах, нічні диско-клуби), – рейви стали розташовувати в просторі, який раніше використовували для промислових виробництв – старих складах, фабриках, виставкових залах або місцях, які асоціюються зі світом «спальних» районів – у боулінгах, на вокзалах, баскетбольних площадках, у цирках» [47, с. 244]. Це вже маргінальний простір, сцена маргінально зазначеного дійства зазначена техномузикою, але ефект був непередбачуваним.

К. Гібсон, Р. Пагаг пишуть: «Рейв зображувався в якості сцени, на якій множина тіл бере участь у псевдоколективному процесі конструювання «насолоди», котра в будь-якому випадку триває «десь в іншому місці», у віртуальному просторі, що створюється наркотиками» [47, с. 251]. Тобто,

відбувається подвоєння сцени: сцена у якості теоретичного конструкту існує як єдність сцени-ландшафту і сцени – віртуального простору, що утворюється у свідомості колективної події, яка має симультанний характер. Час і простір тут зсуваються в екстазі, за допомогою наркотиків і техномузики створюється той ефект катарсису, який призводить до піднесеного і неординарного почуття.

Ідеться про те, що виникає досвід моторної, колективної динаміки сцени, живої сцени, яка мімікрує, трансформується, може існувати в різних просторових лукусах. Більше того, майже всі учасники цього досвіду не знають, де вони будуть проводити свої акції. Так, буквально за декілька годин надходять повідомлення, і вони всі прибувають у визначене місце, де й відбувається так звана тусовка.

Аналізуючи досвід інтерпретації рейв-сцени в Сідней, автори когстатують, що частота використання в СМІ номінацій типу «наркотики», «екстазі», «рейв», «танцювальна вечірка», «героїн», «марихуана», «клуб», «жертва», «ЛСД» тощо стає критичною. Тобто засоби масової інформації створюють образ рейв-сцени як негативний, що суперечить мейнстріму. Проте згодом відбувається легалізація або легітимація рейв-сцени, вона входить в мейнстрім і адаптується професійними діджеями, перетворюючись на заплановані та сценовані видовища, втрачає свій екстремізм і свою техноморфну реальність. Ритми стають більш культивованими, а сценічні площадки не такими анархічними і не такими непередбачуваними.

Ми бачимо своєрідний подих, своєрідну логіку розвитку подій – спочатку молодіжна агломерація, що виникає як бажання уникнути будь-якого контролю, а потім контроль все ж таки відбувається, відбувається і легітимація рейв-сцени. Можна стверджувати, що поняття «ландшафт» втрачає свою сакральну цінність, яку воно мало в ХІХ – ХХ століттях. Рейв-сцена як ландшафтна сцена часом дорівнює урбанізованому ландшафту, інколи цілком переноситься в природні реалії, що стає більш помітним вже в ХХІ столітті. Молодь все більше хоче позбутися близького оточення, турбот,

піки, напруги і намагається увійти вже в легітимні зони природного ландшафту. Ми бачимо знов повернення в часи Буллеріана, Штрауса-сина, мейнстрім набирає обертів в природному ландшафті: рейв-сцена знов перетворюється на ще один варіант естрадного синтезу або сценічних образних імплікацій естрадної сцени як такої. Цікаво зауважити, що такі несподівані каскади звернення до досвіду минулого простежуються, втім не відмічаються теоретиками видовищних видів мистецтв.

Здебільшого вони не фіксуються як циклізм формування тієї глобальної сцени видовищного типу, яку у даному випадку ми пов'язуємо з естрадою.

Звичайно, носієм поетики енвайронменту переважно стає панк-сцена і сцена чорного репу. Ці дві альтернативні або протилежні мейнстріму сцени певною мірою вичерпали свій анархізм і свій поетичний потенціал, але їх комерційна фаза продовжується. Втім, ставши носіями бунту вулиці, полікультурного і полісценічного простору різних прошарків маргінальних мешканців великих міст, зокрема чорного населення, ці дві величезні сцени поєднали в собі схожі мотиви, але їх втілення суттєво відрізняється. Якщо панки майже відмовились від професіоналізму, то професіоналізм репу згодом все більше і більше зростає. Якщо панк дуже швидко мімікрував і перетворився на маргінальну стратегію сценізму ХХ ст., як би не намагалися ідеологи або апологети цього руху його реанімувати, то чорний реп, набувши професійної якості та утворивши надзвичайно могутній бізнес-капітал, продовжує впливати на молоде покоління вже ХХІ століття.

К. О'Хара визначає в панк-русі кілька модифікацій, які є протилежними за своїми намірами. Чисто панки – це ті продуценти сценічного простору, які тяжіють до ідеальних мотивів, здійснення програми покращення всього людства, а скінхеди – це політизована, зовні схожа на панк групировка, але вона має суто фашистські наміри здійснювати будь-які провокації, які призводять до драк, інколи – до бандитських розборок.

«Скінхеди не брали участі в розвитку молодого панк сцени, за винятком її відвідин і зазвичай зриву концертів панк-груп. Те, що музичні смаки панків і скінів, а часто й зачіски (бриті голови) були однакові, дозволило засобам масової інформації і недолугим споглядачам зводити їх до купи. Це виявилось великою помилкою щодо зростаючого політичного радикалізму панків, а також росту расистських настроїв і невігластва серед скінхедів. У середині і наприкінці 1970-х скінхеди заявили себе як вороги конструктивної панк-сцени через постійне насильство на концертах і зв'язки з расистськими організаціями» [145, с. 75].

Тут вже моделюється саме вуличний мотив об'єднання угруповань, їх поєднує одна сцена, поєднує один концерт, одна вистава. «Коли в Англії відбувся панк-вибух, скінхеди змінили ямайське ска на панк-рок. Почалась нова стадія розвитку їх руху. Агресія і гнів первинного панку приваблювали скінів на концерти, які вони врешті зруйнували з властивим їм п'яним насильством. Скіни також організували групи і співали про безробіття через іноземців і про гордість бути англійським пролетарем. Хоча ці групи демонстрували набагато менше майстерності, ніж ранні панк-групи, вони швидко набули популярності як серед робітничого класу, так і серед політичних організацій, котрі побачили що легку можливість використовувати їх в своїх цілях. Фашистські організації, такі як Національний фронт, фінансували скінхедівські групи, залучаючи через них нових членів і використовуючи їх як бійців для агресивних і насильницьких акцій. До 1978–1979 років англійські скінхеди мали свою власну уніформу, музику, нову філософію, засновану на футболі, пивних барах, расизмі і фашизмі» [145, с. 76–77].

Отже, цього вже достатньо щоб побачити як автор намагається вести, з одного боку, апологетичну лінію панк-сцени і протиставляти їй внутрішнього ворога цієї сцени – скінхедів. Наскільки це відповідає дійсності, важко сказати, це не наша проблема, але те, що вони дуже подібні зовні, дає нам можливість характеризувати, що засоби ідентичності були

дуже схожими. А якщо вони були дуже схожими, то така ідеальна маркіровка, яка відбувається постфактум, є швидше наміром, ніж фактором, розрізнення цих двох внутрішніх елементів однієї панк-сцени.

Багато скінхедовських груп зрештою втратили інтерес до панку і повернулися до визначної музики скінхедів – ска. В результаті англійські ска стали значно менше звучати на панк-сцені, і гуртуючись навколо власної музики і моди. Але те, що бунтівна сила була чисто перманентним актом випускання пари молодими людьми, які збиралися на сцені панк-подій, свідчить про тотальний сценізм протестних субкультур. Це був організований акт зіткнення угруповань, акт учинення бійок, провокування скандалів, який і надав обличчя панку.

Політизація та інтерпретація цих двох угруповань однієї сцени не дає однозначного і досить простого способу розуміння, що ж таке панк-сцена в загальному постмодерному естетичному вимірі, її можна інтерпретувати як контркультурний, контрсоціальний вимір сценічної діяльності, який направлений на анархістські й водночас індивідуалістські тенденції самоствердження. Недарма теза «зроби сам» стала однією з панівних у панків. Сама ідеологія панків недосконала, вона є терплячою і до геїв, і до комуністів, і до інших маргіналів мультикультурної сцени США, але їхній головний опонент – скінхеда, не комуністи, не геї і не якісь інші угруповання чи партії, адже їм же подібні візаві арт-сцени, що використовують їхню символіку і їхні модні ознаки в одязі. Неусталеність авангардизму і того анархізму, який сповідують панки, свідчить про стихійний і водночас невірноваженим антирух, що мімікрував у мейнстрім, тобто став легальним і досить прирученим загоном сцени ХХ століття.

Сцена чорного репу виявилась більш енергійною, живучою і більш експресивно-виразною, ніж панк-сцена, тому що ця сцена трималася і тримається до цього часу темпераментом афроамериканського населення, яке і досі є поневіченим і досі знаходиться в приниженому стані. Цей протест проти маргіналізації чорного населення набув свого естетичного вираження в

музичних конфігураціях, які утворили своєрідний могутній і на сьогодні колосальний потік чорного репу, який має свої величезні шоу-представництва і досягає мільярдного фінансового обороту. Це свідчить про те, що за просто бунтом, за просто шумом стоїть дещо більше – стоїть внутрішній етнічний конфлікт і той темперамент, та могутня афроамериканська ментальність, яка стала витокom цієї естрадної конфігурації. Вона естрадна саме тому, що сцена тут настільки образно-конфігуративна і настільки визначена як цілісність, що піднімається як помост над всіма іншими сценами. Більше того, наприкінці ХХ століття і у ХХІ столітті вона за своєю популярністю стала ширшою, ніж рок-сцена, ніж всі більш інституалізовані, більш професійно оснащені й витончені конфігурації сценізму в естраді.

С. Бест і Д. Келлнер відзначають, що реп – це дуже важлива частина хіп-хопу [20]. Хіп-хоп – це досвід існування афроамериканської сцени, який поєднує в собі танцювальні, музичні, політичні, екзистенційні та інші мотиви. Цей досвід сформувався в межах гетто, в межах виборювання своєї культурної національної ідентичності, перетворився в новий музичний жанр, який підніс її на висоту вже своєрідного полісценізму в різних країнах. Протистояння чорного і білого у Європі виглядає не таким фатальним і не таким катастрофічним, як в Америці. Там воно й досі попри всі наведені конституційні норми, не втрачає своєї актуальності.

Хіп-хоп включає в себе танок, шоу, візуальне мистецтво, мультимедіа, моду, світогляд. Тобто це своєрідна культура, де головним домінантним фактором стає тілесність, жест, танок як образ буття. Хіп-хоп – це своєрідний дискурс, своєрідна форма повідомлення, артикуляції і презентації культури в просторі мультикультурних відносин.

С. Бест, Д. Келлнер пишуть: «Реп втілює багато рис естетики постмодерну. Він всотує в себе найважливіші музичні стилі: ритм-енд-блюз, фанк, соул, реггі, техно, поп, хаус. Водночас він простує через національні культури і географічні області, поєднується з місцевими формами культури,

набуває національних рис і породжує нові культурні форми. Хіп-хоп і реп вплинули на інші музичні стилі й сучасну культуру, руйнуючи межі між музикою, іміджем, шоу і повсякденним життям. Реп стає звичною формою, фоном для технокультури постмодерну, частиною рекламної діяльності, кіно і телебачення, нової цифрової мультимедійної культури. В своїх крайніх формах реп виходить за межі хорошого смаку і правил пристойності, приносячи руйнівні інтонації, проголошуючи свої мультикультурні і потенційно вибухові реалії в суспільстві, а також життєвість маргінальної культури в новому світі безладу. Будучи органічним вираженням міської культури, реп швидко став сприйматись як голос афроамериканського гніву, буремності, культурного стилю і сучасного життєвого досвіду» [20, с. 226].

Отака синтетичність і водночас антитетичність, протиставлення себе всім іншим культурним, навіть расовим конфігураціям надали репу і привабливих, і непривабливих рис. Якщо в сцені панку це виявилось на рівні звичайних бійок між скінхедами, то в сцені репу відбулися просто гангстерські «розборки». Завдяки тому, що реп став надзвичайно міцним шоу-бізнесом, виникає багато конкуруючих реп-угруповань, які утворюють своєрідні конфігурації ганст-репу. Значною мірою гангстерська тематика набуває більш естетизованої і піднесеної реальності завдяки певній культивуваці низів окраїн невеликих міст Америки. Але сама по собі доля провідних співаків була не дуже щасливою. Багато з них були розстріляні на вулиці, навіть інколи під час підготовки і знімання кліпів. Розстріляні своїми колегами із іншого угруповання, тієї ж самої реп-сцени.

Тобто можна стверджувати, що вбивство Т. Шакура та інших – це не просто замовне вбивство, це стиль однієї і тієї ж загальної методики насильства і агресії, яка легко переходила із мистецтва в життя, а із життя в мистецтво. Така мультисценічність, що поєднувала в собі і злочин, і естетичні мотивації цього злочину, а водночас конкретні злочинні акти, – це та реальність, яка створила спочатку піднесеність і захопленість репом, а

потім його спад. Проте згодом відбулася певна естетизація цього руху, котрий набуває все більшого і більшого професіоналізму.

Важливо, що в ранніх форматах утворення реп-сцени технічні засоби були недосконалими, але згодом, наприкінці 80-х років реп-групи почали експериментувати з багатослойними звуковими колажами, здійснювати своєрідний медіа-синтез, виявили можливості засвоєння постмодерної естетики семплінгу, цитування і запозичення, алюзій – всіх широких поетичних реалій, які можна пов'язувати з поетикою постмодерну в цілому.

С. Бест, Д. Келлнер пишуть: «У медіа-культурі постмодерну присутнє очевидне задоволення від поєднання матеріалів із різних джерел і епох. Тому Х. Бейкер характеризує реп як жанр постмодерну в силу його неавторитарного колажування або архівування звуку и стилей, котрі демонструють деконструктивне змішання різнорідних елементів. Лінійність і прогресивність уступають місце калейдоскопічній синхронності. Подібно до інших продуктів естетики постмодерну, реп еkleктичний, орієнтований на стилізацію і переутворення модерністських понять про авторство» [20, с. 230]. Реп є провідною лінією сценізму постмодерністських практик. Мистецтво естради стає надзвичайно складним, актуальним і, більше того, поліфонічним при всій простоті начебто висхідних імперативів рецитації, танцювальних ритмів і спрощеності музичного моделювання.

У реп-сцені, як і в сцені панку, є свої формули ідентичності. Ця ідентичність, з одного боку, пов'язана з ментальністю афроамериканського походження всіх виконавців, а з іншого – з тим протестом, а інколи з явними політичними ротаціями, з гангстерською ідентичністю, яка часом є не більш ніж рекламним іміджем або трюком. Адаже сам по собі попит на таку продукцію, був надзвичайно гострим. І він не втратив своєї актуальності.

С.Бест, Д.Келлнер констатують: «Таким чином, реп – це досить амбівалентний культурний феномен, який породив суперечливі наслідки. В своїх кращих виявах реп – це серйозний засіб протесту проти расизму, пригнічення і насильства. Він звертає нашу увагу на кризисний стан міських

нетрищ і описує положення афроамериканців. Реп оспівує культуру, гордість, силу, стиль і творчий первень чорних, він дає голос групам, виключеним із системи комунікацій мейнстріму, дає можливість членам інших соціальних груп краще зрозуміти життєвий досвід в чорному суспільстві. Він створює ряд опозиційних культурних практик і музичних ресурсів, що можуть бути використані іншими групами, котрі виборюють свою справедливість і звільнення. Це заклик пробудитися, вирватися з кола наркотиків і насильства, боротися за широкі соціальні зміни, взяти на себе відповідальність і заходитися відроджувати своє життя і відроджувати суспільство будь-якими засобами.

У найгіршому своєму прояві ганст-реп сам демонструє расизм і сексизм, проявляє насильство і, по суті, є машиною з виробництва грошей. Таким чином, реп – це швидше, частина проблеми ніж її рішення. Реп – це спірна територія, і ганст-реп – це лише частина найбільш широкої і монограмної хіп-хоп культури, котра стала доміантною культурною формою і стилем нашої доби» [20, с. 241].

Тобто можна побачити що реп – досить впливова форма музичного простору. Це своєрідна сцена, яка мімікрує, переходить з одного простору країни в інший, знаходить різні точки ідентифікації і створює надзвичайно цікавий постмодерний образ протесту, вибуху, будучи озброєною сучасними мультимедійними технологіями, вона стає міцним шоу-бізнесом.

Із груп, які буквально наслідують естетику енвайронменту, варто назвати групи ембієнту. «Згідно легенді, ембієнт придумав в 70-х роках Брайн Іноу. Він лежав у лікарні і від того, що не було чого робити, вслуховувався в звуки вуличного руху. В цьому на перший погляд хаотичному шумі Іноу зміг уловити організуючий виток. Він вирішив, що подібна музика повинна сприйматися як частина навколишнього середовища. Іноу створив записи, які пропагували музику для аеропортів», – відмічає М. Барішніков [133, с. 158].

Важливо, що буквальне цитування шумів вулиці та монтаж класичних творів, поєднання алеаторики, сонорики дав можливість створити своєрідний синтез, який під впливом амбієнта став своєрідною альтернативною музикою і альтернативною формою вже апробованих музичних конфігурацій. Це дало можливість розширити поетику енвайронмента, інсталювати в музичний простір «голос вулиці» і зазначити ці синтези як певний авангардний проект.

І, зрештою, можна вважати, що лінія перформансної комунікації або тої поетичної стратегії постмодерністської культури, яка визначається в театралізації будь-якого сценізму, будь-якого виконавства, є найбільш визначеною в рок-сцені. Рок-сцена еволюціонує від хард-року, важкого, жорсткого року до арт-року, глем-року, рок-опери та інших конфігурацій. Вона надзвичайно полівалентна, тобто в ній немає такої абівалентності сценізму, як у панків, де скінхеди і панки утворюють конфігурацію внутрішнього конфлікту презентації сцени, в ній немає такого абівалентного напрямку, як це відбувається в чорному репі, де ганст-реп і реп культивовані пов'язані вже з більш культурними, більш інтелігентськими визначеннями своєї доктрини, але протиставляються один одному.

Рок полівалентний, він весь час у пошуці, без кінця змінює свої сценічні образи. І цей полісценізм – внутрішній, іманентний, який розбудовується кожен раз на своїй сцені, залежно від персони, яка створює ансамбль, залежно від цілого напрямку, залежно від країни, навіть залежно від мовних атрибутів. Все це свідчить проте, що перформансність як певний театральний імідж для року стає не просто органічним, а онтологічним виміром, способом життя.

Зрештою можна зазначити, що вихід рок-композицій в екранне дійство (так як екранізація рок-опери «Ісус-Христос – Суперзірка» стала своєрідним випробуванням на сценізм, справжність інтонації і справжність того музичного простору, який відбувається в рок сцені) стає генеративним простором еволюції мистецтва естради. Екранізація опери «Ісус-Христос – Суперзірка», яка була здійснена режисером Норманом Джуїсом, в певній мірі

вульгаризувала образи і Христа, і царя Ірода, і навіть Іуди. Щоб якимось визначити свою інтерпретацію, автори тлумачення сюжету пов'язали його зі своєю реальністю – війною в Палестині. І таким чином фільм виглядає як подія, де з відкриттям кіно виявляється набір гарних, кольорових ілюстрацій, супроводжуваних чудовою музикою і співом. Образи Ісуса та Марії Магдалени, за визначенням критиків, стали настільки стандартними, що майже не викликали співчуття. «Єдиний творчий успіх – своєрідна образна трактовка Іуди, роль котрого блискуче виконав чорний актор Карл Андерсон. Однак комерційний успіх, як очікувалося, був великий. Картину переглянули глядачі усього світу, альбом у платівках з музикою фільму (і знову ж таки з танками на обкладинці) приніс непоганий прибуток» [136, с. 87].

Н. Боровська і М. Майсорян характеризують попсовий характер цієї інсталяції, потанову опери вже в екранному вимірі, але можна стверджувати що перформансна презентація, або перформансна сцена, або перформансна практика, виходячи на рок-сцену дали багато саме отаких несподіванок.

Можна стверджувати, що фольк-музика, або етнічна музика, має теж перформансний характер, бо всі етнореконструкції є суто театральними, деконструктивними і регенеративними. Відбуваються певні резервації або музейні ландшафти, музеєфікація в рамках поп-культури етнодосвіду, де етнічна музика на рівні автентичного виконання на справжніх автентичних інструментах створює своєрідний театралізований імідж або образ етнокультури.

М. Сосновський пише: «Окремо стоять поки що, не отримавши світового визнання, регіональні стилі поп-музики. Зазвичай вони являють собою поєднання місцевих традицій і привнесених (найчастіше з північноамериканським) впливом і виконуються на сучасних інструментах з великою часткою традиційних. Таких синтетичних стилів багато в Латинській Америці, Азії, Північній і Західній Африці. Наприклад, індійська та західноафриканська поп-музика – справжня імперія шоу-бізнесу з

величезними фінансовими оборотами, усталеними жанрами і власними зірками. Це суто міська музика, що далеко відійшла від фольклорних витоків. Мешканці регіонів, де вона є популярною, не сприймають її як етнічну, швидше як сучасну і модну, однак слухачам із інших країн дані стилі здаються етнічними.

Задовго до того, як етнічна музика стала частиною сучасної музичної культури, світ періодично переживав захопленням латиноамериканською, і карибською популярною музикою. У США, Європі дуже модними були кубинські танці румба (в 20-х роках), мамбо (в 40 – 50-х роках) і ча-ча-ча (в 50-х роках), тринадцький стиль каліпсо, бразильська самба і босанова (початок 60-х)» [133, с. 108].

Перформансна комунікація пов'язує різні жанрові комунікації в єдиній сценічній формі, ця форма тут же визначається як проект шоу-бізнесу. І рок, і етномузика є надзвичайно прибутковими і могутніми імперіями шоу-бізнесу, навколо них обертаються величезні капітали, і вони утворюють той потужний простір музикування, який свідчить про театральність і невичерпні можливості перформансної комунікації.

Отже, можна узагальнити і визначити що енвайронмент, ленд-арт, перформанс як три провідні мистецькі практики постмодернізму мають свої форми визначення в мистецтві естради, якщо розуміти естраду в широкому вимірі полісценізму, що розгортається як кілька сценічних образів і декілька планів їх нашарування в контексті музичної, театральної і взагалі популярної культури.

3.2. Сценічний простір в естрадних модифікаціях постмодерної масової культури

З часом, а це вже на межі 60-х років, виникає зовсім інше розуміння естради, естрадного мистецтва як такого, бо змінюється культурний контекст, який можна означити, як добу «просунутого проекту

постмодернізму». І досі немає однозначного визначення постмодерну чи постмодернізму, ці поняття інколи плутають, але за всім цим ховається досить проста реальність: світ стає поліморфним, багатовимірним, суспільство переходить в так звану третю хвилю, за А. Тоффлером, про що вже йшлося, радикально змінюються естетичні, етичні й навіть політичні настанови і максими формотворчості.

Той образ естради, який ми розглядали, що традиційно обертається навколо сцени, теж трансформується в контексті мас-медіа, розвитку екранних технологій, екранних видів мистецтв. А це вже мультимедіа. Це вже всі засоби трансформації інформації, де сцена зазвичай стає теж поліморфною, неоднозначно визначеною. Виникають складні поняття-інтерпретанти, наприклад: «рок-сцена», «панк-сцена», «рейв-сцена». Тобто всі напрямки в мистецтві постмодернізму, які стають актуальними як напрямки культури, передусім музичної, ХХ століття, а вже у ХХІ столітті набувають свого образу сцени або сценізму.

Коли починають визначати, що ж таке, наприклад, панк-сцена, то звичайно говорять, що це узагальнюючий образ планетарного зразка, який характеризує образ панку, тобто напряму в мистецтві не лише музичному, а й в моді, у політиці, андеграунді в цілому, який має свою політичну орієнтацію у всіх проявах і всіх напрямках свого існування. Виходять книги, присвячені панк-сцені, панк-сценізму. Чи можна його називати естрадним феноменом? Певною мірою – так. Звичайно, якщо є образ сцени, образ спілкування і близького, тісного співіснування на одній сцені виконавця з глядачами, слухачами, то, звичайно, феномен естради існує, але він вже модифікований. Він трансформує поняття тої естради, яка була інститутом усвідомлення, удосконалення і формування жанрових напрямів того сценізму, який ми бачили у ХІХ – на початку ХХ століття, універсалізується навколо мас-медіа. Навколо єдиного носія інформації, який всі образи сцени трансформує в контексті мультимедіа-технологій.

Дослідники естради, можна сказати, розділилися на дві групи. Одні традиційно, як це було в рамках теоретичного консенсусу Радянського Союзу, розуміють естраду як надмистецтво і всі модні інновації – рок, рейв, панк-культуру – визначають в контексті естрадного мистецтва, інші, навпаки, вважають, що естрадне мистецтво припинило своє існування, перетворившись на один із елементів постмодерністських, якщо не технологій, то практик (сценічних практик), і є складовою шоу-бізнесу, або існує паралельно з ним, і завдяки трансформації у медіа вже набуває зовсім інших шляхів самовизначення.

Наше завдання – не намагатися інтегрувати ці концепції в одне ціле, бо це неможливо, водночас ми не є прихильниками ні першої, ні другої концепції. Ми намагаємося визначити естраду як сценічний вид мистецтва, який має свої особливості, де сам концепт сцени у всіх образних її трансформаціях набутих ним саме в постмодерній культурі, дає можливість використовувати категорію «естрадне мистецтво» саме щодо образу сцени і того сценізму (або полісценізму), який формується вже в нових реаліях постмодернізму. Але звернемося передусім до деяких тлумачень категорій «постмодернізм», «масова культура», щоб вийти на феномен сцени в контексті означених реалій культури.

Так, Ф. Джеймісон пише: «Проблема постмодернізму – як слід визначити його засадничі характеристики, чи він передусім справді існує, чи саме це поняття має якийсь сенс, чи навпаки є містифікацією, – ця проблема є водночас і естетичною, і політичною. Різноманітні позиції, логічно обрані з цього приводу, в яких би термінах вони не були сформульовані, завжди покликані артикулювати різні бачення історії, в яких оцінка того соціального порядку, у якому ми нині живемо, набуває вигляду політичного схвалення чи заперечення. Справді, засновок, що уможлиблює дискусію, спирається на початкове стратегічне припущення щодо нашої соціальної системи: надати постмодерній культурі, певної історичної своєрідності. Означає також визнання певної історичної своєрідності, означає також імпліцитне

визначення радикальної структурної відмінності між тим, що іноді називають споживацьким суспільством, та попередніми періодами капіталізму, від яких це суспільство походить» [63, с. 77].

Тобто автор достатньо категорично стверджує, що саме поняття «постмодернізм» є певною конвенцією або домовленістю. Воно ще не є усталеним, і його всі тлумачать по-різному. Говорячи про музичний вимір або про зображувальний звуковий вимір комунікацій в постмодерній культурі, автор пише: «Тепер питання пріоритету, чи неоднакового впливу, можна порушити по-новому, потребуючи звуження до вочевидь центральної проблеми відносного пріоритету звуку та зображення. Психологи вбачають відмінність між слуховими та візуальними формами розпізнавання. Перші вочевидь є більш миттєвими і здійснюються за допомогою цілком сформованих духових і музичних гештальтів; тоді як другі підпорядковані дедалі ретельнішому дослідженню, яке може ніколи не кристалізуватись в щось «упізнаване». Іншими словами, ми розпізнаємо мелодію одразу, тоді як літаючі тарілки, які повинні дати нам змогу ідентифікувати видовий клас в момент фільму, можуть залишитися об'єктом якогось невизначеного геометричного погляду, який ніколи не перейметься тим, щоб розташувати їх в певні культурні та конотативні позиції. Тому зрозуміло, яким чином слухові логотипи зазвичай домінували над візуальними логотипами і переписували їх, а не навпаки (хоча хтось певно захотів би уявити обернення «очудження» нової фантастичної музики за допомогою фотографії, манекенниць, наприклад, коли ця музика перетворюється на культурний мотлох кінця XX ст. і має ту саму сутність, що і згадані фотографії» [63, с. 113].

Отже, йдеться про те, що в постмодерністській культурі домінантним стає все ж таки звуковий канал, який є більш однозначним, і тому весь сценізм, який раніше інтерпретувався в рамках суто онтологічних, суто пов'язаних зі способом буття на сцені, а сцена інтерпретувалася як дім, як образ, як форма, як конструкція, перетворюється на гештальт,

перетворюється на образ звукової природи, який має свої візуальні форми, який не завжди є релевантним. Вона (конструкція) може бути впізнаною і невпізнаною, адекватною і неадекватною, може бути кліповою, але вона чим далі стає все більш абстрактною. Розмивається образ того, будемо говорити, сценізму, про який йшлося вище: від мюзик-холів, від ревю, кабаре, від всіх інших форм майже нічого не залишилося. Вони існують на правах маргіналів культури, суто камерного видовища, яке є архівом, як, зрештою, існує і опера.

Якщо визначити ритм як висхідний артефакт і головний фактор музикування в афроамериканському сценізмі, то можна вважати, що це буде висхідним головним принципом переорієнтації самого спілкування. Переорієнтації комунікації як такої у великій культурно-історичній сцені естради. Ритм африканської музики дуже складний. «Можливо кращий спосіб отримати уявлення про нього – це знайти ритм, рівномірно відбиваючи ногою два удари, а руками за той же час зробивши три оплески, – пише американський музикознавець Джеймс Коллієр, – зберігаючи постійно певний ритм ногою, спробуємо подвоїти чи потроїти кожний оплеск руками або черговий трьома оплесками. Таке завдання може здатися важко виконуваним, навіть для досвідченого професіонала, а африканець це робить з надзвичайною легкістю. Подібні перехресні ритми вокалу та інструментального супроводу складають головну рису африканських культур» [133, с. 13].

У своїй основі фольклорна музика містить синтез глибинних витоків побутових співанок та сакральних співів. Навернені до християнства африканці стали більш екстатично, ніж раніше виконувати християнські хорали, що було деякою мірою поверненням у ранні християнські часи, в русло абсолютно інших інтерпретацій.

Можна сказати, що афроамериканська сцена як культурно-історична цілісність – це величезна планета культурних впливів, алюзій, витоків її сягають набагато глибше, ніж це описують в рамках постмодерної культури,

а її розвиток прямує в майбутнє. Важливо, що складаються різні сценічні вигородки, різні сценічні форми, які так чи інакше набувають певних жанрових ознак. Однією з таких ознак є блюз – пісні чорноробів і мешканців великих міст.

Блюз – це сумний танок, це інтонації, які певною мірою переживають час, вони актуальні і наприкінці ХХ століття, водночас блюз є засадничою основою великих інтерпретацій джазових та інших сценічних форм естради афроамериканського устрою. О. Баташов інтерпретує джаз як синтез європейської і афроамериканської традиції. Він вважає, що імпровізаційність і варіативність, глобальна можливість спиратися на ритм, ритм-біт (біт є визначником ритмічних акцентів, виділення одних звуків на тлі інших) створює той своєрідний інтонаційний образ, який має ознаки сценізму. Джаз-сцена – це теж своєрідний концептуальний простір, котрий має свої характеристики. Державні кордони, межі окремих країн не в змозі зупинити джаз, він долає всі ознаки культур, що є характерним стійким і водночас важливим сценічним виміром цього напрямку музикування.

О. Баташов пише: «У дорогих готелях, ресторанах грав оркестр симфоджазу. Оркестр Пола Уайтмана виділявся серед інших поєднанням танцювального і концертно-академічного репертуару. В афроамериканському середовищі сформувався склад великого танцювального джаз-оркестру: дві труби, тромбон, два альт-саксофона і тенор-саксофон, фортепіано, контрабас і ударні. Найбільш відомими вважалися оркестри піаніста Флетчера Гендерсона, саксофоніста Бенні Кантера і піаніста Дюка Еллінгтона» [133, с. 21].

Такі короткі енциклопедичні довідки багато дають щодо розуміння головних засадничих принципових витоків джаз-сцени. Джаз-сцена – це один великий, так би мовити, простір естрадного виконання, який має свої нормативи, свою метрику, логіку самоздійснення мелодичного малюнку і, звичайно, відповідає тим ознакам постмодерної поетики, про яку йшлося.

Важливо зазначити, що афроамериканська сцена швидко еволюціонувала і поставала у нових сценічних образних конфігурацій.

Рок-н-рол – це один із великих і потужних напрямків музикування, для якого були відкриті всі підмости не лише Америці, а й Західної та Східної Європи. Ритм-енд-блюз – одна із реалій рок-н-рола, що дає можливість визначити той ритм, який все більше і більше починає наслідувати джазові інтонації і водночас визначати біти, драйви, свінги і ще якісь своєрідні інтонаційні форми, чергувати їх зі звукорядом акомпанементу, який стає надзвичайно важливим в ритм-енд-блюзі. Коли додається бас-гітара, і виникає той симбіоз, який потім стає одним із засадничих і важливих інструментальних синтезів всієї інструментальної естрадної музики. Це найважливіше, бо про цей аспект мало згадують. Так чи інакше, розгорнутий чи редукований, цей симбіоз, що походить від ритм-енд-блюзу, стає широко наслідуваним.

Рок-музиканти весь час поверталися до блюзу та ритм-енд-блюзу, цей засадничий, висхідний, глибинний простір або музичний вимір ритмічного характеру, малюнку, надає естраді тих імпульсів, які походять від афроамериканської сцени. Тим часом на сцені британського біту, британського ритмо-простору виникають дві зірки, два величезні рок-ансамблі – «Бітлз» і «Ролінг Стоунз». Так, А. Євдокімов пише: ««Бітлз» в корні змінили уявлення про суть поп-музики та її сутність в житті суспільства. Між тим жодний учасник групи не був ні віртуозним інструменталістом, ні видатним співаком. Успіх співдружності Джона Леннона, Пола Маккартні і Джорджа Харрісона визначили мелодичні пісні і своєрідне вокальне багатоголосся. За кулісами цього успіху існували ще дві видатні особистості: менеджер Брайан Епштейн і продюсер Джордж Мартін» [133, с. 38].

Четвірка з Ліверпуля стала буквально одним із величезних поштовхів для формування подібних естрадних колективів по всьому світу. Так, в Україні у Вижниці виникає ансамбль «Смерічка», де молоді виконавці

намагалися повторити шлях ліверпульської четвірки, але в зовсім іншому просторі, в зовсім іншому вимірі. Можна стверджувати, що біт, як ритмовиток, як ритмічний простір набуває своїх сценічних ознак й інтерпретує джазові, рок-н-ролові та інші модифікації, зокрема кантрі, тобто сільські варіації, які походять від суто американських сільських містечок. Адже англійський поштовх переходить в Америку і переходить на всевітню сцену, ґрунтуючись саме на вимірах афроамериканського сценізму.

Спочатку «Бітлз» вважали інтелектуалістською течією, яка недостатньо експресивна і не відповідає тій експресії, до якої звикли в Америці. Проте «Ролінг Стоунз» скорегували цю версію і наступ британського біту стає надзвичайно активним в естраді постмодернізму.

«Музика «Бітлз», – пише А. Євдокімов, – увібрала в собі множинні складові, але була по суті саме британстським явищем. Учасники групи зійшли на британський олімп зі сцен провінційних робочих пабів, пивних клубів. «Ролінг Стоунз» сповідували імпортований американський ритм-енд-блюз. Співаки піднялись із клубного кола британського блюзу, їх першими слухачами була столична богема. Парадоксально, але творчість «Бітлз» виявилась вишукано багатовимірною, а «Ролінг Стоунз» – примітивістсько однотипною. Перші тяжіли до багатогранних образів, другі – до підкреслено прямолінійних. У «Бітлз» панувала мелодія, у «Ролінг Стоунз» – ритм. Музиканти «Бітлз» приділяли багато уваги зовнішньому вигляду, учасники «Ролінг Стоунз» до одягу і поведінки в музиці були підкреслено неуважними. Можна сказати, що в очах сучасників перші – явище позитивного сприйняття життя, другі – негативного, але «Бітлз» і «Ролінг Стоунз» чудово відчували і відображували настрої часу, вони впливали на формування смаку молоді. Ці дві групи поділили британську і частково світову історію рок-музики» [133, с. 41–42].

Цього вже достатньо, щоб бачити, що міжкультурні або полікультурні синтези, які відбуваються в просторі афроамериканської сцени, як в рамках однієї країни так і в рамках багатьох країн, зокрема Британії та США, все

одно, варіюють і наслідують афроамериканські традиції. Ця сцена стає доміантною в естраді наприкінці ХХ і на початку ХХІ століття. Якщо говорити про естраду Росії та України, то і тут можна побачити певні запозичення, іншофольклорні впливи і, більше того, пряме наслідування афроамериканської сцени. Рок-сцена в цей час збагачується, виникають такі конфігурації, як кантрі-рок, фольк-рок, хард-рок, арт-рок, рок-опера та ін.

І хоча цей простір має єдиний монолітний фундамент, який походить від рок-н-ролу, блюзу, від афроамериканської сцени, все ж виникають нові модифікації, які дають виходи у культурні індустрії постмодерну: так, рок-опера дає вихід в оперне мистецтво. Кантрі-рок і фольк-рок є виявленням рок-н-ролу, що дозволило небезпідставно говорити про те, що чорні африканцям музикують, спираючись на музику білих, адже кантрі і фольк-рок – це ті американські форми, які виникли саме в середовищі білого населення. Такий поділ на чорних і білих зараз не є актуальним, але кантрі й фольк-рок – це пізніше явище, ніж рок-н-рол.

Урбанізована культура великих міст в цей час починає звертатися до фольклорних витоків, якщо не до своїх, то до африканських і, переживши злет африканської мелодики, намагається шукати більш автентичне поле у власних місцевих і сільських традиціях. Цей безкінечний варіативний ряд культурно-історичного сценізму і пошуку автентичної сцени характерний для американської сцени і взагалі для всіх естрадних конфігурацій постмодернізму, які виникають в Росії, в Україні та в інших країнах. З одного боку, це запозичення, адаптація всіх інших фольклорних впливів, а з іншого – поява свого національного звукового мелосу і звернення до національних традицій, як в міському повсякденному просторі урбанізованого фольклору, так і просторі фольклору суто сільського, глибинного, національного, який теж належить національній традиції.

Рок-сцена естради розширюється, виникає ще один напрямок – арт-рок, це відверта артизація і підвищення професіоналізму виконання, розширення інструментального складу і своєрідна переорієнтація з клубної сценічної

діяльності на вишукану професійну. Отже, такі жанри, як опера, оперета, мюзикл, частково входячи в простір естрадного мистецтва (зокрема, оперета на своєму початку, а згодом і мюзикл, який стає улюбленим в Америці й у Західній Європі), починають впливати на рок-сцену, більше того, рок-сцена, як більш філософський напружений і водночас інтелектуальний вимір, який в арт-році вже набув надзвичайно розгорнутого інструменталізму та інтелектуально витонченої інтерпретації, стає найважливішим полем для пошука нових синтезів.

Синтез з оперою був лише проблемою часу. Тому рок-опера – це один із складних сценічних просторових, синтетичних жанрів, який можна в певній мірі назвати й естрадним. Естрадним тому, що опера спрощується. Опера наближається до глядача. Більше того, глядач долучається до опери не як той, хто сидить в партері або на гальорці, а як повноправний учасник самої події. Тут сценізм рок-сцени і сценізм естрадний поєднується в контексті театральної сцени. А театральна сцена набуває надзвичайно гострих імпровізаційних та інтерпретативних характеристик в різних модифікаціях: видовищних, масмедійних, мультимедійних та ін.

Після таких складних синтезів виникає зворотній рух – глем-рок, тобто примітивізація інтелектуальної, витонченої і занадто філософської мелодики рок-інсценіровок і рок-сцени. Глем-рок – це музика, яка зорієнтована на невідготовленого слухача, і тому він приваблює величезну аудиторію. Глем-рок ближчий до хард-року, до поп-музики в цілому. І сама суть цієї сценічної конфігурації полягає в тому, що вона є певною антитезою того рок-сценізму, який все більше і більше тяжіє до інструменталізму, професіоналізму і водночас до інтелектуалізму. Такий регрес назад в сценічному просторі музикування закінчується, якщо не катастрофою, то принаймні величезним експериментом, який різні критики та теоретики характеризують як «кислотні дощі». Це психоделічний простір, психоделічна сцена, пов'язана з прийняттям наркотиків, з тими елементами, що все більше і більше занурюють людину у стан самозаглиблення, підвищується екстаз, а сам

малюнок ритму дає багато для осмислення музики, її катастроф, її злетів у XX столітті.

С. Клімовицький відмічає, що психоделічний бум відбувся в 60-ті роки і був пов'язаний з діяльністю професора психології Гарвардського університету Бостона Тімоті Лірі. Він проводив на собі і на своїх найближчих співробітниках експерименти з ЛСД. Зasadничим змістом власних дослідів Лірі стає прийняття наркотиків і створення своєрідної психоделічної релігії. Він об'явив ЛСД єдиним дієвим засобом просвітлення свідомості. Професор вважав, що якщо приєднатись до психоделічного досвіду багатьох людей, то суспільство стане більш гуманним і вільним. «Розглядаючи використання психоделіків як вид духовної практики, він склав своєрідний проект зміни стану свідомості, взявши за основу тібецьку Книгу мертвих. Емоціональні лекції Лірі спонукали масовий інтерес до ЛСД, в результаті чого виникли численні лабораторії з виробництва цього наркотику» [133, с. 63 – 64].

Контркультура 60-х років (хіпі, панки та ін.), а згодом вже і контркультура чорного й білого репу, який виникає наприкінці XX століття, походять від психоделічної індустрії, яка виглядала спочатку досить безневинною. Потім ЛСД визнається наркотиком і його виробництво забороняється. Однак власне приєднання до нірвани, до екстазу стає симптоматичним для культури постмодернізму. Симптоматичним для загальної сцени того естрадного, будемо казати, полісценізму, який здійснюється на величезному обширі земної кулі. Вживання наркотиків і впадання в екстаз під досить примітивні ритми викликає почуття єдності, породжуючи той ефект сурогатної релігії, яка спирається на тибетську Книгу мертвих або на щось інше.

Панки виникають в 70-х роках, вже після хіпі. Вони переймають естафету авангардного заперечення інтелектуальних змін в музичному просторі і створюють сцену панку, яка є досить активною і доволі агресивною, хоча теоретики цієї панк-сцени позиціювали її як толерантну.

Можна вважати, що соул і панк як певне повернення до афро-американських мотивів були ніби генеральною репетицією або певною інтродукцією такого явища, як чорний реп. Соул-душа, соул-браття – це популярний серед чорних громад музичний напрям, який є своєрідною реакцією на перетворення ритму-енд-блюзу в рок-н-рол. А згодом відбулася мімікрія року до всіх тих конфігурацій, про які ми говорили.

М. Сосновський пише, що в кінці 60-х на початку 70-х років найяскравішим явищем в афроамериканській популярній музиці стає фанк. Слово фанк в жаргоні афроамериканців означає «гостро пахнучий», що вдаряє в ніс як різкий запах. Соул і фанк спонукали до виникнення ще одної хвилі, яка визначається як етнічна музика. Етнічна музика – це своєрідна сцена, орієнтована на музичні традиції різних епох і народів. Вона певною мірою конденсує в собі досвід афроамериканської сцени і характерна фольклорним забарвленням і поверненням до витоків. Дедалі більше проявляється інтерес до різних фольклорних витоків, до різних народностей, до різних вимірів протокультури, тобто ранньої культури. І саме в цьому вимірі з'являється багато цікавих інструментівок і обробок.

Етнічна музика відрізняється від фольк-музики, адже є більш автентичною, орієнтованою на справжнє звучання і на справжні інструменти, що певним чином є етнореконструкцією і етнорегенерацією тих традицій, які вже втрачені в культурі. Цей простір у загальному сценізмі естрадного виконавства – надзвичайно плідний. В Україні він особливо актуально постає в творчості Енвера Ізмайлова, котрий відкриває можливість сучасних інтерпретацій полісценізму етнокультурного виміру. Творчість Руслани Лижечко теж належить до цього напрямку. І взагалі ця тенденція етнічної музики є плідною як полікультурна і полісценічна реальність, орієнтована на сцени різних країн, хоча й має свої чіткі однозначні конфігурації. Це передусім етнічна автентичність.

Можна до цього залучити і гурт Ніни Матвієнко, цей комплекс етнічної музики в контексті постмодерну є одним із феноменів інтелектуалізму

звернення до потреби регенерації традиції, до потреби бачити цілісність сценізму музикування як етнокультурної цілісності.

Втім після ретро-ремінісценції етнічної музики знов виникає певна потреба в загостренні пошуків світоглядних орієнтацій саме в плані сценічного виконавства. Після певного спрощення й анархічного бунту виникають кілька напрямків, які намагаються знівелювати падіння професіоналізму і водночас перебільшений анархізм. Виникає так звана нова хвиля, яка певним чином намагається регенерувати професіоналізм і підняти його до рівня рок-культури, яка вже визначила себе як лідер професіонального самоствердження на естрадній сцені ХХ століття. Проте лідери рок-музики цю нову хвилю не сприймають в якості своїх послідовників і часто критикують. Виникає те, що можна назвати конфліктним і водночас гармонійним формуванням полісценізму, де, зрештою, настає певне примирення, хоча й тільки на деякий час. Це важкий рок, хеві-метал, це все, що поєднує в собі високі й низові інтерпретації. Взагалі, хеві-метал, або важкий метал, з'явився раніше, ніж він став домінувати в позиціях рок-музики. Уперше він використовувався байкерами.

Важливо зазначити, що власне сама течія важкого металу в певною мірою свідчить про глибинні інтенції афроамериканських інтуїцій. Але однозначно охарактеризувати цей ефект в музиці досить важко. Важливо, що він означився як музичний рух, проте відразу ж переріс у більш потужну складну течію, яку можна визначити як попсу або поп-культуру в цілому, поп-сцену, де наймогутнішою фігурою можна вважати Майкла Джексона, на якій постали й інших музиканти, зокрема Мадонна.

Отже, реальність поп-культури або поп-сцени є естрадною за своїми характеристиками. Естрадною вона є з точки зору інституалізації сценічного простору. Можна вважати, що сам образ, який виникає в поп-культурі, є сценічним і водночас музичним, формується в традиціях тієї естради або тієї конфігурації сценізму свого часу, який так чи інакше підживлює поп-сцену.

Так, вважається, що зірки поп-культури належать або сцені великих фабрик поп-культури типу Голлівуду, або формуються в різних естрадних жанрах камерних сцен – мюзик-холів, кабаре тощо. «Проте, – пише М.Жаров, – не слід вважати, що всі зірки естради вийшли з Голлівуду. В 1963 році дев'ятнадцятирічний воротар мадридського футбольного клубу Реал Хуліо Іглесіас (повне ім'я – Хуліо Хосе Іглесіас де ла Куве) потрапив в автокатастрофу, яка закрила йому дорогу у великий спорт. Через п'ять років після аварії Хуліо, ставши до того часу дипломованим юристом, запропонував на радіо композицію «Життя продовжується». Ця композиція принесла йому перше місце на конкурсі іспанської пісні. І з тих часів Хуліо Іглесіас випустив 77 альбомів, котрі розійшлися загальним тиражем 259 мільйонів екземплярів» [133, с. 133].

Ми потрапляємо ще на одну сцену – сцену пригодництва, сцену долі, сцену особистої вдачі, яка характеризує особистість у просторі тотального або глобального сценізму музичного естрадного мистецтва ХХ – ХХІ століть. Про це ми детально будемо говорити в останньому третьому підрозділі цього розділу. Але важливо зазначити, що поп-культура – це не такий простий феномен, як, до речі, і поп-музика. Взагалі, сама простота, популярність тримається як харизмою, так і неабиякими даними того лідера, котрий стає зіркою. Для прикладу можна навести такі імена, як Мадонна і Майкл Джексон, Алла Пугачова і Валерій Леонтьєв та багато інших.

Отже, можна зазначити, що завершує полісценічний вимір музичного простору ХХ – ХХІ століть вже кілька сценічних конфігурацій, зокрема реп і рейв. Реп – це сцена або підмостки вуличних околиць великих міст, які моделюють усі негаразди і проблеми чорного населення цих місцин, переважно чорний реп. Культивуація жорстокості, насильства, вбивств і навіть більше – певного естетичного мазохізму, або насолоди від усіх цих музично оформлених екзерсисів, тут домінує. Рейв-сцена – це ландшафтний вимір, втеча від усіх урбанізованих полікультурних і багатовимірних складних

проблем на природу і формування там вечірок, своєрідних вокальних, сценічних і танцювальних реалій спілкування.

Сцена як образ-метафора, сцена як образ, який свідчить про спільність людей в рамках певних просторових реалій, так чи інакше призводить до реалій культурно-історичних зсувів. Час існування кожної сцени вимірюється окремо, він може жити суто в рамках культурно-історичного простору, може мати своє продовження, відновлюватися, але сутність полягає в тому, що постмодерна культура має свою культурну реальність, або естрадні образи, які в сучасних дослідженнях визначають як певні сцени, як певний полісценічний вимір постмодерної культури, що трансформується, починаючи від афроамериканської сцени до її диференціації і закінчуючи вже сценами субкультур різних напрямів: етнорегенеративних, етнокультурних або, навпаки, авангардних. Можна стверджувати, що поняття «естрада» надзвичайно трансформується в цьому виді полісценізму.

3.3. Культурно-антропологічні наслідки комерціалізації естрадного мистецтва

Коли починають розмежовувати простір естради та простір шоу-бізнесу, постає багато різних проблем. Передусім виникає бажання замінити категорію «естрада» категорією «шоу-бізнес». Вважають, що естрада в своїх старих формах вже віджила свій вік, вона індустріалізується, набуваючи сучасних ритмів. Більше того, презентації в мас-медіа, на телебаченні та в інших медійних проектах надзвичайно змінює образ естрадного видовища як мистецтва камерних форм спілкування.

З одного боку, мистецтво естради існує як сценізм в різних формах його культурної презентації (ми вже зазначили, що форми сценічної комунікації в постмодерній культурі групуються навколо трьох висхідних мистецьких практик – енвайронменту, перформансу і ленд-арту), з іншого – це мистецтво деформується у техносвіті медіа.

У шоу-бізнесі цей простір інтегрується. Він набуває ознак специфічного видовища, яке стає видовищем завдяки екранним засобам презентації події. В. Зайцев, розглядаючи проблеми взаємодії естради і телебачення, пише: «Численні фестивалі, естрадні конкурси набули вигляду телевізійних видовищ, ставши водночас телевізійними конкурсами та фестивалями.

Таким чином, партнерство естради і телебачення, їх творчі взаємовідносини породили новий синтетичний жанр – телеестраду. Та мова про неї можлива тільки за умови визначення суті естрадності.

Твір мистецтва, виконаний в естрадному середовищі, викликає вибух глядацьких симпатій. Саме популярно-розважальні жанри вносять у звичайне інтимне глядацьке сприйняття важливі корективи. Вони відкрито апелюють до глядачів, викликаючи колективне переживання. Так сприймаються гумор, (а отже, й комедія), ритм (значить, – легка музика)» [152, с. 133].

Перед нами – суто технологічний опис взаємодії естради і телебачення, тоді як естрада, потрапляючи в коло телепрограм вже перетворюється на інший продукт, який має назву «шоу-бізнес». Про це майже не йдеться в роботі В. Зайцева, але тут є зовсім інші лінії демаркації. Приміром, поняття «естрадність» він тлумачить так: «Естрадність (як і кінематографічність, театральність, телевізійність) – це своєрідна естетичність, здатність ожити і виявитися у специфічних художніх формах. Естрада є тим світом, де, фігурально висловлюючись, існує свій сонячний спектр, своя атмосфера, а отже, особливий тиск, особлива температура. Естрадність – це, звичайно, певна міра умовності, що піднімає людину над побутом і водночас це звернення до життя, до реальних людей. Естрадність – це не стихійний стан, а своєрідні «змовини» між сценою і залом» [70, с. 134].

Таке визначення, звичайно, є досить абстрактним, метафоричним і в контексті опрацювання нашої проблематики майже нічого не додає. Можна визначити естрадність саме в рідніщі постмодерної культури як специфічну зону сценічності, яка існує на підставі означених поетичних конструктів постмодерної естетики. Йдеться про театралізацію, артизацію і водночас

ленд- і енвайромент, перформансність сцени, що досягають такого виміру, який можна назвати середовищним, тобто оточують людину, даючи можливість жити в цьому середовищі. Як саме жити або існувати – це вже достатньо визначені стратегії видовищної культури.

Так, в ленд-арті продуцентом співучасті у події стає діджей – той, хто веде техномузичний ритм. В інших формах, таких як реп, таким продуцентом є актор, співак, танцюрист. Найчастіше це ритмічні рецитації, які створюються на підставі досить гострих кліпових інсталяцій, коли виникає новий простір альянсів, який поєднує всі виміри сцени із вимірами сучасної постмодерної культури.

Якщо говорити про рок-культуру, рок-сцену, то вона теж має свої естрадні виміри, які характеризуються образом співака – сольного виконавця, або лідера групи, яка складається з двох, трьох і більше людей, проте обов'язково потребує лідера.

Якщо ми звернемося до характеристики єдності телебачення естради, за В. Зайцевим, то прочитаємо про відсутність зворотного зв'язку між глядачами і виконавцем, безпосереднє спілкування поступилося спілкуванню односторонньому. «Більше того, у такому односторонньому спілкуванні артист-глядач втрачає головне – безпосередній духовний контакт.

До того ж, спілкування на телевізійному каналі ускладнюється такими моментами, як:

- відео-запис з використання монтажу, що зазвичай руйнує навіть, умовне спілкування виконавців з телеглядачами;
- специфічні умови сприймання – вдома, де завжди є можливість перервати перегляд передачі або зовсім виключити телевізор;
- відсутність великої аудиторії глядачів, необхідної для повноцінного сприймання естрадних творів, для створення атмосфери колективного дозвілля, яка викликає спільні емоційні реакції та ін.

Телебачення, зважаючи на можливість саме такого побутового сприймання своїх творчих зусиль, робить все можливе, щоб подолати

егоцентризм глядача, привернути увагу до себе, втягнути телеглядача в гру. Для цього потрібно так мало: щоб телеглядач відчув, що він не один – навколо нього щільна рухлива маса людей, яка жестикулює, скандує, рівномірно згасаючи, вибухає.

Телебачення робить вигляд, що адресує свою музику, пісню не йому, телегдячеві, а комусь іншому, наприклад тим людям, що оточують актора перед телекамерою, слухають його, спілкуються з ним і вже самі стають частиною естрадного видовища. Емоційний стан публіки на екрані (часом щиро, часом, на жаль, награно) передається телегдячеві. Він відчуває себе там, сприймає ритм концерту як природний для себе» [70, с. 135].

Це вже технологічна розгортка презентації видовища на телебаченні, де існує так званий внутрішній глядач, який на авансцені ТБ водночас з акторами стає ще одним шляхом ідентифікації, тобто залучення глядача, який перебуває вдома до спільної акції на ТБ.

Адже єдиний феномен, який характеризує всі акції, – це демасофікація. Ефект масовості культивується і формується у вигляді рейтингів, опитів, різних інтерв'ю, у вигляді «підсадних качок», тобто внутрішніх глядачів, які стають містком ідентифікації для здійснення ефекту того сценізму, який мусить формуватися на естраді. Можна стверджувати, що мас-медіа все більше і більше набуває своїх ознак презентативності в естрадному мистецтві. Сцена як умовний факт презентації видовища стає тим концептом, який об'єднує всіх реципієнтів, естрадної події.

Так, кліп, який формує свій образ сцени, свій образ перманентного входження в різні просторові зони, в різні сфери бачення сцени, є одним із активних способів не лише монтажу, не лише додаткового зображувального ритму простору, а й засобу ідентифікації. Окрім кліпу, окрім сценізму, який виникає як агресивний віртуальний двійник естрадного спілкування, існують й інші види, які в шоу-бізнесі можуть формуватися на підставі різних спецефектів. Це окрема сфера, вона потребує детального дослідження. Наше завдання – провести межу між естрадою як певним видом мистецтва, видом

сценізму і шоу-бізнесом як технологією сучасної посткультури, або культури постмодернізму, яка використовує весь мистецький та естетичний потенціал естради.

Так, можна зустріти взаємодію естради та шоу-бізнесу. З точкою зору В. Зайцева ми вже познайомились. Він говорить про абстрактну взаємодію естради і телебачення, констатує, що телебачення редукує прямий контакт безпосередньої атмосфери залу. Опосередкування екраном, особливо перемонтування матеріалу, створює зовсім інший формат цього контакту.

Є дослідники, зокрема С. Клітін, до якого ми вже зверталися, котрі не бачать і не хочуть інтерпретувати цю проблему. Мистецтво естради існує само по собі, а телебачення і всі форми презентації є допоміжними, вони жодним чином не втручаються в мистецтво естради. Є дослідники, особливо власне менеджери або дослідники з проблем менеджменту сфери мистецтва, які категорично впевнені, що категорія «естрада», насамперед «радянська естрада» застаріла і заступається шоу-бізнесом.

Таким чином, можемо констатувати, що будь-яка з вище наведених позицій є абстрактною. Адже якщо в першій домінує абстрактна ідея взаємодії, то в другій – локалізм і бачення естради як сценізму поза формами його втілення, а в третій позиції – радикалізм, намагання швидко змінити поняття, щоб за цією зміною побачити новий образ, який виникає вже в екранних видах мистецтв.

Втім ні перша, ні друга, ні третя позиції не є автентичними. Вони певною мірою перебільшують значення як самих комунікативних процесів, так і нинішнього стану зазначених явищ.

Щоб більш конкретно вийти на цю проблематику, потрібно все ж таки зосередити увагу на категоріях «сцена» і «сценізм», визнавши їх автентичність і в рамках шоу-бізнесу та просування медіа-товару на ринок, адже саме музичний, естрадний образ стає товаром на арт-ринку. Просування не може відбутися без мас-медіа, без презентації естрадного образу, а це, зокрема, кліпи, експрес-інформація, показ концертних майданчиків та ін. Це

надзвичайно важливий процес, який потребує продюсерської стратегії, стратегії авторської, авторського проектування, особливо це важливо в рамках рок та арт-проектів. Де без кінця постає питання: «Хто ж задав ідею – продюсер чи головний рок-лідер групи?»

Ці суперечки можна почути і в розмовах лідерів гурту «Океан Ельзи» і ін. Зокрема, можна сказати, що весь спектр проблем презентує два вектори. Один вектор визначається як локалізація продукту, або товару медіа-ринку, в рамках мейнстріму, тобто це локалізований бізнес фірм та їх домовленості й конвенції щодо презентації цієї продукції. Інший вектор формується поза цими конвенціями, поза мейнстрімом, коли виникають новітні форми, які його заперечують і стають авангардно-анархічними. Це панк-сцена, рейв-сцена, реп-сцена та ін. У нас в Україні та в країнах СНГ, у посттоталітарному суспільстві, немає таких активних сцен, які могли б сперечатися з мейнстрімом. А саме мейнстрім, здійснений як легалізація шоу-бізнесу, набуває ознак, якщо не кланового розподілу медіа-продукту, то принаймні не еквівалентного, не завжди толерантного визначення пріоритетів.

Проблема полягає в коректному проведенні демаркації між категоріальними конструкціями естради та шоу-бізнесу, а також в тому, щоб визначити сценічний вимір цих двох категорій, з'ясувати еволюційні процеси естради саме в рамках її адаптації до шоу-бізнесу і, навпаки, адаптації шоу-бізнесу до естради.

Ці процеси не можна звести до «взаємодії» естради і телебачення. Це було б досить наївно. Не можна їх звести до заміщення естради шоу-бізнесом. Це теж досить спрощено. Не можна стверджувати, що відбувається і певний симбіоз. Все свідчить про інтегративні процеси. Отже, постає питання: а як вони здійснюються, на яких підставах? Чи на підставах технологізації, чи продюсерського інтегрування, чи на підставі самодостатньої особистості? Можливий і той, і інший варіант.

Тобто ми потрапляємо в ситуацію багатовекторного складного процесу полісценізму, визначеного вже в різних арт-практиках шоу-бізнесу, а також в

систему артизації естрадного видовища і власне видовища як такого в масовій культурі та в культурі постмодерну, коли соціум знаходить своє місце в тотальних почуттях єднання на площі, в театрі, на всіх сценічних місцях гуртування, спілкування, де відбувається драйв, звучить техно-музика, і які можуть бути дефірінційованні, як панк- і реп-сцена тощо.

Звернімося до технологічних концепцій взаємодії естради і шоу-бізнесу, а точніше до усунення шоу-бізнесом естради. Так, М. Переверзев і Т. Косцов пишуть: «У нашій країні поняття «шоу-бізнес» з'явилося порівняно нещодавно, в середині 1980-х років, і замінило існуюче раніше «радянська естрада». Сам термін «естрада» виник у вітчизняному мистецтвознавстві на початку ХХ ст. і об'єднав усі різновиди мистецтва жанрів, легких для сприймання. У Західній Європі, Америці – це музик-хол, кабаре, шоу. Естрадному мистецтву властиві такі якості, як відкритість, локалізм, імпровізація, святковість, оригінальність, видовищність.

Розвиваючись як мистецтво святкового дозвілля, естрада завжди тяжіла до незвичайності й різноманітності. Її можна розділити на три групи:

- концертна естрада (раніше вона називалася «дивертисментна»), яка поєднує всі види естрадних концертів;
- театральна естрада (камерні спектаклі, театр мініатюр, театри-кабаре, кафе-театри, масштабні концертні ревію, мюзик-хол з багаточисленним виконавським складом і першокласною технікою);
- святкова естрада (народні гуляння, свята на стадіонах, насичені спортивними і концертними номерами, а також бали, карнавали, маскаради, фестивалі» [151, с. 154–155].

Отже, тут однозначно сформульована доктрина: онтологічний вимір сценізму видовища як єднання у фізичному просторі йде в минуле і замінюється іншим, замінюється віртуальним простором. Цей віртуальний простір технологізується і по вертикалі, і по горизонталі. Автори пишуть: «В сучасному шоу-бізнесі склалося особливе розподілення праці, яке завжди відрізнялося від того, що присутнє у матеріальному виробництві. Важлива

роль відводиться автору або виконавцю, що надає цій індустрії високого ступеня індивідуалізації. Однак роль продюсера, імпресаріо, менеджера, промоутера, а також інших учасників цього бізнесу настільки велика, що без них культурне явище не відбувається» [151, с. 155–156].

Далі визначається поняття продюсера, як продуцента, того, хто формує авторський задум, здійснює зв'язки з громадськістю, того хто просуває медіа-товар на ринок, і того, хто поєднує технології шоу, фільмів з технологіями естрадного виробництва. Шоу-бізнес визначається як технологізована система просування медіа-продукту сценічного процесу на ринок подібних продуктів.

Висхідним принципом стає проектування, але продюсер не займається глобальним проектуванням. Його проектування є чисто ситуативним, він автор малих проектів, які існують «тут і зараз» у просторі, який визначається хронометражем проектного дистанціювання з іншими проектами. Таким чином, створюється своєрідна диспозиція розподілу праці між продюсерським цехом.

М. Переверзєв, Т. Коцов констатують: «Завдяки своїй глобальності, проекти розділяються на декілька напрямів, кожний з яких веде окремий продюсер. Так розрізняються:

- виконавчий продюсер – довірена особа компанії, яка здійснює фінансовий, організаційний, художній контроль над виставою;
- функціональний продюсер – особа, яка відповідає за конкретні творчі, організаційні компоненти, тобто виконує певні функції;
- асоційований продюсер – партнер, який частково фінансує проект і бере участь у підготовці творчих виробничих планів головного продюсера постановки;
- лінійний продюсер – особа, яка відповідає за технологічний процес, найскладніші етапи проекту.

Окрім того, існують такі поняття, як незалежний продюсер, тобто людина, що самостійно складає проект без участі крупних компаній, і

формуючий продюсер, що виступає в якості режисера, співпостановника, котрий бере участь у малобюджетних постановках» [151, с. 156–157].

Отже, вже такий розподіл свідчить, що пріоритети розподіляються як на зовнішні, так і на внутрішні контакти. Зовнішні контакти пов'язані з фірмами, дистриб'ютерами, з розподілом мегапростору (екранного і образного), а внутрішні контакти замикаються на відносинах всередині групи і визначенні образних пріоритетів, які потім стають особливим меновим еквівалентом просування медіа-продукту на ринок.

Для повноти картини технологічного процесу просування медіа-продукту на ринок зазначимо організаційні конфігурації виробництва медіа-продукту в шоу-бізнесі. Тут визначається: фінансовий блок, організаційно-правовий блок, творчо-управлінський і PR-блок. До фінансового блоку входять інвестори, спонсори, тут визначається фінансовий директор і фінансовий менеджер. Цей блок є економічно-структурним, він характеризує всі зовнішні контакти з наведення зв'язків, для реалізації медіа- або шоу-проекту.

Реалізаційно-правовий блок включає в себе виконавчого продюсера, директора групи, менеджера, юриста, а також гастрольного директора. Тобто цей блок вже займається внутрішнім розподілом обов'язків, де директор групи бере безпосередньо участь у всіх справах: виїжджає, наводить контакти, але він є також членом цієї групи, є посередником між зовнішнім і внутрішнім світом. Він інколи ставить акценти на образних конотаціях між внутрішнім і зовнішнім простором сцени, шоу-сцени, тої загальної сцени, в якому відбувається розподіл ринку і створюються пріоритети медіа-проекту.

Менеджер веде переговори, а юрист безпосередньо висуває правові питання. Контрольний директор організує концерти будь-якого масштабу і слідкує за хронометражем і забезпеченням роботою творчої групи. Тобто актори і артисти-виконавці вписуються в простір технологічної сітки арт-бізнесу, пов'язані з цією технологією, яка жорстко детермінована і потрапляє

в простір юридичних, економічних, сценічних та інших нормативних ознак шоу-бізнесу.

Можна ще назвати і такі допоміжні структури, як видавництва, поліграфічну базу, зокрема, яка створює додаткову інформаційну сітку, а також весь рекламний блок, що допомагає презентації медіа-продукту та його розповсюдженню. Продюсер вирішує проблеми технічного характеру з презентації образу, який потрібно визначити в тому, чи іншому сценічному вимірі. Які спецефекти, звукозапис, оранжировки, яка інструментовка – все це належить визначити продюсеру, який намагається сконцентрувати зусилля на максимальному, повному функціональному забезпеченні проведення арт-проекту.

Арт-менеджер – це експерт з діяльності всіх творчих робітників. Він створює певну атмосферу, слідкує за цілісністю шоу-продукту, визначає його стиль, входить в контакт з режисером, з творчим колективом на підставах можливості здійснення того чи іншого проекту.

Програмні директори ТБ і радіо – це люди, які здійснюють презентацію медіа-продукту, визначають, які будуть записи, в якому форматі, в який ефір вони підуть. Таким чином, створюється дещо подібне до того, що в ленд-просторі рейв-культури визначається як диск-жокей, або та людина, яка формує хронометраж події. Тобто відео-жокеї, які стають конструкторами відео-інформації, – це вже більш технічна сфера арт-бізнесу або шоу-бізнесу. Можна стверджувати, що такий розподіл достатньо технологізований, він не завжди працює повноцінно, інколи одна конфігурація замінює іншу, інколи просто усувається, але все це дає можливість визначити необхідні компоненти сучасного шоу-бізнесу, які стають досить розгалуженим і доволі структурно сформованим арт-простором.

Ще варто назвати PR-блок, який визначається, як робота з електоратом, орієнтація на споживачів. Тобто цей блок теж має свою конструкцію. Сюди входять PR-директор, який здійснює контроль і водночас наводить зовнішні контакти з аудиторією; промоутери, які працюють над

тим, щоб продукт був опрацьований в певних студіях звукозапису, здійснює звукозапис, відеозапис тощо; а також прес-аташе, який слідкує за тим, щоб відбувався необхідний зв'язок з пресою як на самому початку проекту, так і напередодні його запуску в медіа.

Шоу-бізнес стає розгорнутою, структурною і надзвичайно технологізованою конфігурацією арт-діяльності. Цей стислий перелік функціональних і водночас структурно-диференційованих ознак шоу-бізнесу свідчить про те, що він визначається як технологічно детермінований процес. Тобто імпліцитно приймається постанова: якщо ця технологія працює, то успіх забезпечений. Хоча, на жаль, це не завжди так. Адже, ця ідеальна матриця завжди є редукованою, особливо в країнах посттоталітарного суспільства. Ця матриця на певному рівні виглядає досить і досить блідою і відкорегованою. Перед тим як вийти на конкретні особистості й намагатися прокоментувати досвід сучасних груп (це арт-групи різного рівня: рок-групи, поп-групи та ін.), а водночас і визначити окремий досвід унікальних особистостей, зазначимо, що існує певна етика шоу-бізнесу, яка не завжди виконується так званими його акулами.

Йдеться про досвід, розповсюджений інколи як своєрідне хворобливе явище, коли продюсер одружується на співакці, виникає тандем, який дуже важко обійти іншому тандему, де саме просування медіа-продукту на ринок визначається авторитарно, а часом і надмірно спрощеним шляхом. Просто хтось намагається когось не бачити, а когось бачити під певним кутом зору, який не завжди відповідає дійсності.

Це хвороба майже всіх посттоталітарних країн, на Сході вона не так розповсюджена, бо там розподіл зони впливу мейнстріму конкуруючих практик арт-бізнесу або сценічних практик є надзвичайно гострим. У нас такого не відбувається. Тому саме поняття «шоу-бізнес» часто-густо можна зазначити як «бізнес без шоу». Цей парадокс занадто болючий. Шоу, яке намагається створити видовище і максималізувати його, позбувається своїх

головних ознак святковості та впевненості в тих видовищних пріоритетах, які належать, передусім, національній культурі і культурі естрадній.

Якщо говорити про шоу-бізнес, де шоу є все ж таки доміантним, а бізнес вторинним, то ця модель потребує подальшого заглиблення і занурення в категорію «шоу». «Шоу» від англійського – «видовище», «показ», одна із форм мистецького осмислення, або артизації, що здійснюється як своєрідний спектакль, театралізоване видовище, котре виникає в просторі медіа-ринку і формується як завершений і, більше того, локально визначений проект.

Під артизацією (від слова «арт» – мистецтво) слід розуміти в широкому сенсі театралізацію або доміанту перформансної комунікації. Цей процес в шоу є надзвичайно визначеним і доміантним. Перформанс як заглиблення в театральні виточки гри, яка відбувається на екрані, стає єдиним засобом комунікації, який усуває енвайронмент і ленд-арт бо тут їм немає місця, як і ніякому пейзажному або природному тлу.

Тобто така доміанта театралізації і перформансу стає тим виміром, який потребує все більшої і більшої ескалації видовища, все більшого і більшого темпу його презентації, не має своїх адекватних форм видовищності, бо всі вони звужуються, стають віртуальними. Більше того, демасофікація і втрата фізичного контакту актора і глядача призводить до парадоксальних явищ: весь час треба змагатися за глядача, необхідно його залучати до гри, а це веде до підвищення темпу ідентифікації, що можливо завдяки спрощенню, тому, що відбувається віртуалізація і формальність, шаблонність типів ідентифікації, до яких звик глядач, бо без них шоу втратить свою територію.

Д. Сторі визначає масову культуру як «пусту форму» або пустий порожній простір, який може стати концептуально насиченим лише тоді, коли ми його визначаємо сценічно, в рамках певних культур, в рамках традицій. Відтак і шоу – це теж пуста форма, достатньо абстрактне явище, яке в контексті медіа-культури потребує своєї специфікації. Специфікації на

підставі саме культурної ідентифікації. Так, якщо в театрі драматургія є завершеною цілісністю спектаклю, належить до традиції, до єдності літературної творчості з драматургією, з мізансценуванням тексту, то шоу втрачає весь цей культурний контекст, воно більше орієнтоване на безпосередній вплив на людину маси, на людину, яка знаходиться в так званому розсіяному натовпі. Тому сенси, які концентруються навколо мізансцени і рампи в театрі, розмиваються в шоу і розраховані на певну карнавальну культуру, на певну можливість розгорнути шоу в контексті несподіваних перевтілень, раптових змін та інших форм презентації інновацій.

Важливо зазначити, що карнавал – це одна із ранніх форм ритуалізації культури, він мав своєю віссю егалітаризм, тобто зрівнювання всіх. Карнавал поєднував і давав можливість єднання верху і низу, адже шоу – це уніфікація і знеосіблювання сцени. Тобто ця формульність та уніфікація, доведення до знакових, шаблонних форм, які прочитуються однозначно людиною, професійно освіченою в презентації сценічних образів, роблять шоу блідою подобою традиційної культури.

Як би ми не намагалися ствердити, що шоу усуває естраду, – це зовсім не так. Якщо естрада належить традиції, якщо вона існує як мистецтво, то шоу не є мистецтвом, воно є лише видом артизації реальності. Тобто є артефактом, перехідною формою між мистецтвом і сценічною реальністю різного ґатунку: натуралізованого, спрощеного, бульварного, кліпового, якого завгодно. І чим більше виникає шоу на ТБ, чим більше створюється конкурентних програм, тим складніше розподіл медіа-ринку, тим гостріше постає проблема культури або мистецьких програм шоу-бізнесу як такого.

Можна сказати, що шоу є адекватним визначенням масової культури в сценічному просторі, де віртуалізація естрадного образу є домінантною, де екранне мистецтво стає первинним артефактом, а сам фізичний простір, сама радість спілкування в залі відсувається, усувається і взагалі елімінується.

Проте важливо й інше, важливо, що шоу теж потрібно культивувати, шоу-бизнес із бізнес-шоу стає «шоу-бізнесом» .

Тобто вся технологічна матриця, яку ми навели, починає шукати інтегративного здійснювача справжньої образної конструкції лідера. І тут в умовах жорсткої конкуренції продюсер має бути і режисером, і актором, і водночас менеджером в одній особі. Так воно і стається. Зараз вже є школи, інститути, які готують продюсерів, але не всі випускники йдуть працювати за фахом. Більше того, продюсерами стають люди зовсім з іншою освітою, які здатні до такої інтегративної діяльності.

Можна стверджувати, що проблема сучасних відносин естради і шоу-бізнесу полягає в тому, що не потрібно на категоріальному рівні загострювати їх різницю. Важливо зазначити, що близькість естради і шоу-бізнесу визначається тим, що інтегративним, або поєднуючим, фактором стає видовище. Видовище культури як необхідність самоідентифікації в соціумі, в сцені будь-якого гатунку, будь-якої детермінативної реальності, починаючи від мейнстріму, локалізованому і розподіленому просторі медіа, і закінчуючи альтернативними формами, які приходять в життя і входять в колообіг естрадного простору.

Важливо, що шоу як метадискурс і на телебаченні, і взагалі в медіа-просторі теж має свою розгалужену специфіку і свій характер презентативності. Визначаються шоу-дискусії, шоу-діалоги, шоу ігрові й шоу-презентації.

А. Новікова пише: «Телевезійне шоу – артизована реальність, образ реальності, здійснений методом монтажу атракціонів. Тобто екранним видовищем стають лише ті елементи реальності, котрі можуть бути сприйняті глядачами як атракціони. Для того щоб цих атракціонів могло бути якомога більше, учасникам реаліті-шоу пропонуються специфічні умови гри, котрі змушують їх проявляти ті чи інші якості. Сукупність породжених в ході гри атракціонів при монтажі вибудовується в більш менш послідовно розвинутий сюжет, який тяжіє до одного з формульних жанрів» [138, с. 183].

Мова йде про реаліті-шоу, але важливо зазначити, що реальний герой реаліті-шоу стає тотальною настановою шоу-бізнесу. Тобто без реальності, без впевненості, що перед нами справжній, а не комп'ютерний, змонтований персонаж, без випробування цього персонажа на правдивість, на істинність, а інколи й на ідентичність, шоу не відбувається. І тому шоу-бізнес починається з того, що визначаються маркери ідентичності, щоб показати, що атракціон, який виникає як монтаж атракціонів (а інколи ревію атракціонів або формульних віртуальних жестоподібних мізансцен) є справжнім, а ця справжність презентує логіку, поетику реаліті.

Тобто людина-реаліті в шоу, людина справжня – це є той необхідний продукт медіа-простору, без якого будь-який сценізм неможливий. Тому така універсалізація реальності в людині-реаліті, людині справжній, яка стає ідентифікатором «справжньої людини» в своїй домівці, або демасофікованим суб'єктом тотальної сцени естради (шоу в цілому є одна із величезних естетичних, етичних, культурних потреб для осмислення і для визначення конкурентоздатності медіа-продукту, який потрапляє в сферу конкурентних мистецьких практик, конкурентних практик шоу-бізнесу) є показником медіа-індустрії в мас-медіа.

Тут, якщо визначити культурно-історичний потенціал естради в контексті шоу-бізнесу і роль естради, яка презентується в мас-медійному вимірі, або в рамках медіа-ринку, в рамках бізнесових проєктів, пов'язаний з шоу-презентацією естрадної сцени, варто вказати на полісценізм естради, про який вже йшлося вище. В рамках постмодерної культури цей полісценізм набуває проєктивних ознак, характеристик локально визначеного продюсером проєктного екстремізму, або формульно означеного терміна «дії інформації», «дії образності», «дії музичних артефактів» і всіх складових естрадної сценічної панорами.

Віртуалізація комунікації стає найважливішим фактором, бо всі сценічні виміри стають монтажними атрактами, які монтаж атракціонів роблять висхідним принципом презентативності й комунікативності. Так,

перформансна інформація, або перформансний тип комунікації, є домінантною. Важливо зазначити, що генерація творчого потенціалу сценізму, який набуває ознак віртуалізації, можлива на шляху презентації всіх системних складових постмодерної культури.

Але, окрім театралізації, тобто перформансного єднання зображень, і звуку і будь-якої інформації, потрібен енвайронмент, середовище, потрібне те, що визначається як маса, визначається, як масовість, як феномен не лише масової культури, яку розуміють негативно, а як феномен традиційного спілкування у фізичному просторі, камерного видовища естради чи, навпаки, на стадіонах, у контексті великих подій, таких, як олімпійські ігри або щось інше. Творчий потенціал видовища потребує презентації в різних часових інтервалах, в інтервалах кліп-інформації, де час стикується і презентується уривками просторових зон сценічного типу, які дають вихід в підсвідоме. Або, навпаки, презентація мегачасу, презентація часу вічності, сакрального виміру сцени, без якого шоу-бізнес на всіх екранах планети не може існувати. Це специфічна сакральність. Сакральність, яка тримається особистістю і долею.

Харизма Алли Пугачової, а також Софії Ротару тримається саме на тому, що вони були здатними генерувати естрадний потенціал своєї виконавської майстерності протягом тривалого часу. Ці довгожителі естради не руйнують естрадний простір, а навпаки, намагаються включити в нього всі технології шоу-бізнесу. Так, Алла Пугачова має свій естрадний театр, в якому домінантним є вокал, особистість виконавця. Те ж можна сказати і про Софію Ротару, яка традиційно живе в просторі тієї естради, яка тяжіє до традиційних форм виконавської майстерності, форм презентації образності.

Якщо ми подивимося кліпи, які в свій час створив Майкл Джексон, і кліпи наших вітчизняних виконавців, то відзначимо величезну різницю. У Майкла Джексона кліп вибудований як парафраз жестиуальної драматургії, яка є аналогом афроамериканського простору, афроамериканської естради в

її вибіленому, стерилізованому варіанті, а кліпи наших провідних майстрів естради є традиціоналістськими.

Тобто сам факт темпу подачі інформації, презентації зорового, видовищного і вокального образу сценічного простору залежить від того, як відбувається генерація культурно-історичного потенціалу. Він може належати історії і поєднувати в собі драматургію різних пластів історичного сценізму, як це склалося, приміром, у творчості Алли Пугачової. (Їй вже 60 років, але вона співає і не сходить зі сцени.) Те ж саме можна сказати і про Софію Ротару, втім цей потенціал може формуватися в короткочасному просторі. Коли «Фабрика зірок» виявляє серед дебютантів лідерів, вони спалахують, як зірки, але головна проблема новостворених зірок – утриматися на цьому горизонті.

М. Поплавський так характеризує творчість С. Ротару: «Однак творчість Ротару – це не тільки попса. Вона чимало шукала і в інших стилях, наприклад в року. Думаю, багато хто пам'ятає її пісні в музичному фільмі «Душа», де вона співала з «Машиной времени». Потім була дуже вдала серія в стилі нью-вейв спільно з Давидом Тухмановим.

Та всесоюзна популярність все більше відділяє Ротару від України, а десь у 1986 року, з піснями Володимира Матецького «Лаванда» і «Луна, луна», що вибухнули небаченим успіхом, вона практично цілком переходить на московські рейки... Відразу з'являється спільний альбом Ротару і Матецького «Золотое сердце». Далі починається розпад: ансамбль «Червона рута», залишившись в українському форматі, повертається в Україну, а Ротару працює вже виключно з російськими музикантами і студіями. Значно пізніше, 1991 року, Ротару знову записує з Матецьким спільний альбом «Караван любви», що не дає очікуваного резонансу, та одразу виходить «Хуторянка» і повертає їй перші позиції... Щоправда ненадовго» [159, с. 17].

Навіть в цьому короткому хронометражному визначенні Ротару презентується як співачка поп-музики. Але, потрапляючи в сценізм 70 – 80-х років, вона пробує свої сили в рок-музиці, в рок-сцені і, зрештою,

залишається між територіями України і Росії. Ці території як мегасцени естрадного характеру завжди характерні для Софії Ротару, вона повертається в минуле, акумулює потенціал сцени, який починався ще у Західній Україні, знову кидає українську сцену, на російському горизонті визначає себе як співачка поп-музичної сцени.

Якщо говорити про типи або засоби генерації історичного потенціалу естрадного сценізму, то, звичайно, тут найбільш вдалою моделлю стає рок-сцена. В українському рок-просторі відбулися найбільш цікаві метаморфози, пов'язані з тим, що рок стає етно-роком. Рок звертається до етнокультурних вимірів і в різних форматах, в різних конфігураціях, абсолютно по-своєму здійснює ті інтерпретації, які свідчать про самобутність й оригінальність виконавця.

Так, «Плач Єремії» – один із цікавих гуртів, який став знаковим. Тарас Чубай, починаючи з авторської пісні, а потім вже в роковому форматі здійснює значний прорив – демонструє, що сам образ пісні-плачу, звернення до глибинних інтонацій українського мелосу в рок-форматі може стати своєрідним інструментом. Це свідчить не просто про генерацію потенціалу, як ми вже звикли це говорити, а про медіа-презентацію етновитоків сценізму, що здійснюється не бізнесово, а мистецьким вчинком.

Рок група «ВВ» («Воплі Відоплясова») сприймається досить неоднозначно. Величезне захоплення публіки і стрімке піднесення «ВВ» в контексті молодіжних тусовок та інновацій, які виглядали досить оригінальними і своєрідними в 80 – 90-ті роки, з часом спадають. Так М. Поплавський пише: «А от «Воплі Водоплясова» – зразок чистої кон'юнктури. Відразу обмовлюся, не треба сприймати поняття кон'юнктуру в контексті шоу-бізнесу як щось негативне – це дуже потрібне і правильне відчуття сподівань публіки. Як тільки артист втрачає це відчуття, він одразу втрачає і популярність. Біда в іншому, коли кон'юнктура з'їдає творчість. Тут, як і в усьому, важливі золота середина і вміння поєднати творчий злет з очікуванням публіки. «ВВ» це вдалося повною мірою: Олег Скрипка і

співтовариші зробили задовго до попсової російської групи «Івана Купала» виграшне поєднання фольку з сучасними стилями, зокрема з роком» [159, с. 292–293].

Така безстороння характеристика, однак, не є автентичною. «ВВ» весь час балансує на межі кітчу й автентичного фольк-року, але останній завжди є проблематичним, як засіб артизації етнокультури. Сама артизація збивається на несподівану інтерпретативність, яка в групі «ВВ» досягла своєї межі. Але, як один із засобів генерації естрадного, сценічного потенціалу, цей гурт є надзвичайно цікавим. Він змінювався протягом десятиліть, а його лідер Олег Скрипка – це справжній молодіжний лідер того, вітчизняного ленд-арту із рейвом. Можна стверджувати, що група часом доводить свою аудиторію до справжнього рейву, якщо не до екстазу, що є своєрідним випробуванням і аудиторії, і групи щодо естетичних якостей, на здатність виконавців залишатись митцями.

Своєрідним візаві, або альтер его, «ВВ» був синтез вокалу і композиторської творчості Миколи Мозгового. Його рання смерть вразила всю країну. Цей митець прийшов в естраду не як професіонал, він за фахом юрист, а його творчість є зразком просування в історичному часі самодіяльних гуртів до того успіху і тої любові, яку він отримав від слухачів. Саме в його творчості відбулася така глибинна інтеграція культурно-історично потенціалу естрадної сценічності як вимогливий, справжній, якщо не патріотично зазначений, підхід до тексту, до пісні, яка стала маркером ідентичності цілого покоління.

М. Поплавський констатує: «Після нечуваного успіху «Рідного краю» Микола Петрович переходить до Укрконцерту і, що цікаво, починає виконувати виключно власні пісні: «Моя перша любов», «Дві качелі», «Минає день», «Горянка», «Вперше» ... Спочатку він співав з ВІА «Мальви», а 1986 року організовує власну групу «Вересень», що була переважно акомпанементною йому. Не можна сказати, що наступні пісні Мозгового були гіршими за «Край», ні, це були не менш щиросердечні твори. Та

Мозговий – не Ротару... І розкручування вже не давало сподіваних результатів... »[159, с. 243].

Так, людина, яка згодом сама стала одним із величезних хітів і бізнесменів шоу-простору, в культурно-історичному вимірі своєї творчості пройшла шлях від широкого піднесення до «занепаду» того патріотичного напрямку, тої щирості, яка вже не стає автентичною, і лише в часи незалежної України М. Мозговий стає менеджером і сам генерує потенціал вже пострадянської естради.

Ці досить побіжні виходи в практику української естради є недостатніми, щоб описати все розмаїття того полісценізму, який утворюється протягом майже півстоліття у розгалуженому сценізмі українського естрадного простору. Дуже важко коментувати єднання естради та шоу-бізнесу на терені української бізнес-еліти. Головним є те, що вчинок Миколи Мозгового, вчинок Софії Ротару еквівалентні вчинку Алли Пугачової та її успіху, до речі. Всі ці еквівалентні постаті свідчать про те, що досвід еволюції естрадного мистецтва тримається на особистостях, тримається на культурно-історичному потенціалі, на вмінні донести, сформувати і щиро зазначити своє місце, як це зробив Микола Мозговий в просторі національного сценізму естради.

Отже, необхідно підкреслити, що шоу-бізнес і естрада насамперед не є конфліктними диспозитивами, конфліктною парою антагоністів, вони є взаємодоповнювальними, але, як здійснюється це доповнення, залежить від конкретних особистостей: успіх Руслани Лижечко, успіх Наталки Могилевської та інших можна виправдовувати як працею продюсерів, так і їх особистим кредо, їх власною творчістю. І та і інша інтерпретація правомірна. Але, якщо ми говоримо про успіх Таїсії Повалій, то тут, безсумнівно, домінанта продюсера є найважливішою.

Якщо ми говоримо про успіх Оксани Білозір, то тут, безперечно, домінантою є персональність, більше того, сповідальність творчості. Якщо не молитовне намагання перетворити сценізм на якийсь новий сакральний

вокальний вимір естради, що вдається і не вдається. Тобто симбіоз не завжди є результативним і не завжди є потрібним в диспозиції шоу-бізнес – естрада або естрада – шоу-бізнес. Він (симбіоз) розчиняє, девальвує риси естрадного сценізму і в бізнесових, кітчових тонах знищує набуття культурно-історичного потенціалу естради і, навпаки, якщо потенціалу замало, якщо людина лише увійшла у простір медіа і на плечах продюсера, завдяки своєму таланту, змогла проявити себе, то тут симбіоз потрібен і шоу-бізнес підтримує, піднімає і надає достатнього рівня такому виконавцю. Тут важко переходити на персоналії, але цього й не варто робити.

І останнє, досить дискусійне питання, яке потребує відповіді, – наскільки естрадна сцена України є постмодерною. Взагалі, наскільки правомірна проекція постмодерністської культури в контекст розвитку, формування і еволюції естрадного сценізму посттоталітарних країн. Тут запропоновано дві відповіді.

Одні дослідники легко проектують постмодерні реалії на наші, тобто на пострадянський простір, а інші – категорично заперечують саме такі проекції. Якщо подивитись на проблему в генетичному, культурно-історичному вимірі, то самі проекції, хоча інколи й перебільшені, мають підстави. Уже починаючи від Вижниці, від «Смерічки», яку можна вслід за М. Поплавським назвати аналогом ліверпульської четвірки, адже на Західній Україні вона зробила щось подібне. Але чи можна говорити про сцену «Смерічки» в радянському сценізмі естради? Мабуть, ні. Якою б вона не виглядала популярною, вона залишається все ж таки в андеграунді.

Андеграунд – підпільне мистецтво – стало долею цього колективу, який, зрештою розпався зі смертю Володимира Івасюка. Якщо ж подивитись, наскільки засвоїли музиканти, насамперед рок-групи, інші фольклорні витоки, особливо афроамериканські, витоки рок-н-ролу, хард-року та ін., то можна сміливо сказати, що тут є повна співмірність, повна адаптація і значною мірою наслідування.

Більше того, паралельне занурення у свій фольклор і обигрування його не гірше, а інколи й краще, ніж це відбувається в афроамериканському просторі, або в афроамериканській сцені естради. Тобто є рація говорити про те, що постмодерні інтуїції належать сценізму української естради. Але, якщо говорити про системні означувальні постмодерністські поетики в рамках її сценізму, а ми їх визначили у досить звуженому режимі (це рейв-сцена, енвайронмент-сцена і сцена перформансна), то можна стверджувати, що ці ознаки редуковані в українській естраді.

Ленд-арт сцена, або рейв-сцена, так і не визначила себе. Лише десь в рок-гурті «ВВ» та інших проривах в неконтрольований молодіжний простір певний час вона була досить натуралізованим явищем рейву. Але рейви не існують як постмодерні реалії української культури. Якщо говорити про енвайронмент, про аналогові реалії, які протилежні мейнстріму (чорний реп або панк-сцена), то у нас таких конфігурацій не відбувалося. В цьому все ж таки «повинна» тоталітарна культура.

Швидко перейнявши бізнес-форми шоу, протистояти мейнстріму вже не міг ніхто, для цього не вистачало ані економічних можливостей, ані взагалі тої традиції нонконформізму, яка ретельно придушувалася, старанно знищувалась в музичному просторі, а в естрадному просторі її просто не існувало на межі 60 – 80-х років. Якщо говори про перформансну персоніфікацію, то, звичайно, вона стає домінантною в українському шоу-бізнесі, але зазначити її як цілком постмодерну теж важко, бо тут немає такого розмаїття і такої варіабельності рок-сцени, рок-сценічного виміру естради, який існує в західному європейському просторі та в Америці.

Можна стверджувати, що самі по собі проєкції та імплікації постмодерністського виміру, або постмодерністської інтерпретації, в українській естраді є проблематичними. Але не можна заперечувати того, що українська естрада повністю адаптувала весь поетичний арсенал та інші фольклорні впливи, які існували й існують у світовому сценічному просторі естради.

Якщо говорити про те, що постмодернізм – неприродне явище для української естради, то це не зовсім так. Річ у тім, що культура України є межевою культурою, вона завжди легко адаптувала західні впливи, особливо Галичина, Західні регіони. Не дарма злет української естради почався саме з західних регіонів. Тому можна зазначити, що сама проблема адаптації і осмислення постмодерністської культури в рамках культури посткомуністичної є проблемним полем для інтерпретації і теоретичних усвідомлень. Але, щоб описати всі ці реалії, потрібне ще одне дослідження, тут ми просто констатуємо, що це так.

Висновки до третього розділу

Масова культура потсмодернізму – це явище, описане авторами різних шкіл і різних напрямків досить по-різному. Так, масова культура розуміється як «порожня форма», яка наповнюється сенсом лише в контексті загального розуміння культури, культуротворчості певного періоду. Якщо ранній період масової культури, особливо початок ХХ століття, розумівся як масові події планетарного масштабу: світові війни, всесвітні виставки, а згодом і олімпійські ігри, триумфальна хода кіноматографа, який створив масовий ентузіазм, то друга половина ХХ ст. орієнтована на розуміння масової культури більш утилітарно, більш прагматично.

Масова культура цілком описує повсякденний простір і осмислюється як культура споживання. Вона виглядає як негативне і найчастіше як утилітарне явище культурних імплікацій бізнесових форм, пов'язаних з рекламою, з продюсерством і іншими реаліями мас-медіа.

Культура постмодернізму має свої естрадні образи, свої сценічні виміри, які пов'язують зі сформуванням мультисценічного виміру естради. Він формується в контексті афроамериканської сцени в цілому, яка породжує такі сценічні виміри, як джаз, рок-н-рол, рок та ін.

Сценізм естрадного типу масової культури, пов'язаний з протестними рухами, які протистоять мейнстріму, тобто легалізованому і чітко визначеному бізнесу, що презентує естрадні сценічні форми (панк-сцена, рейв-сцена, сцена чорного репу та ін.), стає рушійним фактором розвитку естрадного мистецтва.

Масова культура є поліморфною, багатозначною, багатовимірною, адаптує весь потенціал постмодерних мистецьких практик, до яких належить переважно енвайронмент, тобто мистецтво засвоєння середовища як предметно презентативного ряду і водночас звичної візуальної матерії сценічного типу; ленд-арт, який характеризує вихід мистецтва в простір ландшафту; перформансна комунікація, тобто всі форми персоніфікації, які презентують театралізований сценізм не лише естрадного мистецтва, а взагалі сценізм людини в побуті, у повсякденні, культурі споживанні і масовій культурі в цілому. Ці виміри стають засадничими принципом для формування арт-практик.

Така практика, як перформансна комунікація, в рамках естрадної сцени є надзвичайно розвиненою. Домінуючим тут є рок, починаючи від рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу і закінчуючи арт-роком, хард-роком, рок-оперою, виникає той полісценічний, надзвичайно яскравий і професійно насичений або, навпаки, професійно редукований простір рок-сцени, насичений інтонаціями й образами видовищності театрального типу.

Еволюція сценічного простору мистецтва естради в контексті шоу-бізнесу відбувається на підставі інтеграції шоу-бізнесу в простір естради і, навпаки, інтеграції естрадного мистецтва в шоу-бізнес. Проміжною ланкою стає медіа-реальність, яка формує медіа-продукт як товар, як медіа-конкурентну продукцію, яка просувається на ринок і, завдяки розгорнутій сітці продукування продюсерської діяльності, PR-компаній, рекламних технологій, створює вже новий мультикультурний вимір естрадного простору, пов'язаний з медіа-технологіями в цілому і з ТБ-шоу.

Шоу, сформоване в медіа-просторі, є формульним, клішованим і зазвичай орієнтованим на тотальну ідентифікацію з глядачем. Адже це найголовніша мета створення медіа-продукту, бо втрачається сам фізичний контакт, руйнується власне сценізм, а спілкування в фізичному просторі замінюється віртуальним, змонтованим. Відсунення глядача, слухача компенсується внутрішнім глядачем, який на екрані вмонтований в картинку. Так виникає впевненість, що ти – саме такий глядач і слухач, який знаходиться поруч з актором.

Ця проблема гостро стоїть у просторі транспортації цінностей мас-медіа в культурі постмодернізму, особливо в просторі культури посткомуністичних країн. Можна стверджувати, що всі естетичні надбання постмодернізму легко адаптувалися естрадою України та естрадою інших країн СНГ, але не в цьому проблема. Проблема в тому, щоб знайти паралелі, зрозуміти, як в українській естраді визначається культурно-історичний потенціал полісценізму іншофольклорних впливів, які приходять в естраду України починаючи з 1960-х років.

Важливо також зазначити те, що віртуалізація естради, її екранізація, більше того, атракціонізація і перетворення на шоу стають випробуванням для естради всіх країн і, зокрема, випробуванням для української естради, яка швидко адаптує всі типи шоу-бізнесу і по-своєму інтерпретує роль промоутера, роль продюсера в екранному та естрадному просторі.

ВИСНОВКИ

1. Проблема еволюції естрадного мистецтва в контексті масової культури ще є маловивченою, її по-різному визначають у контекстах західної, радянської, пострадянської мистецтвознавчої літератури. Передусім це стосується поняття «естрада». Якщо на Заході воно не є універсалістським визначенням сценічної діяльності, а поняття «естрадне мистецтво» характеризується як набір жанрів (музик-холл, ревью, кафе-шатнани, кафе-кабаре, театри кабаре, театри мініатюр та ін.), то радянська мистецтвознавча і музикознавча традиція намагалася уніфікувати це поняття. Категорією «естрада» або «мистецтво естради» описується весь універсум сценічної діяльності людини в контексті презентації малих форм сценічного виконавства. Якби не виглядав цей підхід неадекватним, він є пріоритетним до сих пір. Мистецтво естради сприймається як певна естрадність, як певна цілісність сценічного типу, який проектується на будь-яку сценічну діяльність: естрада традиційно розуміється як поміст, як підлога, як піднесений простір вільного самовиявлення і спілкування людей в рамках повсякденної культури. Повсякдення, в свою чергу, розуміється як образ культури, який походить від виникнення великих міст, від ярмарків, від балагану, рейку, панарами, від традиційно етнічних культурних форм: пабів, шинків, трактирів тощо.

2. Категорії «простір видовища» і «простір естради» потребують певних уточнень. Можна стверджувати, що сценізм видовища і сценізм естрадних форм втілення цього видовища не є синонімічними. Сценізм естрадного втілення видовища – це певна камерна, передусім, традиція, пов'язана з близьким спілкуванням актора і глядача, з авансценою, коли людина, яка виходить зі сцени в зал, стає настільки наближеною до глядача, що вже глядач не розрізняє її і себе. Тобто комунікант, конферанс і ведучий

вечора стають персональним витоком цього єднання, який специфікує видовища в естраді.

Формування сценічного жанру естрадного мистецтва відбувалася як презентація видовищних форм міської культури. Урбанізм міської культури здійснює адекватні форми урбанізму естрадного мистецтва. Естрадне мистецтво бурно еволюціювало як межова культурна традиція, яка існувала на межі міста і села. Так, так, наприклад, у Парижі, кафе-шантани розташовувалися на Монпарнасі, а це маргінальна зона Парижу, яка була напівсільською, саме тут існувала можливість здійснити арт-вчинок, який не був можливий у центрі Парижу, саме тут можна було і співати, і танцювати так, як не співали в центрі.

3. Презентативність форм культури в їх видовищних формах диктує специфіку виникнення масовості в рамках камерних форм в просторі естрадного типу. Починаючи від пабів, театрів-кабаре і вже більш розвинений театрів: ревью, мюзік-холлів і всього широкого сценізму, який утворюється в просторі естради, виникає єдність і співмірність культурних форм самоідентифікації людини і естрадних форм, які формуються в рамках сценічного простору.

Це стає можливим завдяки тому, що естрада стає певним засобом інституалізації масових видовищ. Естрада специфікує і певним чином інтерпретує масове видовище в рамках своїх сценічних вимірів. Ці виміри характерні як весь простір клубного, сценічного визначення естради. Клуби за інтересами, клуби низові, клуби-підвальчики, клуби елітарні і водночас виникнення проміжних театрально-естрадних форм, що визначаються як театри кабаре, як мюзік-холли та ін., спонукають до певної герметизації естрадно-видовищного простору.

Інституалізація масової культури в рамках естрадного мистецтва створює і певні жанри естради, які стають універсальними, міжнаціональними і буквально швидко переходять з країни в країну. Так кафе-шантани, тобто кафе, які співають, набувають інших форм в рамках

слов'янських країн і мають свою традицію. Вар'єте, кабаре, театри мініатюр інтерпретуються в кожній країні в контексті національної специфіки. Важливо зазначити, що масова культура першої половини ХХ ст. в її естрадно-сценічному вимірі різко відрізняється від культури другої половини ХХ століття. Для неї характерним є індустріалізм, такі величезні виставки-гіганти, які проходили в Лондоні, Парижі, і такі маркери цього індустріалізму, як Ейфелева вежа та ін. Навколо утворювалися сценічні майдани і здійснювалися естрадний синтез мистецтв.

Масовість початку ХХ ст. була детермінована величезними масовими катаклізмами. Так, Перша Світова війна спонукала до утворення певних сценічних форм – антитетичних побуту військових подій. В цей час виникає безліч кабаретних театрів, в яких люди відпочивали від тягот і забот, які вони пережили на фронті, діячі стилю модерн актуалізували звернення до народної культури, до комедії дель арте, фольку.

4. Після 1960-х рр. у західних дослідників прийнято тлумачити поняття «сцена» не в суто просторовому вимірі, як поміст або підлогу, а як спільність людей. Такі номінації, як рок-сцена, поп-сцена, рейв-сцена, афро-американська сцена є певними абстракціями, які визначають культурну цілісність сценізму певного типу, в якому можна побачити і еволюцію естрадного мистецтва. Отже, змінюється сам підхід до оцінки естради, до інтерпретації категорій «естрада», «естрадне мистецтво».

Весь цей процесуальний, сценічний і водночас інтерпретативний простір можна, так чи інакше, пов'язувати з мистецтвом національної естради і можна вважати, що мистецтво естради інтегрує в собі всі іншокультурні та іншофольклорні впливи. Більше того, концентрує і інтерпретує всі ті події, які вже стають наявними у постмодерній культурі. Вони стають більш специфікованими саме в естрадному мистецтві, коли здійснюється сценічний синтез постмодерних практик.

Можна виділити три доміанти: перформансну комунікацію, комунікацію енвайронментну і комунікація в сцені ленд-арту. Якщо

перформансна комунікація інтегрує в собі всі образи театрального сценізму і театралізації сценічної діяльності музичного, хореографічного і іншого простору, який стає суто естрадний, або естрадно-театральним явищем, то енвайронментна комунікація характеризує образи середовища міста, які набувають своїх специфічно естрадних рис, що визначаються на межі контркультур і культури мейнстріму, тобто легалізованої культури, яка вже перетворюється на шоу-бізнес і визначається в рамках легальних естрадних музичних і іншої форм презентації. На межі мейнстріму і протестних культур існує ленд-вимір, коли рейв-культура, рейв-сцена об'єднує інколи від 50-до 100 тис. учасників події. Використовується техномузика, і рейви, тобто занурення в транс, стають одним із головних ознак цієї контркультурної сценічної практики.

5. В контексті масової культури еволюція сценічного простору естради корелює з шоу-бізнесом. Шоу-бізнес як головний показник і визначник мейнстріму в західному просторі стає чітко регульованим і структурованим механізмом, бізнес-планом, або бізнес-ринком просування медіа-продукту на екранний ринок, який сповнений шоу, видовищ і несе в собі естрадні виміри в традиційному і нетрадиційному вигляді.

Адже шоу-бізнес теж не потрібно плутати лише з бізнесом. Він є широкою практикою артизації реальності. А сама артизація, тобто перетворення реальності на мистецьку, потребує специфічних естрадних визначень, тобто всього того культурно-історичного досвіду, якого набуває естрада в процесі еволюції. Існує три концепції взаємодії естради з шоу-бізнесом: усунення шоу-бізнесом естради, існування естради самої по собі, ніби шоу-бізнесу не існує; симбіозу естради і шоу-бізнесу.

В Україні формується досить потужний потенціал естрадного сценізму, який пов'язується з певними культурними паралелями діалогу культур: наприклад, виникнення ансамблю «Смерічка» на заході України порівнюється з вокалом четвірки виконавців групи «Бітлз».

6. Українська естрада легко адаптує всі іншофольклорні впливи і весь потенціал постмодерних технологій: семплінг, оранжування, накладна звуку, що не є досягненнями суто естрадного значення, але недооцінювати ці реалії неможливо. В українській естраді домінують декілька реалій культуротворення, які визначають її як явище світового зразка. Це персональність виконавців, їх культурно-історична доля, яка здійснила ці особистості, що спонукають до наслідування. Це Софія Ротару, Оксана Білозір, Ніна Матвієнко і ін. Це рок-групи, які чутко реагують на запит часу і аналогічно з рок-групами Західної Європи, Сполучених Штатів Америки працюють в подібних форматах.

Це фольк-рок, це арт-рок. Всі ці реалії свідчать про те, що поетика постмодернізму не є чужою для української естради, але мода змінюється в рамках культури посттоталітаризму, в яких є неможливим дистанціювання або протиставлення мейнстріму, тобто легалізованим формам організації видовища. Тут не є можливими конфліктні форми музикування, якими є рейв, чорний реп і ін., бо ця традиція була або придушена або пригнічена в 1970-ті роки шляхом суворої боротьби з нонконформізмом, у тому числі і з музичним, а в естраді вона майже не виявилася.

7. Еволюція естрадного мистецтва в контексті масової культури зазнала декілька періодів. Період інституалізації, засвоєння традицій етнокультури, регенерації традиції, пов'язаних з національною культурою, які були втрачені за часи тоталітаризму (це актуально і для пострадянської культури, і для культури Західної Європи), а також широкого масового інтеркультурного діалогу, який виникає в просторі музичної культури в цілому.

Виникнення полікультурних, метакультурних і водночас мегажанрових сцен, які пов'язують з афроамериканською сценою, рок-сценою, панк-сценою, рейв-сценою і т.п., спонукає до осмислення ролі естрадного мистецтва як інтегративного витоку того сценічного простору і тої сценічної реальності, яка формується в XXI ст. на підставі мультикультурних та мультисценічних взаємовпливів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / В. Теодор Адорно; пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Айзеншпис Ю. Ш. Зажигающий звезды: записки и советы пионера шоу-бизнеса / Ю. Ш. Айзеншпис. – М.: Алгоритм, 2005. – 381 с.
3. Акимов В. В. Леонид Утесов / В. В. Акимов. – М.: Олимп; Аст, 1999. – 144 с.
4. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры (Рассуждения о судьбах народной песни) / Э. Е. Алексеев. – М.: Сов. композитор, 1988. – 236 с.
5. Апель К.-О. Трансформация философии / Карл Отто Апель; пер. с нем. В. Куренной. – М.: Логос, 2001. – 344 с.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
7. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
9. Асафьев Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1978. – 247 с.
10. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Б. В. Асафьев; [под ред. Е. М. Орловой]. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр.; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
12. Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт; пер. с фр. Михаила Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.

13. Баташев О. М. Советский джаз: Исторический очерк / О. М. Баташев. – М.: Музыка, 1972. – 174 с.
14. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 527 с.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
17. Безклубенко С. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – К.: Альтапрес, 2004. – 238 с.
18. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М.: Аграф, 1996. – С. 6 – 186. – (Избранные эссе / В. Беньямин)
19. Бердяев Н. А. Духовый кризис интеллигенции / Н. А. Бердяев. – М.: Канон, 1998. – 398 с.
20. Бест С. Реп, черный гнев и расовые разногласия / Стивен Бест, Дуглас Келлнер ; пер. с англ. Т.Вартанян // Массовая культура: современные западные исследования / [пер. с англ.; отв. ред. и послесловие В.В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 224–244.
21. Бехтерев В. М. Коллективная рефлексология / В. М. Бехтерев. – Пг.: Колос, 1921 – 432 с.
22. Бжезинский З. Великая шахматная доска / З. Бжезинский – М.: Международные отношения, 1999. – 256 с.
23. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Е.А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
24. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.

25. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Рудомино, 1995. – 174 с.
26. Брук П. Пустое пространство / П. Брук. – М. : Лит. обозр., 2004. – 468 с.
27. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. – М.: Высш. шк., 1993. – 176 с.
28. Бычков В. В. Эстетика [учебник] / В. В. Бычков: – М.: Гардарика, 2002. – 556 с.
29. Вартанов А. Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках / А. Вартанов. – М.: Изд-во ЛКИ, 2003. – 264 с.
30. Василитина И. А. Клавдия Шульженко / И. А. Василитина. – М.: Искусство, 1979. – 176 с.
31. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 01 «Теорія та історія культури» / Л. Л. Васильева – К., 2004. – 19 с.
32. Вебер А. Б. О глобализации: общий взгляд на проблему / А. Б. Вебер // Глобализация и Россия. – М.: Горбачёв-Фонд, 2001. – С. 40 – 49.
33. Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер– М: Прогресс, 1990. – 804 с.
34. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский– Л. : Худож. лит. – 1940. – 648 с.
35. Видовище // Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Перун, 2004. – С. 93.
36. Воробьева Т. История ансамбля «Битлз» / Т. Воробьева. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
37. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
38. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ / Ю. Габермас // Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К.: Лібра, 1999. – С. 287 – 324.

39. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості. Дослідження категорії громадянське суспільство/ Ю. Габермас; пер. з нім. – Львів, 2000. – 265 с.
40. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер– М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
41. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств / Б. М. Галеев. – М.: Знание, 1982. – 62 с.
42. Галеев Б. М. Цветомузыка: становление и сущность нового искусства / Б. М. Галеев. – Казань, 1976. – 268 с.
43. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника / Б. М. Галеев. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. – 364 с.
44. Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
45. Гачев Г. Д. Европейские образы пространства и времени / Г. Д. Гачев // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 198 – 227
46. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Д. Гибсон; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1988. – 464 с.
47. Гибсон К. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации / Крис Гибсон, Ребекка Паган // Массовая культура: современные западные исследования [пер. с англ.; отв. ред. и послесл. В. В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 244 – 268.
48. Гиренок Ф. И. Культура как виртуальность: событие и смысл / Ф. И. Гиренок // Виртуальные реальности. – М. : ИФРАН, 1998. – Вып. 4. – С. 23 – 31.
49. Глазычев В. Л. Архитектура: [энциклопедия] / В. Л. Глазычев. – М.: Астрель, 2002. – 669 с.
50. Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля / Лора Гриндстафф // Массовая культура: современные западные

исследования [пер. с англ; отв. ред. и послесл. В.В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 76 – 91.

51. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепти тіла у філософському дискурсі / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2002. – 340 с.

52. Гройс Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. – М.: Худож. журнал, 2003. – 342 с.

53. Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М. : Знак, 1993. – 371 с.

54. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Л. Н. Гумилев. – М. : ДИ – КАРТ, 1993. – 503 с.

55. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.

56. Давыдов Ю.Н. Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы / Ю. Н. Давыдов. – М. : Наука, 1977. – 319 с.

57. Давыдов Ю. Н. Социология контркультуры: Инфактизм как тип мировоззрения и социальная болезнь / Ю. Н. Давыдов, И. Б. Родянская. – М. : Наука, 1980. – 264 с.

58. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. – М. : Книга, 1991. – 574 с.

59. Демещенко В. В. Взаємодія культур «Сходу» і «Заходу» як фактор становлення світової культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В.В. Демещенко. – К., 2006. – 19 с.

60. Десмонд Дж. Контркультура и потребительское общество / Джон Десмонд, Пьер МакДонах, Стефани О'Донахау // Массовая культура: современные западные исследования / [пер. с англ. отв. ред. и послесл. В.В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры» , 2005. – С. 268–307.

61. Делез Ж. Капитализм и шизофрения : Анти-Эдип / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. – М.: ИНИОН, 1990. – 107 с.

62. Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко / Ж. Делез. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
63. Джеймисон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / Фредерік Джеймисон; пер. з англ. Петра Дениска. – К.: Курс, 2008. – 504 с.
64. Дмитриев Ю. Я жил тогда / Ю. Дмитриев. – 1995. – 230 с.
65. Дугин А. Поп-культура и знаки времени / А. Дугин. – СПб.: Амфора, 2005. – 495 с.
66. Жак-Далькроз Э. Ритм. / Э. Жак-Далькроз. – М.: «Классика-XXI» , 2002. – 230 с.
67. Еремина В. И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина – Л.: Наука, 1991. – 206 с.
68. Естрада // Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Перун, 2004 – С. 267.
69. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія / А. М. Єрмоленко. – К.: Лібра, 1999. – 488 с.
70. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев. – К.: Дакор, 2006. – 252 с.
71. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре.../ Е. Зинькевич. – К.: Дух и литера, 2003. – 309 с .
72. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
73. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
74. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств / И. И. Иоффе. – Л.: Огиз, 1933. – 568 с.
75. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
76. Каган М.С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.

77. Канетти Э. Масса и власть / Элиас Канетти ; пер. с нем. Л. Ионина. – М. : Ad Marginem, 1997. – 528 с.
78. Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции / С. Г. Кара-Мурза – М. : Академический проект, 2007. – 384 с.
79. Карцева Е. Н. Голливуд: контрасты 70-х : Кинематограф и общественная жизнь США / Е. Н. Карцева. – М.: Искусство, 1967. – 318 с.
80. Карцева Е. Н. «Массовая культура» в США и проблема личности / Е. Н. Карцева. – М.: Наука, 1974. – 192 с.
81. Кассирер Э. Избранное : Опыт о человеке / Эрнст Кассирер ; пер. с нем. Б. Вимер. – М. : Гардарика, 1998. – 780 с.
82. Кастельс М. Интернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства / М. Кастельс. – К.: ТЕО, 2007. – 230 с.
83. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: Искусство, 2000. – 250 с.
84. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Кириллова. – М.: Академический проект, 2005. – 448 с.
85. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910 гг. / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – 400 с.
86. Клитин С. С. Эстрада / С. С. Клитин. – Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1978. – 190 с.
87. Клитин С. История искусства эстрады / С. Клитин. – СПб. : Санкт-Петербург. Госуд. академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
88. Ковриженко М. Креатив в рекламе / М. К. Ковриженко. – СПб. : Питер, 2004. – 253 с.
89. Козловски П. Культура постмодерна / Петер Козловски. – М.: Республика, 1997. – 240 с.
90. Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. – / СПб.: Алетейя, 2011. – 560 с.
91. Конвенция ЮНЕСКО об охране всемирного культурного и природного наследия. – М.: Искусство, 1972. – 96 с.

92. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М.: Сов. композитор, 1984. – 312 с.
93. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М.: Искусство, 1980. – 270 с.
94. Корній Л. П. Історія української музики: [підручник] / Л. П. Корній. – К.; – Харків; Нью-Йорк: Вид. М.П. Коць, 1998. – Ч. 2: Друга половина XVIII ст. – 387 с.
95. Корній Л. «Червона рута» – школа національної поп-музики / Л. Корній // Голос України. – 1996. – 27 січ.
96. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К.: Laf-studio, 1996. – 292 с.
97. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с.
98. Кракауер З. Природа фильма / З. Кракауер. – М.: Искусство, 1974. – 384 с.
99. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
100. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева ; пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 654 с.
101. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. А. Кумеда – К., 2006. – 19 с.
102. Курбас Л. Березіль / Лесь Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
103. Кюао Р. Людина та сакральне / Роже Каюо. – К.: Ваклер, 2003. – 256 с.
104. Ла Мур. Мулен-Руж / Ла Мур. – М., 1994. – 90 с.
105. Лебон Г. Психология социализма / Г. Лебон. – СПб.: Макет, 1995. – 544 с.

106. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.
107. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг. – М.: Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. – 519 с.
108. Лиотар Ж. Ф. Ситуация постмодерна /Ж. Ф. Лиотар // Философская и социологическая мысль. – 1995. –№ 5/6. – С. 15 – 38.
109. Лобас В. Х. Українська та зарубіжна культура / В. Х. Лобас, Ю.Г. Легенький . – К.: ВІПОЛ, 1997. – 272 с.
110. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика / Алексей Федорович Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 415 с.
111. Лосев А. Ф. Языковая структура / А. Ф. Лосев. – М.: МГПИ им. В.И.Ленина, 1983. – 374 с.
112. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. Мю Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.
113. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. –384 с.
114. Луніна Г. Є. Ярмаркове дійство у творчості російських композиторів: образність, драматургія: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00. 03. «Музичне мистецтво» / Г. Є. Луніна. – К., 2009. – 19 с.
115. Ляшенко І. Ф. Етнологічні основи українського художнього культурознавства / І. Ф. Ляшенко // Українська художня культура: [навчальний посібник] / [за ред. І.Ф. Ляшенка]. – К.: Либідь, 1996. – С. 12 – 32.
116. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1978. – 392 с.
117. Макаревский Д. Я. Про этот нелегкий «легкий» жанр / Д. Я. Макаревский. – Одесса: Астропринт, 2006. – 103 с.

118. Маклюэн М. Понимание медиа: внешнее расширение человека / Маршалл Маклюэн; пер. с англ. В. Николаева. – М.: Гиперборел, Кучково поле, 2007. – 464 с.

119. Мамардашвили М.К. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике, языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 216 с.

120. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

121. Марков Б. В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б. В. Марков. – СПб. : Алетейя, 1999. – 297 с.

122. Маркузе Г. Эрос и цивилизация : Философские исследования учения Фрейда / Г. Маркузе ; пер. с англ. А. Юдина. – К. : Б-ка Украины для юношества, 1995. – 314 с.

123. Массовая культура: современные западные исследования / [пер. с англ.; отв. ред. и послесл. В.В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – 339 с.

124. Medium // Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – М.: Русский язык, 1986. – 840, [8] с.

125. Мейерхольд Вс. О театре / Вс. Мейерхольд. – СПб. : Просвещение, [б.г.] – 208 с.

126. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф.дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / М.М.Мельник. – К., – 2009. – 19 с.

127. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти ; [пер с. фр.]. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

128. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 605 с.

129. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М.П. Мозговий – К., – 2006. – 19 с.
130. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М.: Ком. Книга, 2005. – 416 с.
131. Московичи С. Век толп: (исторический трактат по психологии масс) / С. Московичи ; пер. с фр. – М., 1996. – 478 с.
132. Музична естрада: Словник. – Харків: Видавець І. В. Якубенко, 2004. – 446с.
133. Музыка наших дней. – М.: Аванта, 2002. – 434 с.
134. Музыкант В. Л. Теория и практика современной рекламы / В. Л. Музыкант. – М.: Евразийский регион, 1998. – Ч II. – 329 с.
135. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с
136. Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М. : Прогресс, 1988. – 637 с.
137. Ницше Ф. Воля к власти / Фридрих Ницше; [пер. с нем. Я. Бермана, Г. А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка]. – М. : Культ. Революция., 2003. – 880 с.
138. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. Новикова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.
139. Носов Н. Виртуальная психология / Н. А. Носов. – М.: АГРАФ, 2000. – 432 с.
140. Ноэль-Нейман Э. Стереотип как средство распространения общественного мнения / Э. Ноэль-Нейман // Реклама, внушение и манипуляция. – М. : БАХРА-М, 2001. – С. 317 – 327.
141. Оборська А. В. Розвиток художніх жанрів на сучасному українському телебаченні: авторефер. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

мистецтвознавства : спец. 26 00. 01 «Теорія та історія культури» /А. В. Оборська. – К., – 2009. – 16 с.

142. Образ // Психологический словарь. – М.: Педагогика, 1983. – С. 223.

143. Образ художественный // Эстетика: Словарь – М. : Изд-во Полит. литер., 1989. – С. 239.

144. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: [Сборник] / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп. С. Васильевой, И. Тертерян, Н. Кротовского и др.]. – М. : Радуга, 1991. – 639 с. – (Антология литературно-эстетической мысли).

145. О'Хара К. Философия панка: больше чем шум / Крейг О'Хара. – М.: Нота-Р, 2004. – 206 с.

146. Падмор К. Выразительная плоть: косметическая хирургия, физиогномика и стирание визуальных различий / К. Падмор ; пер. с англ. А. Смирнова // Массовая культура: современные западные исследования / [пер. с англ.; отв. ред. и послесл. В. В. Зверевой]. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» , 2005. – С. 97–114.

147. Панарин А. С. Искушение глобализмом / А. С. Панарин. – М.: Рус. нац. фонд., 2000. – 380 с.

148. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – М.: Музыка, 1978. – 128 с.

149. Пендикова И. Г. Архетип и символ в рекламе: учебн. пособие для вузов / И. Г. Пендикова, Л. С. Ракитов. – М. : ЮНИТИДАНА, 2008. – 303 с.

150. Переверзев М. П. Менеджмент в молодежной политике / М. П. Переверзев, З. Н. Калинина. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 238 с.

151. Переверзев М. П. Менеджмент в сфере культуры и искусства / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 192 с.

152. Пивовар Е. И. Постсоветское пространство: альтернативы интеграции. Исторический очерк / Е. И. Пивовар. – СПб.: Алетейя. – 2010. – 400 с

153. Пітерс Дж.-Д. Слова на вітрі / Джон-Дарем Пітерс; пер з англ. А. Іщенко. – К. : Км Академія, 2004. – 302 с.
154. Побєдоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.04 «Теорія та історія культури» / І. С. Побєдоносцева. – К., 2005. – 18 с.
155. Побут // Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун» , 2004. – 1440 с.
156. Подорога В.А. Выражение и смысл / В. А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 248 с.
157. Пондопуло П. К. Фотография и современность / П. К. Пондопуло. – М.: Искусство, 1982. – 174 с.
158. Пономарьов А. П. Українська минувшина: ілюстрований етнографічний довідник / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін. – К.: Либідь, 1993. – 256 с.
159. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / Михайло Михайлович Поплавський. – К.: Преса України, 2004. – 416 с.
160. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потєбня – М.: Высш. шк. , 1990. – 344 с.
161. Почепцов Г. Коммуникация / Георгий Почепцов // Реклама, внушение и манипуляция. – М.: БАХРА-М, 2001. – С . 102 – 137.
162. Почепцов Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. – К.: Рефл – бук, 2002. – 432 с.
163. Проскуряков В. Культурологія єврейського театру України / В. Проскуряков, Б. Гой. – Львів: Львівська політехніка, 2007. – 107 с.
164. Рева Ю. А. Творча особистість в умовах масової культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю. А. Рева– К., 2008. – 19 с.
165. Рейд Э. Идентичность и кибернетическое тело / Элизабет Рейд ; пер. с англ. Н. Эдельман // Массовая культура: современные западные

исследования / [пер. с англ.; отв. ред. и послесл. В. В. Зверевой]. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» , 2005. – С. 204 – 224.

166. Ромм М. Избранные произведения / М. Ромм. – М.: Искусство, 1980. – Т.1. – 575 с.

167. Рубб А. А. Феномен Эстрадной режиссуры: Опыт исследования / А. А. Рубб. – М.: Луч, 2001. – 229 с.

168. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: АГРАФ, 1997. – 384 с.

169. Сальникова Е. В. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы / Е. В. Сальникова. – М.: Алетейя, 2001. – 288 с.

170. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики / О. В. Сапожник. – К.: ДАККіМ, 2003. – Ч.1. – 154 с.

171. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики / О.В.Сапожник. – К.: ДАККіМ. – Ч. 2. – 2003. – 166 с.

172. Саффхил Л. Подростки – зрители мыльных опер / Луиза Саффхил // Массовая культура: современные западные исследования / [пер с англ.; отв. ред. и послесл. В.В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 61 – 76.

173. Сергеев Д. Они в эфире. Как делается телевидение / Д. Сергеев. – М.: АСТ- МОСКВА, 2008. – 318 с.

174. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры: (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века) / С. И. Сметанина. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 383 с.

175. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения / С. Д. Смирнов – Л.: Изд. ЛГУ, 1985. – 236 с.

176. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 2. / К. С. Станиславский // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 11 – 294.

177. Тард Ж. Законы подражания / Ж. Тард. – М.: Издание Павленкова, 1892. – 372 с.

178. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.
179. Термен Л. С. Из истории телевидения / Л.С. Термен // Из истории энергетики, электроники и связи. – М.: Наука, 1966. – Вып. 1. – С. 38 – 44.
180. Тойнби А. Постижение истории / А. Тойнби. – М.: Прогресс, 1991. – 731с.
181. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє / А. В. Толстоухов. – К.: Парапан, 2003. – 308 с.
182. Толстоухов А. В. Постіндустріальний світ : обриси еко-майбутнього / А. В. Толстоухов // Людина в лабіринті перспектив. – К.: Парапан, 2004. – С. 6–23.
183. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. М. Тормахова – К. – 2007. – 17 с.
184. Тоффлер А. Третя хвиля / Алвін Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К.: Либідь, 1996. – С. 275–335.
185. Тоффлер А. Футурошок / Алвін Тоффлер. – М.: Лань, 1997. – 464 с.
186. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т. І. Тучинська–К., – 2009. – 19 с.
187. Уваров М. Архітектоника исповедального слова / М. Уваров. – СПб.: Алетейя, 1998. – 246 с.
188. Уварова Е.Д. Аркадий Райкин / Е.Д. Уварова. – М.: Искусство, 1986. – 301с.
189. Уиллок Д.Э. Реальность как предмет переговоров: хаотические аттракторы нашего понимания / Д. Э. Уиллок ; пер. с англ. Т. Вартанова // Массовая культура: современные западные исследования / [пер с англ.; отв.

ред. и послесловие В. В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 20 – 42.

190. Урри Д. Взгляд туриста и глобализация / Д. Урри ; пер. с англ. А. Шередеги // Массовая культура: современные западные исследования / [пер. с англ.; отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой]. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры» , 2005. – С. 136 – 152.

191. Устименко-Косоріч О. А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : авторефер. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. А. Устименко-Косоріч. – К., 2006. – 19 с.

192. Утёсов Л. С песней по жизни / Л. Утесов. – М.: Искусство, 1961. – 180 с.

193. Ученова В. В. Реклама и массовая культура [учеб. пособие для вузов] / В. В. Ученова : – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 248 с.

194. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. Т. 2. – 448 с.

195. Фрейд З. «Я» и «Оно»: Труды разных лет / Зигмунд Фрейд. – Тбилиси: Мерами, 1991. – Кн. 1. – 397 с.

196. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

197. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм; [пер. с нем. В. А. Закс, Э. М. Телятникова]. – М.: Политиздат, 1992. – 430 с.

198. Фромм Э. Принцип беспрепятственного удовлетворения / Э. Фромм // Психология и психоанализ рекламы : [учеб. пособ. для ф-тов психологии, социологии, экономики и журналистики]. – Самара: БАХАРМ-М, 2007. – С. 712–715.

199. Фуко М. Воля к истине / М. Фуко. – М.: Касталь, 1994. – 448 с.

200. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. –СПб.: А – cad, 1994. – 407 с.

201. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: буржуазный век / Эдуард Фукс; пер. с нем. В. М. Фриче. – М.: ТЕРРА; Республика, 1996. – 448 с.
202. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов : галантный век / Эдуард Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М.: ТЕРРА; Республика, 1996. – 480 с.
203. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: эпоха Ренессанса / Эдуард Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М.: ТЕРРА; Республика, 1996. – 512 с.
204. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность : Московские лекции и интервью / Ю. Хабермас. – М.: АО «КАМІ», Academia, 1995. – 450 с.
205. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 448 с.
206. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
207. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хёйзинга. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
208. Холопова В. Музыка как вид искусства. / В. Холопова 2-е изд. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
209. Холопова В. Шнитке Альфред Гарриевич / В. Холопова // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В.В.Бычкова]. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 499 – 501.
210. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения: философские фрагменты / Макс Хоркхаймер, Теодор В. Адорно; пер. с нем. М. Кузнецовой. – М.: Медиум; СПб.: Ювента, 1997. – 311 с.
211. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.

212. Хренов Н. А. Институализация картины мира маргинальной личности как проблема психологии и истории искусства / Н. А. Хренов // Маргинальное искусство. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – С. 24 – 34.
213. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.
214. Чаплин Ч. Моя биография / Чарлы Чаплин. – М.: СПб.: Азбука, 1966. – с. 230.
215. Чубинський П. Мудрість віків: у 2 кн. / П. Чубинський .– К.: Мистецтво, – 1995. – Кн. 1. – 224 с.
216. Шангина И. Русские праздники / И. Шангина. – СПб.: Азбука – Классика, 2004. – 272 с.
217. Шандренко О. М. Віртуальні образи моди : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. М. Шандренко. – К., – 2008. – 19 с.
218. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Л. В. Шаповалова – К., 2008. – 31 с.
219. Швейцер А. Культура и этика / А. Швейцер. – М.: Прогресс, 1973. – 343 с.
220. Шевалье М. Мой путь и мои песни / М. Шевалье. – М.: ПРИг, 1977. – 320 с.
221. Шпенглер О. Закат Европы. Гашталт и действительность / Освальд Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
222. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX – XX вв. / Т. Б. Щепанская. – М.: Индрик, 2003. – 538 с.
223. Эстетика: словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
224. Эстрада // Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М.: Гос. изд-во. иностр. и нац. словарей, 1963. – С. 895.

225. Эстрадное искусство // Эстетика: словарь / [под. ред. А. А. Беляева и др.]. – М.: Политиздат, 1989. – С. 427 – 428.
226. Юдкін І. М. Урбанізація та проблема цілісності культури / І. М. Юдкін // Культурологічні проблеми української музики: (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка) – К.: НМАУ ім.П.І Чайковського, 2002. – С. 62 – 69.
227. Юдкин-Рипун И. Н. Краткий семантико-этимологический справочник: славистика и романо-германистика / И. Н. Юдкин-Рипун. – К.: Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рыльского, 2004. – 236 с.
228. Юнг К. О психологии восточных религий и философий / К. Юнг. – М.: Медиум, 1993.– 353 с.
229. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке / К. Юнг. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
230. Юровский А. Я. Телевидение – поиски и решения: Очерки истории и теории советской телевизионной журналистики / А. Я. Юровский. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1983. – 215 с.
231. Яковець А. В. Телевізійна журналістика / А. В. Яковець. – К.: Києво – Могилянська академія, 2007. – 240 с.
232. Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. / D. Bell – L.,1976.
235. Beniger J. R. Forward on old new paradigm: the half – century flirtation with mass' society / J. R. Beniger // Public opinion Quarterly. – 1987. – Vol. 51. – P. 46 – 66.