

Список використаної літератури

1. *Деменко Б. В.* Програмність музики : парадокси й закономірності / Б. В. Деменко // Вісник КНУКІМ : Зб. наук. пр. – Вип. 3. – К., 2001. – С. 24–33.
2. *Зенкін К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М. : Моск. госуд. конс. им. П. И. Чайковского, 1997. – 509 с.
3. *Колесса Ф.* Українські народні думи / Ф. Колесса. – Л. : Просвіта, 1920. – 58 с.

References

1. *Demenko B. V.* Programmity of music : paradoxes and regularities / Demenko B. V. // Visnyk KNUKIM: Collection of scientific works. – Issue 3. – K., 2001. – S. 24–33.
2. *Zenkin K.* Piano miniature and the roads of romanticism / Zenkin K. – M. : Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky 1997. – 509 s.
3. *Kolessa F.* Ukrainian people's thoughts / Kolessa F. – Lviv, Prosvita, 1920. – 58 s.

Свиридовская Лариса Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства и социальной работы Николаевского национального университета имени Василия Сухомлинского

Программные черты фортепианной миниатюры Н. Лысенка

Анализируются признаки программности и стилистико-формообразующие особенности фортепианной миниатюры в творчестве М. В. Лысенка. В этом контексте исследуются новые принципы музыкальной драматургии и, как следствие, осложнение музыкальной семантики его произведений.

Ключевые слова: жанр, стиль, фактура, музыкальная программность, национальная образность, ладо-интонационные особенности.

Sviridovska Larisa, kandidat mustenstvoznaystva, dosevt kafedru muzithnogo mustensnva i sosialnoi roboty Mukolaivskogo natsionalnogo universitetu im. Vasilia Sutomlinskogo

Program characteristics of piano miniatures of N. Lysenko

At the end of the 19-th century the genre of piano miniatures found its practical renovation in the work of N. Lysenko. He proved with his work that the process of transformation of musical genres has ethnic grounds.

The composer marked his works «Ukrainian Suite in Form of Ancient Dances» and «Ukrainian Suite» with ethnic colors using folk song intentionality and free interpretation of composition. Similar national colors were given to Prelude, Toccata and Scherzo. Here the author used typical Western European details (general character, textural peculiarities and forms, harmonics). While founding national musical traditions Lysenko rested on undertone polyphony.

In the program cycles of romantic piano music of N. Lysenko (1867-1869) we can see two stylistic lines. They are the domination of folk intonations and lyrico-psychological stylistic line where an individual intonation of the author dominates.

And although some dance genres (mazurka, waltz, polonaise, tarantella) and works dedicated to historical subjects we can boldly see genre-characteristic nature, some program miniatures are in a sense associative-psychological outlines.

The active development of program approach to pianoforte miniatures in the work of N. Lysenko had not only the narrow genre meaning but also a meaning which was universal for the whole creative process. The given programming of the musical work was caused by striving for setting the new principals of a musical dramatic composition which lead to profound psychologisation of characters and, as a result, to complication of musical semantics.

Key words: genre, style, texture, program of music, forming, national figurativeness, tune and intonation peculiarities.

Надійшла до редакції 22.10.2015 р.

УДК 784.75

Самая Тетяна Вікторівна, викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ХУДОЖНЯ КРИТИКА В ГАЛУЗІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ

Статтю присвячено проблемам художньої критики у царині естрадного мистецтва. Відзначається дефіцит українських естрадознавців, зокрема фахівців із вокальної естради. Порушується питання свободи творчості митця в контексті історичного досвіду вітчизняної естради, аналізується рівень наукових досліджень з питань вокальної естради. Формулюються завдання для конструктивної критики мистецтвознавчого аналізу сучасної естради та обґрунтовується їх значення для розвитку національної культури.

Ключові слова: естрадне мистецтво, художня критика, естрадознавство, свобода творчості, естрадний вокал, російський шансон.

Мистецтво естради протягом усього часу свого існування переживало складні періоди, пов'язані з різними соціальними, економічними і політичними потрясіннями. Кожний історичний етап XX-XXI ст. відображений у літописі естрадного мистецтва і має характерні ознаки, що симультанно переплітаються з духовними запитами суспільства.

Фактологію та хронологію розвитку цього мистецтва відтворено в авторитетних дослідженнях А. Анастасьева, Ю. Дмитрієва, М. Зільбербрандта, С. Клітіна, В. Конен, Є. Кузнєцова, Л. Мархасьова, Є. Рібакової, Г. Смирнової, Е. Уварової, В. Фейертага, А. Цукера та ін. істориків естради й музикознавців, які заклали основи вивчення цього виду мистецтва. Втім, далеко не усі питання були висвітлені дослідниками, серед яких виділяємо питання художньої критики та її ролі у розвитку радянського і українського естрадного мистецтва. Отже, *мета* статті полягає у розгляді проблем художньої критичної діяльності в галузі вокальної естради та визначенні завдань і аналітичного інструментарію спеціалістів-естрадознавців. Відповідно *завданнями* статті є: розгляд середовища та умов, прийнятних для творчої активності артиста, що мають сприяти повноцінному розвитку його таланту; визначення відчуття свободи або несвободи як чинника якості творчого продукту, що підлягає оцінці музичної критики; відповідь на питання, якою повинна бути свобода творчості, коли рівень її визначеності є розмитим для митця, а оціночні критерії критиків насамперед визначають її формальний вплив на споживача.

Аналізуючи історичне минуле вокальної естради XX ст., натрапляємо на цікавий факт, що вимогливе ставлення до естрадної пісні з боку ЗМІ та громадських організацій було лише ширмою. Насправді критика розгорталася не в кулуарах установ, а формувалася державною політикою в колах поетів та композиторів-піснярів, таких як М. Богословський, Б. Окуджава, Л. Ошанін, В. Соловйов-Седой, М. Фрадкін, К. Ваншенкін, М. Порцхішвілі, М. Тарасов, І. Шкляревський та ін., а також критиків М. Каратаєва, В. Лесневського, С. Смоляницького, В. Сухаревича, С. Чуприніна, які не лише формували авторитетну думку, а й брали на себе відповідальність за пісенний матеріал, що лунав в ефірі. Взаємодія тріумвірату «композитор – поет – критик» завжди відповідала високому професійному рівню їх творчого продукту з точки зору державного замовлення. І до творів «класичного формату» критика зазвичай лояльна і конструктивна, стосовно ж нових та неординарних форм, то вони частіше викликають у критиків деструктивну реакцію, які часто виходять із формули «не розумію, тому не приймаю», а не з рівня ерудиції та знання специфіки творчості. У жодному разі формування ціннісних критеріїв в колі творчого істеблшменту – явище абстрактне і завжди потребує корекції, оскільки в естраді останнє слово завжди залишається за публікою, що є специфікою естрадного мистецтва, яка забезпечує партнерські відносини з аудиторією.

У 90-х роках минулого століття вітчизняне мистецтво звільнилося від догмату партійної ідеології, а момент істини для художника так і не настав. Часто поняття «творча свобода художника» тлумачиться як повна незалежність від зовнішнього впливу. Але такого в соціумі взагалі не може бути, а тому і художник, і суспільство завжди дотримуються певних правил, незалежно від своїх претензій до них. При цьому виникають питання: якими механізмами регулювати цей процес та як знайти ту гармонійну *aurea mediocritas* (золоту середину), щоб, з одного боку, не руйнувати те святе, що вже є в мистецтві, з іншого – не перетворити нововведення і реформи в брутальне блазнювання.

На сьогоднішній шоу-бізнесовій сцені для досягнення популярності артисти частіше на перше місце ставлять епатаж, коли жест, «фішка», скандальний випад, на жаль, стали нормою у формуванні уявлення про естрадного виконавця і молоддю сприймаються як поведінковий типаж сучасності. У цьому випадку можна погодитися з філософською думкою, що цивілізація, культура і мистецтво починаються з появи табу на свободу. Виходячи з цього, держава повинна виступати в ролі генерального продюсера, за яким завжди залишається останнє слово у реалізації будь-якому культурного проекту.

Страх перед цензурою закладений в нас диктатурою революційних змін зовсім не пов'язаний з будь-якою історичною культурною спадщиною. З іншого боку, при «повній свободі» інтенсифікується вплив окремих осіб, культ імені яких монополізує право вирішувати долю будь-якої творчої особистості, а залежна «корпоративна солідарність» – нищить мистецтво. Така всездозволеність дій окремих людей визначилась в історії естради етапом народженням класу одіозних суб'єктів, які з часом підпорядкували своєму впливу переважну більшість національного культурного простору, а сам історичний період вірно характеризував мистецтвознавець А. Цукер як «диктатуру індивідуального смаку інвестора, згідно зі своїми естетичними запитами» [6; 307]. Про подібні явища прийнято говорити, що маємо справу з «тимчасовими», але не можна забувати, що ці «тимчасові» діячі не лише засмічують естраду, а й негативно впливають на культурний генофонд

нації. З тієї ж причини за останню чверть століття загальна ерудиція глядацької аудиторії значно знизилася, а «мистецтво вседозволеності» на естраді досягло неймовірних масштабів.

Уже згадувалось про те, що естрада без державного контролю може перетворитися у негативні форми мейнстріму. Ніхто не припускав, яку руйнівну силу для культури завдадуть неконтрольовані процеси 90-х років, коли фахівці вже не знали, які методи використовувати для оздоровлення музики, а маси заспівали все, що завгодно, без розбору. Так було в роки Громадянської війни і НЕПу, коли безчинствував кримінал, так сталося і в естрадному віддзеркаленні 90-х років ХХ ст., коли на сцену проривалися люди не лише сумнівної майстерності й поведінки, а й ті, хто зовсім не зважав на традиції і взагалі не дбав про художній рівень творчості.

Хаос породжує вседозволеність, а ніким некерована та покинута естрада стала предметом морального насильства, коли вже на офіційному рівні відбувалися міжнародні конкурси в галузі блатного фольклору.

А. Цукер у статті «Інтелігенція співає блатні пісні» досить точно характеризує це явище: «Само експресивне слово «блатняк» вже підгнічувало своєю неблагозвучністю, антиестетизмом, замість нього було винайдено куди більш привабливе і благородне визначення, такий собі жанровий евфемізм – «російський шансон» [6; 291].

У 2000 р. у московському ресторані «Лімпопо» сталася подія, яка добре висвітлювалася в ЗМІ, поставивши музичну еліту в безглузде становище: відбувся I Міжнародний конкурс африканських виконавців російських блатних, табірних і дворових пісень «Чорна мурка-2000», присвячений 80-річчю відомої пісні «Мурка». Важко повірити, що цей конкурс відбувався у форматі поважного культурологічного заходу, в його журі були композитори Г. Мовсесян і Е. Ханок, письменник А. Вайнер, актори О. Білявський та І. Бортник, герої блатного світу з к/ф «Місце зустрічі змінити не можна». Нейтральними спостерігачами за «надзвичайним дійством» виступили повноважні послы Алжиру, Танзанії, Намібії та Сьєра Леоне [2]. З цього приводу пише А. Цукер: «(...) дозвілля кримінальної еліти – це не наша тема, і її можна було б залишити без уваги, якби в описаній жажливо-безглуздій акції не сфокусувалася характерна тенденція повного парадоксів сучасного життя і культури, у будь-якому разі, його найважливішого прошарку. Того, який за традицією відносимо до розряду масового, але який по суті своїй є сьогодні культурою вузького кола замовників – нових господарів життя, які диктують масі, чим їй захоплюватися і що слухати» [6; 289].

Безумовно, якщо держава не піклується про свою культуру, передає мистецьку спадщину у приватні руки, то вона знищує свій культурний генофонд, оскільки «приватний сектор», лобіюючи свої інтереси, обмежує конкуренцію в середовищі дієздатної і талановитої молоді. Підтвердження думки зустрічаємо у Н. Авер'янової, яка зазначає, що «розвиток сучасного мистецтва в Україні багато в чому буде залежати від діячів культури і мистецтва, від державної політики, а також значною мірою – від освіти і виховання молоді. Важливо, щоб як у процесі виробництва творів мистецтва, так і процесі їх сприйняття навчилися дотримуватися етичних, моральних і правових норм» [1].

Сьогодні, перебуваючи в стані вільної творчості, ми повинні повною мірою усвідомити актуальність проблеми, пов'язаної з втратою державних важелів корекції естрадного мистецтва і всієї культури загалом. Так, кинувши естраду напризволяще, ніхто з чиновників й не подумав про те, яким вірусом для культурної політики держави може обернутися ця міра. Можливо, вперше за багато років творча еліта врешті-решт відчуває, що «легкий жанр» естради перетворюється на важкий тягар для всієї культури нації.

Зазвичай дослідники вважають, що негативні моменти у творчості автодидактів – це та дійсність, що зветься «масовою культурою»: недостатньо освіченою і сформованою в художньо-естетичному напрямі, де «вада – не порок», а відповідність їх культурного рівня розвитку. Однак конструктивна критика – це мистецтво аналізу, яке більшою мірою покликане виносити судження і виявляти не лише недоліки, але й переваги, досягнення, використовуючи не гіпотетичні думки, а показуючи реальну обізнаність у тій галузі, яку аналізує.

У цьому аспекті естраді пощастило значно менше, ніж іншим видам мистецтва, бо спостерігається значний дефіцит мистецтвознавців-критиків, що спеціалізуються на естрадному мистецтві. Однією з причин цієї проблеми є те, що освітня система навчальних закладів естрадного профілю не має своєї цілісної наукової лабораторії, яка б вирішувала завдання художньо-естетичного напрямку з урахуванням базових засад естради, її специфіки, а також формувала критерії естрадознавчого аналізу художніх творів. Через її відсутність ці вакантні місця займаються дослідниками, вихованими на традиціях академічної школи, які можуть проявляти себе в роздумах про естраду не інакше як компіляторами ідентичних думок, раніше представлених у працях іменитих колег.

Академічне мистецтво мало достатній час для відбору кращих зразків, щоб виробити цілісне бачення і сформувавши світогляд на якісну сторону музичного смаку у професійній класичній музиці, визначити підвалини та традиції, на основі яких було створено наукові інститути, у яких розроблено теоретичні засади функціонування та аналізу музичного мистецтва. Використовуючи такий інструментарій, критика стала «вихідним мірилом», функціонером чистоти класичної спадщини від будь-яких проникнень до її лав бруталних опусів, нехай навіть і з консервативним підходом, бо у музичних колах доволі нечасто говорять про невдалі творчі спроби, що не відповідають канонам класичної спадщини.

Естрада є молодшою у порівнянні з класичним музичним мистецтвом, але її не можна вважати, як би сказав сатиричний письменник М. Зошенко, «напівпрофесійною» за сутністю, хоча переважна більшість прихильників академічної традиції і намагаються наділити її «примітивно-гедонічною» функцією.

Іншим непорозумінням у відносинах академічної критики і естради є відсутність чітких критеріїв аналізу популярної музики. Це демонструє той факт, коли «знавці таїнств» виконавських секретів вельми скромно обізнані у специфіці естради. Найчастіше матеріал естрадної пісні аналізується не з точки зору знання художньо-естетичної мови вокальної естради, а виходячи з засад академічного мистецтва або ж критеріїв емпіричного порядку (інтонація, потужність голосу). Якщо, скажімо, предметом критики є вокальна техніка естрадного виконавця, то не слід її розглядати з позицій оперного вокалу. Критик повинен бути достатньою мірою обізнаним з особливостями стилю популярної музики, володіти термінологією для аргументованого і професійного музикознавчого аналізу. Наприклад, розглядаючи дослідження вокальної естради в сьогodнішніх працях, неможливо оминати роботи В. Морозова, фахівця в галузі біофізичних основ вокальної мови, на книги якого переважно орієнтується молода наукова еліта. Не є рідкісними випадки, коли його рекомендації використовують як основу методичних програм з виховання естрадного вокаліста. Однак яку методичну ефективність може отримати естрадний вокал від праць автора, що публічно заперечує буквально всі сучасні вокальні прийоми та голосові ефекти, без яких сьогodні неможливо уявити виконавський рівень співака-естрадника? В. Морозов спрямовує діяльність своєї науково-експериментальної лабораторії не на ґрунтовні дослідження голосових можливостей вокаліста і різних стильових напрямів сучасного вокального мистецтва, а віддано залишається на позиції академічного музичного мистецтва. Досить процитувати рядки з його книги «Мистецтво резонансного співу» і переконатися, що вчений зовсім не зацікавлений у дослідженнях принципів естрадного вокалу, про представників якого він узагальнено застосовує експресивну лексику: «Естетичні властивості нашого голосу (...) визначаються багато в чому і нашим естетичним еталоном, тобто художнім смаком, який сьогodні, на жаль, сильно страждає, піддаючись агресивного впливу поп- і рок-музики, естетично потворних і емоційно негативних натужно кричущих голосів поп- і рок-вокалістів» [4; 106]. В даному випадку, обмежимося нагадуванням щодо правил передачі наукової інформації, пропонованих С. Зеленцовим: «Основне завдання наукового стилю – максимально ясно і точно донести до читача передану інформацію, докази її істинності, а також новизни і цінності. Це найкращим чином досягається формально-логічним способом наукового викладу без використання емоційних засобів. Адже наука апелює, насамперед, до розуму, а не до почуття» [3; 380].

Безумовно, дослідження В. Морозова є цікавими, але вони проводилися однобічно, виключно на базі класичної співацької школи, для послідовників якої естрадні принципи, індивідуальність вокаліста, своєрідна естетика звуку (саунд), викликають негативну реакцію, упередженість і скепсис. Приміром, у книзі «Таємниці вокальної мови», у розділі «Суперники Іми Сумак», присвяченому унікальній перуанській співачці, автор пише таке: «Ті, хто слухав Іму Сумак у концерті, знають, що голос її зовсім не відрізняється великою силою, особливо на цих крайніх нотах діапазону (...) Так, наприклад, відомо, що знаменита італійська співачка А. Каталани (1780-1849 рр.) вільно брала ноту Соль третьої октави (1568 герц); наша сучасниця, українська співачка Є Мірошниченко брала Ля цієї ж октави (1760 герц), а сучасниця Моцарта Л. Аджіогарі – так само, як і Іма Сумак, – ноту До четвертої октави. Не поступається І. Сумак по висоті голосу і сучасна французька співачка М. Робен: їй належить сьогodні рекорд висоти звуку – Ре четвертої октави (2349 герц)» [5; 35]. Не маємо наміру торкатися змагальних критеріїв в авторських оцінках знаменитих вокалістів, нагадаємо лише про те, що сила естрадного голосу у таких співачок, як І. Сумак, вимірюється не в децибелах, а мотивацією тих естетичних критеріїв, які змушують захоплюватися її унікальною тембрацією, неповторною колористикою голосу, феноменальними голосовими можливостями. Втім, сама І. Сумак своєю творчістю ніколи не претендувала на титул оперної діви. Наші аналітичні коментарі до робіт В. Морозова зовсім не спрямовані проти його досліджень, а зорієнтовані на моменти авторитарності авторської думки без

урахування спеціалізації. Тому скільки б не витрачали часу на осмислення запропонованої міждисциплінарності, все одно *shit critique* – кожному те, що йому належить за правом...

Категоричність поглядів В. Морозова дають підстави молодим дослідникам міркувати про неприпустимість іншої точки зору, іншої естетики співацького звуку, окрім як академічного «еталону», ігноруючи сучасний вокальний саунд і засоби його виразності. Такий підхід певним чином звужує рамки якісного аналізу естрадної музики і не дозволяє розвиватися науці в царині вокально-естрадного виконавства.

На жаль, українська естрада сьогодні переживає кризу деяких жанрів, надмірну насиченість одноманітних і банальних номерів, плоских низькопробних жартів. Подібні сценічні дійства вже ні в кого не викликають почуття сором'язливості від «солоного» присмаку натяків, що жодного відношення не мають до сатиричного жанру естради. Навпаки, саме цей жанр покликаний розкривати вади та вказувати на злободенні негативні явища для суспільства.

Немає сенсу критикувати подібні дії, закликати до усунення тимчасових правителів, нуворишів від мистецтва до чистоти професії, доводити про небезпеку дій встановлених правил. Завдання фахівців-естрадознавців має бути спрямовано на виважений, аргументований заклик до корекції чи неприйнятності подібних явищ або навіть повного контролю за їх функціонуванням.

Естрада занурилася в хаос не тому, що хтось її туди підштовхував, а просто крок за кроком рухалася до нього, і, врешті решт, цей день настав. Сприяли цьому і невиправдана культурна політика держави, що дозволила без лабораторної практики поширити не апробовані нововведення менеджменту на всю культурну інституцію; і «свобода» волевиявлення, а по-суті – її імітація; безпечна діяльність багатьох діячів культури, що знаходяться на ключових державних посадах, які взяли на себе повну відповідальність за радикальну перебудову функціонування естрадного мистецтва і переведення його на рейки шоу-бізнесу. Аналізуючи наслідок цих перетворень на вітчизняній естраді, вірно лише те, що в наших умовах «ця дорога не веде до Храму» (Т. Абуладзе).

А. Цукер досить вдало змодельював спеціалістів цеху художньої критики в естрадній справі зі службою синоптиків, які «не вигукують, нервово розмахуючи руками, з приводу природних катаклізмів, не жахаються їх масштабів, а неупереджено, не підвищуючи голосу, пояснюють їх походження і намагаються дати по можливості об'єктивний і обґрунтований прогноз». Так і «наша наука покликана спокійно і без ажіотажу розібратися в явищі, зрозуміти його природу, витоки, механізми функціонування, перспективи» [6; 292].

Отже, завдання дослідника естрадної музики багатопланові і специфічні, що мають міждисциплінарний характер. Досить сказати, що критика на естраді не може розставити все на свої місця, виважено визначити баланс між «правильним» і «негативним» явищем. Фахівець-естрадознавець зобов'язаний володіти не лише стилістикою мови естради, але й точно орієнтуватися в теоретичних питаннях, мати в своєму арсеналі необхідний аналітичний інструментарій. Ефективний розвиток української естради фактично залежить від усвідомлення специфіки естрадності та її теоретичного обґрунтування, критичного підходу та ретельного відбору кращого досвіду як у роботі ЗМІ, так і у програмах підготовки молодих фахівців-естрадознавців, оскільки через популярність естрадного мистецтва в Україні його вплив відображається на культурному рівень країни.

Список використаної літератури

1. *Аверьянова Н. Н.* Современное искусство : украинский контекст / Н. Н. Аверьянова // Вестник социально-педагогического института. – 2013. – № 1. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-ukrainskiy-kontekst>.
2. *Антонова А.* «Мурка» как зеркало негритянской культуры / А. Антонова // Коммерсантъ. – 2000. – № 61. – Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/144887>
3. *Зеленцов С. В.* Некоторые критерии и правила написания научных статей / С. В. Зеленцов // Материалы VI международной конференции молодых ученых и специалистов. – Краснодар : ВНИИМК, 2011. – С. 378–387.
4. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : Издат. отдел Ин-та психологи РАН, 2002 – 496 с.
5. *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с.
6. *Цукер А.* Интеллигенция поет блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре) / А. М. Цукер // Искусство XX века : элита и массы. – Н. Новгород, 2004. – С. 289–308.

References

1. *Averyanova N.* Contemporary art: the Ukrainian context. Visnyk sotsialno-pedagogicheskogoinstitutu. – 2013. – № 1. – Retrieved from <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-ukrainskiy-kontekst>. – [in Russian].

2. *Antonova A.* «Murka» as a mirror of black culture // Kommersant. – 2000. – № 61. – Retrieved from <http://www.kommersant.ru/doc/144887> [in Russian].
3. *Zelentsov S.* (2011). Some criteria and rules of writing a scientific article // Proceedings from IV International Conference of Young Scientists and Specialists. – Krasnodar : VNIIMK. – pp. 378–387. – [in Russian].
4. *Morozov V.* The art of resonant singing. The basis of resonance theory and technique. – Moscow, 2002. – [in Russian].
5. *Morozov V.* The secrets of vocal speech. – Leningrad, 1967. – [in Russian].
6. *Tsuker A.* (2004). Intellectuals singing bawdy song (blatnaya song in soviet and post-soviet culture. Art of the XXth century: elite and masses. – N. : Novgorod, 2004. – pp. 289–308. – [in Russian].

Самая Татьяна Викторовна, заслуженная артистка Украины, преподаватель Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства

Художественная критика в области эстрадного искусства: проблемы вопроса

Статью посвящено проблемам художественной критики в области эстрадного искусства. Отмечается дефицит украинских специалистов-эстрадоведов, особенно в сфере вокальной эстрады. Затрагивается вопрос «свободы творчества художника» в контексте исторического опыта отечественной эстрады, анализируется уровень научных исследований вокально-эстрадной проблематики. Формулируются задания для конструктивной критики искусствоведческого анализа современной эстрады и обосновывается их значения для развития национальной культуры.

Ключевые слова: эстрадное искусство, художественная критика, эстрадоведение, свобода творчества, эстрадный вокал, русский шансон.

Samaya Tetyana, vy`kladach Ky`yivs`koyi municy`pal`noyi akademiyi estradnogo ta cy`rkovogo my`stecstva

Creative criticism in field of variety art: problem questions

The article is devoted to problems of literary criticism in the field of variety art. A shortage of Ukrainian specialists of eschatology, in particular specialists in vocal variety art. The issue of «freedom of the artist» in the context of the historical experience of the national stage analyzes the level of scientific research on vocal variety art. Tasks determined for the constructive criticism of study of art analysis of contemporary variety art and substantiate their importance for the development of national culture.

The purpose of the article is to analyze literary criticism in vocal variety art and to outline objectives and analytical tools for professionals in variety art.

The facts and chronicles of variety art evolution are compiled in the authoritative research by A. Anastas'jev, Yu. Dmytrijev, M. Zil'berbrandt, S. Klitin, V. Konen, E. KuznJetsov, L. Markhas'ov, E. Rybakova, G. Smyrnova, E. Uvarova, V. Fejertag, A. Tsuker, and many other historians of pop culture and musicologists, who laid the foundations for the study of this art form. However, these researchers have not accented all issues, missing those of art criticism and its role in the development of national variety art.

The article analyzes the environment and conditions that are most suitable for the creative activity of the artist and should contribute to the full development of his talent. It defines the sense of freedom or lack of freedom as the main factor in creating an art product to be assessed by music critics. Also, the article seeks an answer to the question about the scale of freedom that is necessary when an artist has no solid definition thereof, while assessment criteria used by the critics focus first and foremost on the effect of the product on the audience.

Chaos generates arbitrariness. Unmanaged and neglected variety art has become an object of moral abuse. One example is international competitions for criminal folklore that have taken place on the official level. In his article «Intellectuals Singling Bawdy Songs», A. Tsucker analyzed the phenomenon of the «Russian chanson» genre, and justly compared art critics in the field of variety art to weather forecasters, who «impartially, without raising their voice, explain their origin and try to provide objective and reasonable forecast». Similarly, «our research should quietly and without fuss try to understand a given phenomenon, its nature, origins, mechanisms and prospects».

The tasks of the researcher in music variety art are diverse and narrow at the same time, they are of interdisciplinary nature. Suffice it to say that the criticism in variety art can't place all dots over it's, or carefully determine the balance between what is «right» and what is «negative». A variety art expert must know not only the style of variety art language, but be able to navigate in theoretical aspects and master analytical tools. Effective development of Ukrainian variety art actually depends on the awareness of its specifics and theoretical basics, a critical approach and careful selection of best practices in the media and in education programmers for young professionals in the area of contemporary vocal art. It is through the popularity of variety art in Ukraine that its impact is reflected in the nation's cultural level.

Key words: variety art, art criticism, estradology, freedom of creativity, contemporary vocal, russian chanson.

Надійшла до редакції 12.11.2015 р.