

## ЕСТРАДНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

Естрада визначається у контексті поп-культури, шоу-бізнесу як метахудожній, метакультурний синтез мистецтв. Подається аналіз та генеалогія розвитку сценічних форм втілення художнього образу.

Ключові слова: поп-культура, шоу-бізнес, естрада, синтез мистецтв.

Эстрада определяется в контексте поп-культуры, шоу как метахудожественный, метакультурный синтез искусств. Подается анализ и генеалогия развития сценических форм воплощения художественного образа.

Ключевые слова: поп-культура, шоу, эстрада, синтез искусств.

Estrada is determined like meta-artistical, meta-cultural synthesis of the arts in the context of pop culture shows. The analysis and genealogy of the development stage forms of the embodiment of the artistic image are served.

Key words: pop-culture, show, estrada, arts synthesis.

Актуальність вивчення естрадного синтезу мистецтв обумовлена тим, що цей синтез відбувається в межах номеру, концерту в цілому, жанру, метахудожніх та метакультурних вимірах.

Проблеми естради, шоу-бізнесу висвітлювалися в працях таких науковців як М. Поплавський, М. Переверзєв, Т. Косцов, З. Калініна, М. Мозговий, І. Васілітина, М. Мельник, Д. Макарецький, Ю. Панасьє та ін. Але синтетична специфіка естради як певний синтез мистецтв ще не достатньо визначена та вивчена [9, 7, 8, 5, 1, 4, 3, 6].

Естраду розглядають у взаємозв'язку з шоу-бізнесом, що є більш театральним і орієнтованим на принесення економічного результату, та продюсерством, тобто технологією здійснення шоу-бізнесу.

Естрадне мистецтво – це синтетичний вид сценічного мистецтва, що поєднує малі форми драми, комедії, музики, а також співу, художнього читання, хореографії, ексцентрики, пантоміми, акробатики, жонгливання, ілюзіонізму тощо. „Не дивлячись на свою інтернаціональну природу, естрада зберігає народне коріння, котре надає їй особливої національної забарвленості. Народившись у епоху Ренесансу на вуличних підмостках і почавши з клоунади, примітивних фарсів, скомороства, естрада в різних країнах еволюціонувала, віддаючи переваги то одним, то іншим образам-маскам.

В естрадних закладах, що виникли пізніше, – салонах, гуртках і клубах, в балаганчиках, мюзик-холах, кафешантанах, в кабаре, театрах мініатюр і на збережених садово-паркових майданчиках переважали життєрадісний гумор, гострослів'я, пародії, шаржі та їдка загальножиттєва сатира, загострена гіпербола, буфонада, гротеск, іронія, задушевна лірика. В моді були задушевні музичні ритми. Окремі номери не рідко скріплювали конференсом або нескладним сюжетом, а в театрах одним із двох актів були балетні, музичні й інші оригінальні репертуари, власне драматургія” [10; 427].

Важливо, що сама по собі естрада як сценічна, популярна, драматургізована, або театралізована реальність мала певні ознаки. Вони походять від віденської оперети, джазу, фольклору народів світу, а також мають свої певні доміанти. Так, у просторі, пов'язаному з радянською естрадою, домінували, передусім, жанри, що несли в собі розмовний характер і, здебільшого, структурувалися навколо вербального дискурсу. Для Франції характерним є шансон, вокал, що орієнтований на шлягер і популярну мелодику.

У Великій Британії стає домінативною ексцентрика, мюзик-хол. Якщо згадати американську естраду, яка стала домінативною саме в 60–70-ті рр. ХХ ст., то тут виникає симбіоз темпоритму простору, що поєднує в собі жанри вокалу, інструментальної музики і разом танцювальні засади. Можна стверджувати, що естрада як всезагальна номінація на терені культури Радянського Союзу була досить влучною, тобто це була єдина можлива сцена, єдиний можливий засіб презентації та адекватії всіх можливих і неможливих образів буття, хоч комічних, хоч трагікомічних, хоч сатиричних, але вони мали свій спосіб легітимації.

У просторі інших культур ця тотальна сцена не була такою єдиновимірною. Вона була визначена між іншими жанрами-субструктурами. Мюзик-хол, кафешантани, вар'єте, кабаре, шоу – властиві для Західної Європи жанри, що характеризують саме те, що у нас зветься традиційно естрадою. Можливо, поєднання естради з популярною музикою свідчить про те, що різні музичні жанри, а також форми сценічного втілення здійснюються у предметі надання музично-розважальних послуг. Можна стверджувати, що феномен поп-музики тримається на сталому і визначеному комерційному успіхові твору, що твір не просувається на ринок. Якщо він не стає самодостатнім і потрібним як ринковий феномен, він випадає з простору поп-культури. Проте естрада може бути певним каталізатором синтетичних намірів, що поєднують різні фольклорні виміри, образи різних країн або, навпаки, десинтезуючих, що мають протилежний напрям, пов'язані з диференціацією, зумовленою жанром.

Так, відома тема ексцентрики, комічного жанру, вокальної естради ніколи не закривається. Проте вже в другій половині ХХ ст. моножанр потроху зникає з естрадних програм. Якщо він і існує, то на правах паритетного доповнення, а не домінативної реальності. Нову поп-музику, що виникла саме в 50-х рр. ХХ ст., пов'язують з джазом, ритм-енд-блюзом, кантрі, рок-н-ролом, іншими жанровими конфігураціями.

Таким чином, ми можемо свідчити, що сам синтез мистецтв, який є актуальним у контексті естради, просувається в простір культуротворення. Це синтез, передусім, не видів мистецтв, до чого ми звикли до цього, а синтез жанрових, більше того, культурних, метакультурних специфікацій музичної культури, де поєднуються інтуїції року, джазу та інших напрямів, що утворюються на основі фольклору народів Європи та афро-американського культурного простору. Якщо говорити про джерела поп-культури, яка, фактично, формувала образи естради, зокрема, естради на Україні, а попередньо на радянському просторі, то вона здійснювалась під впливом синтезу культурних інтенцій різних народів.

Так, засади цього синтезу склали блюз-спірічуелс і регтайм. Важливо, що спірічуелс як певна духовна ізографія вплинув на творчість не лише джазових

композиторів, а й багатьох представників поп-культури; регтайм формується саме у специфічній манері акцентування гри на фортепіано, яка зветься ударною. Афроамериканці зосередили акцент на ударних інструментальних компонентах, які починають метрувати музику і надавати їй активних елементів структурних домінант. Важливо, що однією із синтезуючих і разом домінантних інтонацій естради став шлягер. Він знову таки має два виміри: високий і автентично-культурологічний. Високий або той, що корелює з ним – низький, свідчить або про популярність цього жанру або його занепад. Автентично-культурологічний – продукт, що добре продається. Інколи вважають, що шлягер походить від німецького «цвях», а взагалі у австрійських торговельників ХІХ ст. цим словом позначалися товари, що мали великий попит. Тобто ми бачимо перед собою своєрідну комерціалізацію, яка визначається як „шлягеризація” – спрощений мелодичний малюнок, метризація і разом орієнтація на досить прості й зрозумілі істинні цінності свого часу.

Синтез мистецтв в естраді – своєрідна реальність, що підштовхує до того, щоб визначити її актуальність саме як подію, як акт входження в буденний простір людського існування. Ю. Легенький зазначає, що поняття «синтез мистецтв» у сучасній мистецтвознавчій і естетичній літературі використовується занадто широко і звично характеризує велике коло явищ мистецтва, традиційно синтез мистецтв пов'язують з твором мистецтва [2]. „Це поняття означає взаємодію видів мистецтв в архітектурному ансамблі. Це ж можна сказати про синтез мистецтв для характеристики театру, кінематографу, балету тощо. Синтез реалізується в сценічному творі просторових або часових мистецтв. Виникають і більш складні жанри, котрі функціонують в межах традиційних шкіл, але за своєю культурною, естетичною сутністю є багатокомпонентними. Так, наприклад, вплив театру на живопис визначається в певному мізансценуванні предметного середовища, предметний світ картини живе вже як театральна реальність, уподібнюється в своєрідній пантомімі речей» [2; 394].

Така мімікрія засобів і разом модельних засобів трансформації образних конфігурацій, мізансценування та комічні форми втілення, що набувають окремих і самодостатніх форм визначення в естраді, важлива і визначальна. Якщо подивитися на історію формування естради, то побачимо, що у Російській імперії легко адаптувалися форми, які вже були загальноживаними у Франції, наприклад, кафешантани. Зокрема, перед Першою світовою війною відбувалось багато різних вистав і оглядів артистів цього жанру. Можна стверджувати, що естрада не так швидко входила в життя. Балаган, видовища ринкових площ, вертеп та інші форми розваг, ярмарки, все, що було пов'язане з ярмарковим мистецьким синтезом, – все певною мірою носило карнавальний характер, тоді як локальний, розважальний, зосереджений в полі окремих реальностей культури, виглядав якщо не екстравагантним, то, у всякому разі, елітарним або відірваним від народної культури в цілому.

Це була не стільки естрада, скільки щеплення до естради західного зразка кафешантану. Прорив відбувся з індустріалізацією, з виникненням нових видів мистецтв, зокрема кінематографу. Саме кінематограф сприяв широкій адаптації, досвіду іншокультурних реальностей і дав можливість виводити певні персони, персонажі героїв перших кінострічок у простір екрану і разом естради. Часто ставалось так, що ці герої були неабиякими артистами і виконували популярні пісні.

Щодо національних витоків естради, то вони теж синтетичні. В основі української естради лежить симбіоз ідишу, польської, угорської та інших мов. Тобто ми можемо засвідчити, що виникла певна діалектна конфігурація, коли ідіоми, або синтетичні й діалектичні дискурси естрадного простору, почали набувати надзвичайної популярності. Так, у Львові створюється багато різних угруповань, зокрема, виник самобутній пісенний жанр, який належить до так званої бродяжницької пісні, що адаптує польську мову до української. Вже в Одесі були поєднані жаргони-діалекти, які несли в собі суміш ідишу, українізмів та русизмів.

Цікаво, що для здійснення образу саме національної естради велику роль відіграли саме західні регіони. Той же М. Поплавський у своїй антології естради свідчить, що українська естрада виникла на основі трьох китів. Це ансамбль «Смерічка», де сформувалася в достатньо піднесеному вигляді творчість В. Івасюка, а також діяльність С. Ротару.

Проте можна назвати дві найбільш контрастні і не схожі постаті української естради, які останнім часом набувають вже харизматичних ознак – це Андрій Данилко з його Веркою Сердючкою та Енвер Ізмайлов, українсько-татарський гітарист-віртуоз, який відтворює абсолютно протилежну модель естради. Якщо перший працює в карнавальному типологічному просторі трансверсії і перетворює її на тип-маску, соціальну маску, то другий – у фольк-просторі, де звучання його ансамблю з десятків інструментів, імітованих в звучанні гітари, доповнюється вокалом. А. Данилко теж співає, і ми чуємо своєрідні синтетики співу і оркестровки: одна оркестровка – це інструментальний простір аранжування, а інша – простір трансвестії та безкінечного карнавалу.

М. Поплавський пише про Ізмайлова: «Представляти цього гітариста-віртуоза не треба, його володіння інструментом настільки дивовижне, що про нього знають всі. І не тільки в Україні, а й на всіх континентах світу. До речі, сам Ізмайлов живе в досить звичайному кримському селищі біля Джанкою, куди перебрався на ПМП з Фергани 1988 року, після відомих трагічних подій. Початок творчого шляху ферганського хлопчика з родини репатрійованих кримських татар сьогодні виглядає майже екзотичним – з п'ятнадцяти років він грав на узбецьких весіллях, паралельно вчився в музичному училищі по класу домри, опанував і гру на фаготі.

А перший серйозний професійний досвід Енвер набрав у групі «Сато», створеній ним з братами Атабековими 1981 року. Цей колектив працював в основному в джаз-фольковому ключі, причому настільки успішно, що через шість років на фірмі «Мелодія» вийшли два вінілові диски „Сато”: „Легенда” і „Передай добро по колу”. Після переїзду в Україну Ізмайлов виступає, як правило, сольо, але стиль його – фольк-джаз» [9; 265–266].

Ці рядки достатньо характеризують украї талановитого виконавця, занурюють нас у проблему синтезу естради, який можливий саме сьогодні і, передусім, у фольклорному контексті, який індустріалізується, драматизується, технологізується в просторі сучасних музичних інновацій, що є надзвичайно важливим для осмислення синтетичних властивостей сучасної естради. Таким чином, вже в паралелі цих двох протилежних іпостасей української естради можна побачити два синтезуючих виміри. Перший – це людина-оркестр, а другий – людина, яку можна пов'язати з трансгресіями,

змiнами. Це людина-маска, людина-маріонетка, або надмаріонетка, за Г. Греггом.

Ці дві іпостасі, одна – трансформативна, пластична, а інша – вокальна і динамічна, фактично є двома головними напрямками синтезу, або синтезу в естраді. Проте в українській естраді вони ще недоопрацьовані. Варто, але важко поставити когось поруч із Данилком, тому й нема парадусу трансвертистів. Як і не можна поставити нікого поруч з Ізмайловим, немає людей-оркестрів на естраді. Отже, персональність і поліфонія звучання, персональність та інша буттєвість людини як сценічна метаморфоза її втілення або перевтілення – ті крайні маркери, що, фактично, дають можливість здійснення естрадного синтезу як синтезу мистецтв.

Цього достатньо, щоб зазначити, що синтез мистецтв в естраді – це не лише синтез звуку, вокалу, інструментовки, танку й інших форм взаємодії, це той ідеальний глибинний синтез, модель світу, яка здійснюється у формах персональної презентації цієї моделі. Персональність і адекватність шляху стають саме формами того синтезування, від яких залежить, як вони відображають реальність, стають іміджами, маркерами, ідеалами, символами поп-культури, або тієї культури, що зветься популярною, масовою.

Проте етномистецькі виміри естрадних синтезів свідчать, що саме фольклор стає засадою таких шедеврів, які певною мірою стають легендою музичної поп-культури. Якщо згадати такі роботи, як «Дикі гуси», «Чарівна скрипка» І. Поклада, «Червона троянда» А. Горчинського, «Два кольори», «Ясени», «Цвітуть осінні тихі небеса» О. Білаша, «На долині туман» В. Буєвського, то відчуємо, що ці роботи виходять за межі технологічної індустрії. Їх не можна вписати в простір сучасного музикування, вони вже належать часові, вони вже на дистанції і вони ще популярні, вони ще поруч з нами. Коли вони звучать у ремінісценціях естрадних виконавських добірок, то завжди зворушують усіх: і тих, хто жив у ті часи і був молодим, і тих, хто їх чує вперше.

Якщо знову згадати висновки Л. Корній, то можна зазначити, що традиції козацької кантової авторської пісні й поліський магічно-заклинальний поп, коломийський реп стають своєрідними синтезами як метахудожні, метакультурні й фольклорні форми звернення до витоків. Тобто формула естради може визначитися як симбіоз, як інтеграція, як адаптація і як екстенсивний вибух, розширення, театралізація, драматизація одного-єдиного мотиву або одного-єдиного ритмічного малюнку.

Ця надмірність поліморфізму, поліфонії та простота звучання моністичних лінійних конфігурацій, яку можна порівняти лише з монодіями давньохристиянського співу, вражає тим, що естрада грає на контрастах. Естрада не може бути сірою, проміжною, не означеною певною домінантою. І ця контрастність набуває нині ознак серединного рівня, ознак адаптивних, інколи деструктивних, а інколи й надзвичайно драматичних. Все це говорить про те, що естрадний симбіоз як динаміка сценічного втілення образу – це складна реальність, що потребує адекватного бачення і адекватного розуміння її в просторі сучасних інновацій.

Цікаво, що важливу роль у синтезах естрадного типу відіграє регіональний принцип. Недарма західноукраїнський регіон став настільки вибухово продукуючим на різних етапах розвитку естради України: починаючи від «Смерічки» і закінчуючи вояжами Руслани й Ані Лорак та інших артистів. Можна стверджувати, що межова лінія Сходу і Заходу як інтонування межі певною мірою належить загальноукраїнському типу

розуміння культури і бачення світу. Але в естраді це набуває гострих і непередбачених синтез, які кожного разу потребують іншого образного втілення. Цікаві, навіть дивні метаморфози відбуваються на семантичному терені образів, які відбуваються на естраді.

Так, образ рути як отрути, який широко застосовується в народній творчості поруч із його перевтіленням у новому мотиві, який здійснив В. Івасюк у пісні «Червона рута», говорить про те, що рута стає образом кохання, але злого кохання, палкого кохання і образом єдності людини і Всесвіту. Ми бачимо, що метаморфічність та семантична поліфонія теж стають засадою синтезу естрадного простору. Таким чином, можна зробити висновок, що синтез здійснюється іманентними засобами, тобто засобами сцени тут і зараз, в цьому просторі, загально-художніми, які походять від семантичних, вербальних кліше канонів, норм, культурних образів, від допоміжних засобів інструментовки, аранжування і всієї поліфонії здійснення простору, а також як метакультурний, іншокультурний та іншофольклорний тип єднання в естрадному просторі різних інтонацій, образів і типів культуротворення.

Верхівкою поєднання всіх інтенцій є композиторська творчість, коли відомі композитори звертаються до естрадних типів музикування. Це, зокрема, творчість Л. Дичко, О. Зуєва, В. Ільїна, І. Карабіця, М. Скорика та ін. Відомо, що Скорик, написавши музику для кінофільму, переінтонував її вже в зовсім іншу форму. І така міграція музичних форм, яка знаходить своє вираження в іншому просторі, а інколи і в протилежному просторі, що протиставляється всій творчості композитора, дає можливість нових і нових синтез.

Варто згадати, що С. Ензештейн, коли почув музику С. Прокоф'єва для його «Олександра Невського», переробив весь сценарій. Сама драматургія сценарію змінилася через музику, і твір надзвичайно виграв від цього. Тобто музичне інтонування стає домінативним для культурно-історичної презентації та репрезентації цього величного образу, який сприймався в той час як образ батьківщини, образ захисника, як образ, який рятує світ. Цей приклад добре ілюструє думку, що не завжди все можна передбачити, не завжди все здійснюється так, як задумувалося у студії. Навіть той же Л. Дутківський згадує, що перші пісні, які приніс Івасюк, були «Червона рута», «Водограй», і йому більше подобався «Водограй», вони й почали з нього, але згодом «Червона рута» набула такої слави, яка, фактично, стала надсимволом української естради. Річ у тому, що семантичний, полісемантичний контекст, який набуває того інтонативного виміру, що рухає сценічні форми втілення, зокрема естрадні форми, він і є тією музичною інтонацією, яку ми побачили в кінофільмі С. Ейзенштейна.

Важливо, що ця інтонація стає провідним принципом синтезування, а все інше не просто поєднується, а розбудовується в контексті цієї висхідної провідної мотивації, думки або типу самоздійснення сценічного образу.

Варто також згадати образ, який створила на сцені Оксана Білозір. Вона працювала у вокально-інструментальному ансамблі «Ватра» і виконала багато пісень свого чоловіка І. Білозіра. Зокрема, «Іванку, Іванку», «Кажуть люди», «Джерело», «Пісня для мами», «Ласкаво просимо», «Мамина світлиця», «Чумацький шлях», «Коханий» та ін. Ці пісні стали вже легендою української естради. Зрештою, пізніше вона створила свій ансамбль

і знайшла інший жанр сценічного втілення, який умовно має назву молитовним, сповідальним, що ще більш відверто персоналізує її дар і можливість звернення безпосередньо зі сцени у простір.

Важливо вказати на синтезуючу та інтегруючу роль тих міжнародних фестивалів, які відбувались як певне свято публічного виголошення здобутків естради. Так, «Слов'янський базар», який щороку відбувається у білоруському місті Вітебськ, стає одним із престижних образів продукування сучасної естради. Тут гран-прі були присуджені Т. Повалій, Р. Лижичко, а перші премії – Н. Могилевській, О. Бересту, другі премії – О. Понамарьову та ін. Не можна сказати, що всі фестивалі здійснюють інтегративну або синтезуючу функцію. Саме такими є фестивалі проміжного рівня, де люди лише заявляють про себе і вперше виходять на високу арену сценічного простору естради. Вже більш високого рівня фестиваль, навпаки, діаметрально розводить особистості й інколи руйнує те, що було здобуте ними раніше. Це особлива тема, і її не варто розгортати в цьому контексті, але важливо її зафіксувати як один з інтегративних соціокультурних чинників естрадного синтезу мистецтв.

Функцію селекції та інтеграції виконують засоби масової інформації, телевізійний простір і будь-які інші презентації. Найвідоміші гурти, які набули в останні часи найбільшої популярності – це «Океан Ельзи», «ВВ», «Друга ріка», виконавці І. Білик, Н. Могилевська, Т. Повалій, Ані Лорак; всі інші підлягають закону селекції. Все це вже стосується продюсерської політики. Але нині в цьому контексті варто зазначити, що сценічний синтез мистецтв виходить на простір екранний, який стає простором реклаमाції і синтезування, єднання можливостей, здібностей, талантів.

Перед будь-якими виборами починаються естрадні тусовки, експлуатація відомих імен, і кожного разу вони стають інтеграторами і певною мірою заохочують кола електорату і виборців, у всякому разі, хоч побачити претендентів на високі пости. Але політика завжди експлуатувала і експлуатує те, що зветься естрадою, естрадним сценічним простором. Часто співаки, рок-співаки і співаки проміжної ланки теж експлуатували політикою, масовими почуттями. Це не тема для даної проблеми, це певна ремарка, яка вносить ще один аспект, синтезуючий і деструктивний, для осмислення сучасної естради, для осмислення сцени як поліморфного безкінечного та дуже обмеженого шматка для презентації цих особистостей.

Таким чином, всі зазначенні чинники є просто ознаками, інтегративними чинниками, але не системоутворюючими засадами. Системоутворюючим принципом естрадного симбіозу, естрадного синтезу мистецтв завжди залишається особистість: яскрава, вольова чи, навпаки, та, яка сумно піддається меланхолії блюзу, але її хочуть бачити, вона очікувана і вона здійснює чуттєвий контакт, симфонію, образ світу, що пов'язується з образом естради.

### *Література*

1. *Василитина И. А. Клавдия Шульженко / И. А. Василитина. – М. : Искусство, 1979. – 176 с.*; 2. *Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Ю. Г. Легенький. – Киев : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.*; 3. *Макаревский Д. Я. Про этот нелегкий „легкий” жанр. – Одесса : Астропринт, 2006. – 103 с.*; 4. *Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв :*

автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 „Теорія та історія культури” / М. М. Мельник. – К., 2009. – 19 с.; 5. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / М. П. Мозговий. – К., 2007. – 19 с.; 6. Панасьє Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасьє. – М. : Музыка, 1978. – 128 с.; 7. Переверзев М. А. Менеджмент в сфере культуры и искусства / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов. – М. : ИНФРА-М, 2007. – 192 с.; 8. Переверзев М. П. Менеджмент в молодежной политике / М. П. Переверзев, З. Н. Калинина. – М. : ИНФРА-М, 2007. – 238 с.; 9. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. – К. : Преса України, 2004. – 416 с.; 10. Эстрадное искусство // Эстетика : Словарь / Под. ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – С. 427–428.