

МУЗИКА. ЕСТЕТИКА

УДК [784:78.088]:005.591.6

Олег ВОЙТОВИЧ,

студент магістратури

кафедри естрадної музики Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

СТУДІЙНА РОБОТА АРАНЖУВАЛЬНИКА НА ПРИКЛАДІ ЗАПИСУ ВОКАЛУ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ ІННОВАЦІЙНОЇ МІКРОФОННОЇ ЗВУКОТЕХНІКИ

У статті охарактеризовано проблему аранжування в студії записів вокальних партій із метою створення належного звукового образу на основі застосування інноваційних наукових досягнень у мікрофонній звуко-техніці та власного досвіду аранжувальника.

Ключові слова: аранжування, інноваційні технології, мікрофонна техніка.

В статті дана характеристика проблемі аранжировки в студії запису вокальних партій з метою створення потрібного звукового образу на основі використання інноваційних наукових досягнень в мікрофонній звуко-техніці, а також власного досвіду аранжировщика.

Ключевые слова: аранжировка, инновационные технологии, микрофонная техника.

The article analyzes the problem of arranging in the studio the recorded vocal parts in relation to the creation of sound image based on the application of innovative scientific world achievements in the microphone sound engineering, and the experience of the arranger.

Key words: arrangement, innovative technologies, microphone technique.

Постановка проблеми. В умовах сучасності та зміцнення державності особливої ваги набуває піднесення культурного потенціалу українців. Естетизація всіх ланок життя суспільства висуває все нові й нові вимоги до виховання високопрофесійних спеціалістів галузі культури і мистецтва, зокрема й аранжувальників, робота яких тісно пов'язана з використанням засобів комп'ютерно-електронного комплексу.

Завдання аранжувальника, як зазначає відомий аналітик і науковець І. Алдошина, – разом із композитором і виконавцем не лише створити належний звуковий образ, а й передати його слухачеві за допомогою звукозапису, звукопідсилення, радіомовлення, звукового супроводу кіно, телебачення тощо [1].

Саме від аранжувальника, який безпосередньо здійснює підготовку початкового матеріалу в студії, значною мірою залежить звучання будь-якої фонограми.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Проблему особливостей роботи аранжувальника в студії звукозапису, філософсько-естетичні пошуки з питань взаємодії суспільства, техніки, технології й мистецтва, пов'язані з осмисленням музично-комунікативного процесу, розглядали І. Алдошина, Н. Белявіна, Х. Гадамер, В. Корнхаузер, С. Лем, Р. Приттс, К. Станіславська, Г. Фількевич.

Автори наукових досліджень (Р. Курцвейл, Є. Куш, Г. Маер-Еплер, Б. Муг, Л. Хемонд, К. Черевко, К. Штокгаузен, С. Шустов та ін.), присвячених сучасній електронній студії та її поетапно-інноваційному вдосконаленню, доводять, що кожен із наявних аналітичних підходів заслуговує на увагу і претендує на роль важливої складової в процесі формування методів аналізу best innovative product.

Однак, з огляду на стрімкий розвиток науки та невідповідність впровадження інновацій для творчих електронних студій, можемо констатувати, що питання винайдення та аналізу аудіозасобів студійного забезпечення все ж залишається відкритим для подальшого саморозгортання в культурологічній та мистецькій площинах.

Мета статті – дослідити процеси розвитку сучасних технологічних етапів студійної роботи, визначити місце і роль у ній аранжувальника, охарактеризувати його роботу з наявним вокальним матеріалом.

Виклад основного матеріалу. Спеціалізація «комп'ютерно-електронна музика», яку здобуває автор статті, потребує від фахівця відповідних знань щодо аранжування різноманітних мистецьких форм. Зважаючи на це, пропонуємо ознайомитися з основними моментами студійної роботи на прикладі запису вокальних партій із застосуванням інноваційних наукових досягнень у мікрофонній звуко-техніці.

Міксування – це процес змішування в певних пропорціях звукових сигналів, записаних на різних доріжках (треках). Вихідні сигнали можуть бути записані з різними рівнями гучності. У результаті міксування можна встановити оптимальний баланс рівнів гучності інструментів, голосів та ефектів. При цьому основне завдання полягає в тому, щоб: одні витюки звуку не

приглушувалися іншими; виконання солістів було доречно доповнене акомпанементом; фонограма зберігала всі характерні та цінні в художньому співвідношенні особливості звучання вокальних партій; запис супроводжувався мінімальними амплітудно-частотними та нелінійними порушеннями та ін.

Еквалізація вокалу. Як відомо, двох однакових співочих голосів не існує. Вокал під час запису не прийнято еквалізувати і причин цьому кілька. По-перше, в майбутньому (за умови перезапису) буде складно знайти потрібне положення регуляторів еквалайзера того чи іншого фрагмента вокальних партій, а по-друге, – співочі голоси слід записувати «натурально», без корекції зміни тембру. Вуха людини досить чутливе до звуків середньочастотного діапазону, а саме там міститься основна амплітудно-частотна характеристика (АЧХ) голосу. При зміні цієї характеристики змінюється і тембр співочих голосів, що, звичайно, небажано [6]. Якщо ж еквалізація вокалу все ж необхідна, це слід робити якомога коректніше, наприклад, відкорегувати деякі моменти в межах 300 Гц та в діапазоні 3000 Гц – 4000 Гц. Підйом АЧХ вихідного сигналу в ділянці верхньої середини обумовлений не лише гармонічною структурою, а й можливим наслідком неправильного підбору і застосування мікрофона, який не відповідає технічним характеристикам звукозапису вокалу.

Панорамування – регулювання ймовірних положень витоків звуку на стереопанорамі. Як відомо, витоки звуку можуть бути як монофонічними, так і стереофонічними. У кінцевому підсумку сигнали всіх витоків повинні бути записані на двох доріжках, що відповідають лівому і правому каналам. Панорамування сприяє створенню ефекту розміщення витоків звуку в різних точках простору. Крім досягнення саме художніх результатів, це допомагає поліпшити розпізнавання звуків загалом та розбірливості мови і співу зокрема.

Процес запису. Проблеми, що виникають під час запису вокальних партій, найкраще усувати безпосередньо після їх виявлення, хоча це не завжди можливо у зв'язку з низкою причин, зокрема наявністю «вбухових» приголосних та шиплячих звуків, уникнути яких під час виконання можна шляхом установа перед мікрофоном *pop-фільтра* (10-15 см до мембрани), застосування *деесера* і компресії (у відповідних межах), а також завдяки проведенню з виконавцями відповідної роботи щодо їх дициї, подачі вокалу тощо.

Акомпанемент. Для отримання якісного запису надзвичайно важливим моментом є досягнення комфортного звуку акомпанементу. Так, гучність супроводу може вплинути на чіткість співу, оскільки чим тихіший звук, тим він здається нижчим. Однак комфортність акомпанементу включає не лише достатню гучність, а й відповідний баланс інструментів. Якщо вокаліст відчуває проблеми у виконанні мелодичної лінії, потрібно окремо записати мелодію і дати фонограму через головні телефони.

Обладнання. У вокалістів зазвичай динамічний діапазон більший ніж закладено в акомпанементі, що призводить до постійної втрати балансу (голос то домінує на першому плані, то «ховається» за супроводом). Відповідна техніка роботи з мікрофоном (коли вокаліст віддаляється на гучних нотах) дозволяє уникнути означених проблем. Усувати їх можна також за допомогою компресора. Типова установка для співочих голосів у кожному конкретному випадку різна. Усе залежить від фірми виробника процесора, моделі [2].

Багатоканальна технологія дає змогу записувати необмежену кількість варіантів виконання, що залежить від кількості вільних доріжок. Звукорежисер таким чином уже після запису, на етапі монтажу, може обрати приклад найкращого виконання або скомбінувати кращі фрагменти із раніше записаних варіантів у цілісну музичну партію. Крім того, завдяки багатоканальній технології звукорежисер може «примусити» навіть слабкий вокал «пробиватися» через насичену фонограму, не надто піднімаючи його за рівнем порівняно з музикою. Це досягається завдяки дублюванню партій. Після запису основного вокалу співак записує в унісон із ним і дублюючі партії. На етапі *зведення* записаного матеріалу звукорежисер, додаючи дублюючі партії до основного вокалу, може підвищувати середній рівень сигналу, не використовуючи відчутного на слух ефекту компресії. До того ж дублюючі партії сприймаються більш натурально та музично.

Часто в роботі аранжувальника використовується прийом *double track* (подвійна доріжка), коли одна і та ж вокальна партія прописується на декількох доріжках. Завдяки цьому звук стає більш «щільним» (що особливо цінне для високих тенорів), а завдяки незначним розходженням у ритміці й висоті тону утворюється натуральний хорус. Головне, щоб партії не дуже відрізнялися одна від одної.

Обробка. За наявності декількох вільних доріжок можна задіяти метод монтажного редагування, коли записується кілька повних (від початку до кінця) вокальних партій, а згодом обирається найкращий дубль, який і береться за основу. При цьому визначаються невдалі місця, а замість них монтується вдалі, але вже з інших дублів.

Об'єктивний контроль рівня звукової програми, яка записується, здійснюється звукорежисерами за допомогою спеціальних вимірювальних приладів, так званих індикаторів рівня звуку. Індикаторами називають ці прилади тому, що під час вимірювання рівня сигналу, який швидко змінюється, не потрібна надто висока точність, як цього, наприклад, вимагається від звичайних вимірювальних приладів, що задіяні під час вимірювання стаціонарних синусоїдальних сигналів. Однак показники індикатора не завжди можуть відобразити суттєві елементи якості записаного музичного матеріалу, тому одночасно з об'єктивним контролем за індикатором необхідно дотримуватися суб'єктивного контролю, а також здійснювати прослуховування за допомогою контрольного студійного монітора [5]. При цьому виникає запитання «Чому контроль рівня і його регулювання не можна здійснювати лише на слух?». Відповідь проста: слуховий апарат людини – надзвичайно чутливий «прилад», якому притаманний значний діапазон сприйняття зміни сили звуку, а людське вухо – остаточна ланка в оцінці якості будь-якого запису.

Однак у зв'язку з низкою причин лише одного слухового контролю над звукозаписом недостатньо. По-перше, завдяки прослуховуванню звукового матеріалу неможливо виміряти абсолютну силу звуку, оскільки система слуху людини сприймає його безпосередньо через порівняння. По-друге, на слух неможливо об'єктивно оцінити гучність звучання музичного матеріалу, який було записано протягом різних періодів часу, а також рівень динамічного діапазону. По-третє, поняття гучності різні люди сприймають по-різному.

Таким чином, слухова система людини – «прилад» суб'єктивний, але без індикатора, який призначений для об'єктивного оцінювання рівня звукозапису,

не обійтися. У процесі запису він дає можливість: вимірювати рівень запису та гучність записаного матеріалу; контролювати мінімальний рівень сигналу, який за потреби необхідно підвищити (бажано за допомогою студійних процесорів) із метою отримання достатньо точного рівня сигналу запису і співвідношення сигналу стосовно шуму; із ймовірною точністю провести контрольне вимірювання під час перевірки і налаштування тракту звукозапису та його окремих ланок [3].

Мікрофон. Під час студійної роботи з метою перетворення акустичних коливань в електричний сигнал, звичайно, неможливо обійтися без мікрофона. Сьогодні у продажу представлені мікрофони найрізноманітнішого дизайну і призначення – ручні, підвісні, петличні, настільні, а також такі, що кріпляться до музичного інструмента. При цьому вдалі моделі мікрофонів, можливості яких оцінило не одне покоління музикантів, упродовж десятиліть не зазнали особливих змін. Та якими б індивідуальними рисами не відзначався мікрофон, це всього лише прилад, що має низку нормованих (суто технічних) параметрів, завдяки яким порівнюють та оцінюють різні моделі цих пристроїв.

При виборі мікрофона насамперед враховують такі параметри: перетворення звукової енергії в електричну (механо-електричні характеристики); дія звуку на діафрагму (механо-акустичні характеристики); залежність вихідного сигналу від просторової орієнтації (характеристики направленості); включення в аудіотракт (комутаційні характеристики). Наприклад, механо-електричний принцип передбачає використання динамічних і конденсаторних мікрофонів, які зазвичай менше використовуються у професійній практиці.

Принцип дії *динамічного мікрофона* аналогічний до дії динамічного гучномовця. Діафрагма динамічного мікрофона поєднана з котушкою, що розміщена в зазорі навколо магніта. Продольні коливання прилеглого повітря зміщують діафрагму з котушкою відносно постійного магнітного поля, що призводить до виникнення на кінцях котушки перемінної електричної напруги, амплітуда і частота якої пропорційна силі й частоті звуку, що діє на діафрагму.

У *конденсаторному мікрофоні* звук діє на мембрану, яка є своєрідною обгорткою конденсатора, що поєднаний в єдине ціле із джерелом постійного струму. При звуковій дії на мембрану вона починає коливатися, створюючи зміну ємності, перетворюючи постійну напругу в перемінну. Конденсаторні мікрофони поділяються на мікрофони із великою та малою мембранами. Перші відповідно до особливостей дизайну і розмірів найчастіше використовуються в студіях, другі – більш універсальні. Більшості сучасних конденсаторних мікрофонів притаманна постійна напруга 48 В, що подається з окремого джерела живлення або з мікшерного пульта, котрий має функцію Phantom.

Зважаючи на просторові характеристики, розрізняють *направлені* та *ненаправлені* мікрофони. Направленість визначається рівнем чутливості мікрофона при переміщенні джерела звуку незмінної інтенсивності відносно осі, перпендикулярної до площини діафрагми. Найбільш чутливі мікрофони саме по цій осі. Однак направлення мікрофона в міру відхилення джерела від цієї осі може відрізнятись: якщо чутливість змінюється дуже слабо, мікрофон вважається *ненаправленим* (графічно це можна зобразити у вигляді *кола*); якщо чутливість у межах фронтальної півсфери змінюється менше, а із тильної сторони півсфери різко падає, то такий мікрофон

називають *односторонньонаправленим* або *кардіоїдним* (графічно це можна зобразити у вигляді *серця*); якщо у кардіоїдного мікрофона чутливість під час відхилення від осі послаблюється, утворюючи графічно витягнуту грушеподібну форму, такий мікрофон називається *суперкардіоїдним*; якщо у мікрофона під час відхилення від осі спостерігається різкий спад чутливості, його називають *гіперкардіоїдним* або *гостронаправленим*; існують також *мікрофони із напрямом на дві сторони*, графік характеристик яких утворює *вісімку* [4].

Таким чином, характеристики напрямку мікрофона значною мірою залежать від співвідношення довжини хвилі, його розміру та частоти звуку. За наявності низьких частот напрям мікрофонів проявляється менше, а високих – більше.

Технічні параметри мікрофонів передбачають низку характеристик, відображених, зазвичай, в їхній технічній документації. Охарактеризуємо їх докладніше:

- *номінальний діапазон частот* – сигнал на виході мікрофона може бути фіксованим (чим він ширший, тим клас пристрою вищий);

- *нерівномірність частотної характеристики* тісно пов'язана з номінальним діапазоном частот і визначає різницю між максимальною та мінімальною чутливістю мікрофона в межах номінального діапазону частоти (чим менша нерівномірність і рівніша крива чутливості, тим мікрофон досконаліший);

- *чутливість мікрофона* – співвідношення вихідної напруги до звукового тиску, що вимірюється у мілівольтах на паскалях (мВ/Па). Оскільки звуковий вплив на мікрофон може бути різним, вимір чутливості стандартний: він утворюється в умовах дії прямої звукової хвилі (так зване «вільне поле») на частоті 1000 Гц. Чутливість конденсаторних мікрофонів значно вища порівняно з динамічними;

- *перепад чутливості «фронт/тил»* мікрофона особливих пояснень не потребує, його значення може відрізнитися залежно для направленості пристрою;

- *вихідний опір та опір навантаження* тісно пов'язані між собою і вимірюються, зазвичай, на частоті 1000 Гц; важливо, щоб опір навантаження був у кілька разів більший ніж вихідний опір (не менше ніж у три рази);

- *рівень чутливості мікрофона* залежить від номінального опору навантаження. Стандартний рівень чутливості вимірюється в децибелах (дБ) і відображає рівень потужності, що досягається мікрофоном із номінальним навантаженням при тисковій в один паскаль, тому чим менший опір навантаження (так званий вихідний опір) мікрофона, тим вищий рівень його чутливості;

- *найвищий звуковий тиск* визначається в діапазоні середніх частот і вказує на те, при якому рівні гармоніки перевищують 0,5 %. Для професійних мікрофонів це число досягає гігантського значення – до 140 дБ;

- *рівень власних шумів мікрофона* відповідає рівневі еквівалентного звукового тиску за відсутності діючого звукового сигналу та вимірюється в децибелах (для професійних мікрофонів він становить 20 дБ і менше). Чим нижче значення цього параметра, тим краще;

- *динамічний діапазон мікрофона* – різниця між найвищим звуковим тиском і рівнем власних шумів;

- *співвідношення «сигнал/шум»* – особливий додатковий параметр, який зазвичай не нормується і не вказується в документації, проте на практиці його визначають, виділяючи із рівня 94 дБ значення рівня власних шумів мікрофона;

- залежність спектрального складу звукового сигналу від проміжку до джерела звуку або «ефект близькості» (*proximity effect*) (означений параметр зазвичай не представлений у технічній літературі) – проявляється в тому, що чим ближче джерело (зокрема голос) до мікрофона, тим більше низьких частот наявні в сигналі, що інколи є причиною певних проблем, як-от: поява небажаних призвуків, бубніння, «вибухових» ефектів, а також порушення частотного балансу, коли низькі складові голосу перетинаються з іншими низькими звуками, наприклад, із партіями басових інструментів.

Які ж мікрофони і де слід застосовувати? Для вокалу зазвичай використовують суперкардіоїдні мікрофони, для яких характерна частота від 60...70 Гц до 16...17 кГц. При цьому позитивним моментом є наявність незначного зриву на низьких частотах, що не впливає на темброве забарвлення голосу баритонів та басів, але він «рятує» від бубніння. Корисний буде невеликий підйом на середніх частотах (2...3 кГц), який спричиняє «ефект присутності» (*presence*), підкреслюючи високу співочу форманту, тоді як на більш високих частотах бажаний спад, який приглушить шиплячі звуки.

Використовуючи в роботі мікрофони для вокалу, слід пам'ятати, що вони у зв'язку зі своїми акустичними властивостями по-різному реагують на тримання в руках виконавця: якщо одні зовсім не реагують на це, то інші можуть утворювати неприємний шум. Будова сучасних високоякісних мікрофонів передбачає наявність амортизаторів для акустичної «розв'язки» мікрофонного капсуля від корпусу мікрофона, проте на практиці можна використовувати мікрофони, чутливі не лише до постукування по корпусу, а й до шарудіння в руках виконавця. Виявити означені недоліки можна лише після спеціальної перевірки мікрофона на механічний шум [6].

Для озвучування більшості музичних інструментів придатні мікрофони, які зазвичай використовуються для вокалу, однак існують і спеціалізовані мікрофони, що застосовуються для озвучування саме музичних інструментів. Є також спеціальні «інструментальні» мікрофони, що відрізняються від інших своєрідним дизайном, вони не розраховані на те, що їх триматимуть у руках.

Важливим питанням є вибір мікрофонного передпідсилювача (*pre-amp*) для конкретного мікрофона або навпаки – відповідного мікрофона для певного передпідсилювача. При цьому варто врахувати такі основні моменти: 1) наявність запасу перевантаження на вході (чи достатній він); 2) визначення кількості шуму, що додасть передпідсилювач до сигналу мікрофона [3]; 3) визначення, чи буде мікрофон під час роботи за несприятливих умов перевантажувати вхід передпідсилювача, а також, чи буде цей *pre-amp* реально погіршувати шумову якість сигналу, який надходить від мікрофона.

При виборі мікрофона необхідно враховувати його параметри, зокрема якість звуку, фірму-виробника, ціну, а також наявність фантомного живлення.

Технічні параметри чомусь дуже рідко враховуються під час вибору мікрофона, проте навіть у такій ситуації є достатньо критеріїв для прийняття правильного рішення. Насамперед необхідно враховувати вхідний імпеданс передпідсилювача. Остання тенденція – збільшення вхідного імпедансу порівняно з класичним виконанням: більшість приладів мають

імпеданс 2 кОм і вищий, тому імпеданс підключеного приладу (тобто мікрофона, з'єданого з передпідсилювачем) визначає загальний рівень шуму, і оскільки мікрофони мають низький імпеданс (150...2000 Ом), то підключення до високоомного входу не призведе до зростання рівня шуму. Щодо фантомного живлення, то необхідно перевірити, чи наявне воно в цій моделі, а також з'ясувати, чи наявна потрібна напруга та чи підходить джерело насичення для конкретної моделі. Це ті моменти, щодо яких рішення необхідно приймати на основі точної інформації, адже широко розповсюджені міфи, що мікрофони звучать краще за наявності напруги від джерела 48 В порівняно, наприклад, із 12 В, або розширення динамічного діапазону мікрофона відчутніше за рахунок більш високої напруги фантомного живлення та ін.

Практично всі конденсаторні мікрофони потребують фантомної напруги у 12...48 В. Також є моделі мікрофонів із живленням 9...52 В, проте більшість із них мають напругу саме від 48 В. Для чого це потрібно? Справа в тому, що в більшості конструкцій використовується той чи інший внутрішній потік струму для введення низьковольтних схем (зазвичай 5 В, інколи – вище), який визначає полярність напруги і живить усю електроніку. При цьому жоден прилад не працює від первинного витoku фантомного живлення: всі мікрофони насичуються від фіксуемого та регулюемого джерела струму, яке розташоване в них усередині. Підвищення напруги фантомного живлення не відображається на капсулі мікрофона чи його електронній схемі, воно призводить лише до підвищення напруги, яка надходить на внутрішнє джерело струму, хоча трапляються і винятки [2].

Для остаточного вибору мікрофона слід перевірити, чи достатній діапазон посилення передпідсилювача для досягнення поставлених завдань, чи наявні індикатори перевантаження або вимірювання рівня для полегшення настроювання приладу, чи відповідають комутаційні роз'єми потребам експлуатації, а також чи достатня їх кількість.

Висновки. Незважаючи на стрімкий технічний прогрес у галузі аудіотехнологій, якість вихідного матеріалу, як відомо, залежить від аранжувальника. Жоден, навіть найкращий програмно-апаратний комплекс, нові операційні системи не можуть замінити людини і її творчих можливостей! Знання критеріїв якості звучання фонограм, без сумніву, полегшує роботу над звуковим матеріалом і спонукає до створення нових звукових образів, однак при цьому слід пам'ятати, що найважливіше в будь-якій роботі – кінцевий результат.

Творча робота аранжувальника потребує належного, прискіпливого й критичного ставлення до неї на всіх етапах. Йому необхідно враховувати як наявність нових інноваційних звукотехнічних засобів, так і мати у своєму арсеналі практичні напрацювання й технічні знання, а також не лише розуміти музику, а й вважати її частиною свого життя!

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алдошина И. А. Музыкальная акустика : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / И. А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб. : Композитор, 2006. – 720 с.
2. Белявіна Н. Д. Основи звукорежисури : навч. посіб. / Н. Д. Белявіна, В. Ф. Белявін, Н. Л. Бондарець, В. В. Дьяченко ; за ред. Н. Д. Белявіної. – К. : НАКККІМ, 2011. – Ч. 1. – 84 с.

3. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / К. Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 320 с.

4. Ужинський М. Ю. Застосування мистецьких технологій у спектаклях Рівненського АУМДТ / М. Ю. Ужинський // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. – К. : КНУТКіТ, 2016. – Вип. 19. – С. 41–46.

5. Фількевич Г. М. Співдружність муз / Г. М. Фількевич // Театр – музика – кіно : монографія. – К. :

Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2005. – 76 с.

6. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття (до питання методології аналізу) : автореферат на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Катерина Петрівна Черевко. – Львів : Колвес, 2012. – 17 с.

Дата надходження до редакції: 15.06.2018 р.

УДК 78.03

Яна ЛЕВЧУК,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри індустрії моди

Київського національного університету

культури і мистецтв

МОЛОДІЖНІ СУБКУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

У статті розглянуто поняття «молодіжна субкультура», окреслено соціальні та історичні передумови розвитку молодіжних субкультур. Охарактеризовано причини змін уподобань молоді та їх вплив на її свідомість і ціннісні орієнтації.

Ключові слова: музична субкультура, контркультура, рок, масова музика.

В статье рассмотрено понятие «молодежная субкультура», определены социальные и исторические предпосылки развития молодежных субкультур. Дана характеристика причинам изменений предпочтений молодежи и их влиянию на ее сознание и ценностные ориентации.

Ключевые слова: музыкальная субкультура, контркультура, рок, массовая музыка.

The article deals with the concept of youth subculture. Outlines the social and historical preconditions for the development of youth subcultures. It has been described reasons for changes in preferences of youth and its influence on consciousness and value orientations.

Key words: musical subculture, counterculture, rock, mass music.

Постановка проблеми. Проблема існування різноманітних субкультур неодноразово породжувала дискусії в середовищі вчених. Каталізатором інтересу вітчизняних науковців стало масове захоплення радянської молоді у другій половині ХХ століття рок-музикою. Саме тоді з'явилися й перші

статті, монографії радянських музикознавців і культурологів, що стосувалися впливу пісенної творчості на мислення й поведінку молоді, її спосіб життя та ціннісні орієнтації. Означена проблема розглядалася також і зарубіжними вченими (зокрема і європейськими). Це явище пов'язують насамперед зі зростанням на Заході боротьби з молодіжним екстремізмом, причини якого багато дослідників убачали в «засиллі» рок-музики та її негативному впливові на молодь.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Загальні особливості культурних процесів середини ХХ століття розглянуто в наукових працях таких дослідників, як А. Сохора, А. Цукер, Г. Ашина, А. Міллера, О. Маркова, А. Попова, К. Акоюяна, Н. Саркітова, Ю. Божко, Х. Ортега-і-Гасет, Ш. Эйзенштадт та ін.

Найґрунтовніше культурні процеси другої половини ХХ століття представлено в напрацюваннях Х. Ортега-і-Гасета, який розглядав культуру цього періоду як явище, спрямоване на задоволення смаків і запитів більшості верств населення, та Ш. Эйзенштадта, який не лише розробив типологію молодіжних груп, а й стверджував, що для того, аби зрозуміти сучасний світ і пояснити його історію, необхідно зрозуміти множинність культурних програм та культурних зразків модернізації.

Мета статті – висвітлити суспільно-історичні передумови розвитку молодіжних субкультур; окреслити культурні процеси, що впливають на сучасні вподобання молоді.