

ВІДГУК
на дисертацію Дружинець Маріанни Ігорівни
**«ЕСТРАДНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ –
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ЯК ФАКТОР ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ»**

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури

Дослідження М. І. Дружинець спрямоване до вирішення двох головних, безумовно, важливих та актуальних завдань: визначення широти та багатоскладовості естрадної творчості в Україні як історичного соціокультурного явища, що сьогодні набуває нового суспільного резонансу; доведення мистецької значущості української музичної естради як вже достатньо сталої професійної, навіть академізованої, мистецької галузі, що постає персоналізованою не меншою мірою, аніж так звана «серйозна» музична творчість, а за комунікативною активністю може з нею успішно посперечатися. Тому головним важелем усієї методично-дискурсивної побудови дослідження Дружинець стають категорії євроінтеграції та європейського вектору, котрі, як своєрідний магнітний осередок, притягують до себе та організують навколо себе предметні вибори та оцінні підходи дисертантки, не покидають найменування жодного з розділів або підрозділів роботи.

З одного боку, це сприяє витримуванню головної тематичної лінії дослідження, його логічній побудові та зосередженості на головному предметі, починаючи з титульної сторінки. З іншого, це переміщує дослідницький наголос на політологічні чинники теоретичної концепції, а потім й заключних результативних формулювань дисертації; і це відповідає магістральній інтенції дослідження – наміру дослідниці довести, що «найбільш послідовно культурна євроінтеграція як складний процес взаємодії, взаємопроникнення, взаємовпливу активізується в естрадному музичному мистецтві» (див. с. 20 дис.).

Виходячи з цього свого очевидного наміру якнайвище підняти громадянські гасла української естрадної музики, М. Дружинець починає шлях до її змістових глибин з вивчення низки провідних понять, таких як «глобалізація», «інтеграція» (підкреслюючи, що, «з точки зору політології, міжнародна інтеграція розуміється як міждержавна інтеграція», с. 29 дис.), європеїзація («поняття, що, звичайно, бере свої джерела у політичному розумінні...», с. 36 дис.). Взаємодія даних понять дозволяє Дружинець припустити, що «головна євроінтеграційна риса сучасного естрадного музичного мистецтва української популярної музики – це органічне сполучення національного та загальносвітового, де сучасні засоби не нівелюють національне, а роблять його актуальним для слухача» (с. 47)¹. Дано справедлива і цілком ясна думка утворює своєрідний трамплін, який дозволяє дисерантці сміливо поринути до безмежного поля явищ естрадної музичної культури у її українському різновиді та, звичайно, у тісному зв'язку з подіями соціокультурного життя.

Вже у першому розділі роботи дисерантка досить чітко визначає критерії оцінки «культурної євроінтеграції», що здатна відбуватися у сфері естрадного музичного мистецтва України, йдучи від вокально-звукових технологій та актуальних стилізових прикмет (хоча що саме розуміється під «актуальними музичними стилями» залишається невизначенім) – через словесно-комуніктивні показники – до форм творчої співпраці, гастрольної та фестивальної презентації, а за їх посередництвом – до «орієнтації на європейські гуманістичні та культурні цінності» й «комерціалізації естрадної

¹ Надалі це приводить до розширеного й достатньо влучного визначення (вже у висновках до Розділу 1): «Естрадне музичне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття є складним культурно-мистецьким феноменом, що функціонує в просторі масової культури та охоплює широкий спектр напрямів, стилів та жанрів популярної інструментальної та вокальної музики; головною його євроінтеграційною рисою є органічне сполучення національного та загальносвітового; воно зберігає базові риси естрадного мистецтва (відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, професійну і соціальну мобільність, артистичну індивідуальність), виконавський професіоналізм та високий естетичний рівень художнього твору, при цьому використовуючи сучасні форми трансляції та комунікації з глядачем» (с. 85 дис.).

музики заради входження на український, європейський та світовий музичний ринок» (див. с. 87–88). Формулювання цих позицій дослівно повторюються на с. 190 дисертації, тобто утворюється, як автоцитата, *своєрідна аксіологічна арка, що вказує не лише на сталість теоретичного підходу, але й на тяжіння дисертантки (іноді дещо перебільшене) до певних гучних гасл.*

З іншого боку, саме намагання охопити увесь звучний феномен української музичної естради, тобто репрезентувати її як виконавсько-творчу цілісність, як своєрідний *музично-словесний світ людського буття*, що розпочинаючись на звичаєвому рівні прагне широких комунікативних обріїв, вибудувати його головні соціально-історичні та жанрово-стильові (узагальнені) траєкторії, розвинути розгляд явища євроінтеграції від державної та політичної до культурної та *мистецької*, зумовлює, на нашу думку, актуальність та наукову новизну дослідження М. Дружинець.

Тому не можна не підтримати дослідницький культурологічний пафос висловлення, що «Україна як важливе геополітичне утворення на європейському континенті є невід'ємною складовою нової системи європейських і світових зв'язків та відносин, що сформувалися на зламі тисячоліть» (с. 40)², також вірність ствердження, що «українська культура є і завжди була частиною європейської» (з інтерв'ю з Н. Матвієнко, с. 48); повністю доречним вважаємо також запровадження до наукової концепції певних публіцистичних аспектів, пов'язаних з виявленням (шляхом співбесіди) творчих світоглядних позицій провідних майстрів української естради.

² І ще раз, на с. 85 «У ХХІ столітті завдяки засобам масової інформації та комунікації сучасне естрадне музичне мистецтво стає потужним чинником культурної євроінтеграції України». А потім ще далі: «Розвиток українського мистецтва завжди йшов в контексті загальноєвропейських культурно-мистецьких процесів, оскільки Україна завжди була і є частиною Європи», с. 100.

Занурення до «життєвого світу» української культури, до музичного життя як такого, постає у дисертації Дружинець необхідною ланкою вивчення явища естрадного співу, тим більш у тому його виконавському різновиді, що близько підводить до людської особистості – з її національним корінням та особистісними інтересами, головне – з її мовним тезаурусом. Підкреслимо той факт, що постать автора естрадної музики, естрадного пісенного жанру, естрадного співу постає у роботі, передусім, як виконавська співацька, навіть у тих випадках, коли виконавець-артист є також і автором музики, або і слів, і музики, або якщо він співпрацює з композитором.

Ймовірно, це спровоковане контамінованою первинно-вторинною жанровою природою естрадної музики, яка добре розкривається у другому розділі дослідження, дозволяючи дисертантці концентруватися на «малих» концертних формах, зокрема на вокально-інструментальних напрямах виконавської діяльності, пропонувати навіть певну жанрову стратифікацію естрадно-виконавської музичної творчості. До виявлення мистецьких чинників та якостей естрадного співу (естрадної співацької діяльності) М. Дружинець йде здалека, й проводячи певні компаративні оцінки, особливо часто звертаючись до шляхів розвитку оперного жанру у різних національних європейських школах, відкриваючи, таким чином, можливість порівняння соціо-естетичних функцій оперного театру, як мистецького цілого, й естрадної співацької культури, що інституціонально, але з боку «життєвого світу», первинно-звичаєвого середовища, спроможна суперничати, за психологічною комунікативною значущістю, з авторитетом оперного мистецтва (разом з цим йдучи до вироблення нових спільних форм, зокрема у царині рок-опери....).

У дисертації пропонується також екскурс до історії української пісні, навіть сягаючи кантового співу й духовних псалмів (хоча їх оцінка постає дещо спрошеною й неповною, тому що робиться поза відповідним прагматичним стильовим контекстом), розглядається явище запозичення та адаптації пісенних текстів, що на сучасному етапі перетворюються на

жанровий феномен каверу, який навіть пропонується вбачати в українських пісенних творах «будь-якого змісту», написаних на основі нових стилів європейської – світової – музики зразок «євроінтеграційних процесів української музичної культури, оскільки ці твори мають єдину універсальну музичну мову, зрозумілу усім» (див. с. 103–104).

На жаль, до аналізу цієї «єдиної музичної мови», тобто до підтвердження її універсальності, дослідниця не вдається, тому її висловлення залишається формально-риторичним, як і низка інших, особливо стосовно «європейських цінностей»³.

Можливо недостатня поглибленість наукового підходу до змістових якостей української естрадної пісні (української музичної естради) викликана намаганням якомога ширше розсунути її прикладні діяльнісні контексти, також створити наскрізну періодизацію, що веде від 1920-х рр. до сьогодення, виокремлюючи провідні стильові тенденції та жанрові координати, в їх, звісно, взаємозалежності. Але й тут не обходиться без певних перебільшень, коли, звертаючись до відчутного впливу американської музики впродовж тривалого історичного періоду й сьогодні, що частково зумовлює її пріоритетне положення англомовних пісенних текстів, дисертантка стверджує, що «вся музика західного походження виступає транслятором цінностей європейської культури» (с. 108); певним спрошенням мистецтвознавчого підходу видається настійлива оцінка євроінтеграційного рівня (і значення) діяльності ВІА, музичних гуртів та окремих співаків як співвідношення англомовних та українських текстів пісенних композицій.

Правда вже у розділі 3 Дружинець визнає, що само собою використання словесної мови не може свідчити про залучення співака до національної традиції, а її шляхом – до інтегративного процесу, коли вивчає

³ Так, майже стосовно усіх естрадних груп застосовується вислів про орієнтацію колективу «на європейські гуманістичні та культурні цінності» у розділу 3 дис., див. с 134 і далі.

творчий метод Maruv (Анни Корсун), але, знову ж, характеристикою музичного матеріалу, тобто головного способу мистецького висловлення, це не супроводжується (с. 150).

До позитивних надбань другого та третього розділів дисертації М. Дружинець варто віднести огляд творчості (відповідно до запропонованої періодизації) фольклорних ВІА, з яких розпочали свою кар'єру Софія Ротару, Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Володимир Іvasюк та Левко Дутківський і які дисерантка вважає «одним із найцінніших зразків євроінтеграції української естрадної музики» остатільки, оскільки «професійне вокальне багатоголосся майстерно доповнювалося модним роковим саундом», «український фольклор отримав нову звукову інтерпретацію, яка наближала його до загальноєвропейського музичного стилю, однак при цьому не втрачаючи свою національну індивідуальність» (с. 112–113).

З даним висловленням до роботи входить дуже важливе поняття інтерпретації, що, не будучи задіянім буквально, номінативно, сутнісно впливає на відбір й висвітлення мистецького матеріалу при його жанрово-стильовій диспозиції.

Завдяки *інтерпретативній значущості* до кола знаменних мистецьких явищ потрапляють фестиваль «Червона рута» (див. с. 118) й інші численні музичні фестивалі, «на яких українські виконавці могли проявити себе», словами дисерантки (с. 121); українська рок-музика, що оформлювалась у клубному русі другої половини 1980-х рр. й продуктивно існує донині; електронний євроденс, синті-поп і техно, представлені у творчості низки гуртів (зокрема це «Аква Віта», «ВАН-ГОГ», «Скрябін»); поп-музика «у всьому її стилевому розмаїтті», тобто в репертуарі різних співаків й співачок, багато іншого. Численність виявлених фактів, що засвідчують неймовірне різноманіття української вокально-інструментальної естради, дійсно вражає, хоча М. Дружинець зізнається, що «не всі музичні проекти відзначені високим художнім й виконавським рівнем, однак більшість

музикантів щиро прагнули урізноманітнити популярну українську музику та збагатити українську пісню новим саундом» (с. 124).

Здатність до критичної оцінки яскраво проявляється в 3 розділі дисертації, де розглядаються досягнення рок-гуртів «Воплі Відоплясова», «Океан Ельзи», «The Hardkiss» та «Kozak System», «ДахаБраха», «Onuka», що роблять їх «і національно орієнтованими, і відкритими для слухачів різних країн» (див. с. 146), творчість Аліни Паш як зразок «європейського мультикультуралізму, у якому в музиці є виразні мотиви української, а у відеоряді – французької та мусульманської культур» (див. с. 147), нарешті українські музичні талант-шоу, починаючи з «Караоке на Майдані», включаючи «Х-фактор» та «Голос країни», та пісенний конкурс Євробачення, знову ж таки як «знаряддя євроінтеграції українського естрадного музичного мистецтва».

Звернемо увагу на справедливу критику творчих підстав та «мовної категоризації» естрадного образу, здійснювану А. Данилко (Вірка Сердючка), з одного боку; наголос на академічних професійних чинниках успіху та мистецьких якостей творчості Джамали, «яка змогла донести свій меседж до європейців завдяки високій культурі співу (співачка закінчила Національну музичну академію України ім. П. І. Чайковського як академічна вокалістка), оригінальному тембрі, який є впізнаваним і виділяє її з решти артистів, та драматичному таланту, який допоміг створити цілісний образ» (с. 171 дис.), з іншого.

Таким чином, М. Дружинець вдається довести важливість поєднання яскравих особистісних рис виконавця з його міцною професійною підготовкою, що дозволяє йому створювати оригінальний музично-артистичний образ. У випадку з Джамалою цей творчий комплекс передбачає ще й *авторське композиційне дарування*, наводячи на думку, що естрадне музичне мистецтво, особливо вокальне, передбачає особливий специфічний вимір авторства, тобто здатне претендувати на власну авторологію, а це дозволяє інакше, з близького виміру, підійти і до питань музично-естрадної

мови. Але тому й подальший розгляд освітньо-професійного профілю естрадного музичного мистецтва у даній дисертації (у заключному розділі роботи) видається дещо однобічним – або недостатньо глибоко розкритим – з боку створення синтетичного музично-поетичного тексту.

На нашу думку, розгляд мовної основи естрадного співу не зводиться до виявлення його вербальних текстових чинників, до важливості співу англійською мовою, щоб стати зрозумілішими для європейців, і ця мова не є запорукою «орієнтації» виконавців у своїй творчості на європейські гуманістичні цінності». Більш за це, «не словом єдиним» жив раніше й живе нині естрадний співак, а, передусім, музичним мовленням, з його специфічними щодо естрадної галузі виразовими засобами. Справа в тому, що будь-яка зміна національної мови у словесному тексті сольно-вокального естрадного жанру викликає суттєві зміни музичного іntonування; і навпаки, потреби в останніх зумовлюють вибір першої. Тому констатувати потребу у співі українською або англійською, або будь-якою іншою мовою, доцільно лише у цілісному текстовому (синтетичному) вимірі естрадного пісенного твору.

До цього дискусійного аспекту роботи додами ще декілька.

На с. 51 дисертації визначається дуже важлива риса естрадного співу (музичного звучання), що зумовлюється іншим ставленням до звуку, іншими, порівняно з традиційними академічними, засобами звуковидобування, технологічної оснащеності, тому і іншими «завданнями» по «володінню власним голосом». Як справедливо зазначає М. Дружинець, у цьому сенсі за «останнє десятиліття простежується значний стрибок у розвитку вокального естрадного мистецтва». На жаль, у подальшому дисертаційному дискурсі не виникає висвітлення нових технологічних відкриттів, нових потреб й можливостей вокальної технології у сфері естрадного співу, хоча доведено, що особистість й голос співака, в їх єдності, є головним інструментом у даній сфері – головним носієм естетичної інформації

Стосовно останньої, естетичної інформації, не зовсім зрозумілим залишається її протиставлення «семантичній інформації», коли, на с. 78, дисертантка пише наступне: «Така дефініція як естетична інформація, що має безпосереднє відношення до проявів мистецької творчості, на противагу семантичної інформації, що не підкоряється загальним законам логіки. Семантична інформація більше звернена до логіки й здорового глузду людини та налаштовує людей діяти згідно із своїми переконаннями та інтересами, у відкритій формі вона спонукає людину до певних дій. Естетична ж інформація, котра транслюється за допомогою ЗМІ, викликає в аудиторії певні душевні стани, реакції та емоції». Розуміємо, що це просто невдалий суперечливий вислів, але головне те, що у мистецькому акті, у мистецькій формі взагалі не можна протиставляти естетичний та семантичний виміри або чинники, бо вони зумовлюють один одного, існують лише у повному злитті; інша справа – процес впливу та асиміляції художньо-образної системи, тут можливі різні функціональні домінування й співвіднесення, але все рівно художнє діяння має естетично-ціннісний аспект як невід'ємний, вбудований до його (діяння) семантичного механізму.

Найбільш складні стосунки склалися у М. Дружинець з поняттям про масовий характер естрадного музичного мистецтва, тобто про його входження до системи масової музичної культури – або про його певну відмінність від музично-масових явищ. Наприклад, вона вважає наявність комерціалізації як тенденції розвитку українського естрадного музичного мистецтва підтвердженням його масової природи, але проблема фінансування, прибутковості та оплачуваності стосується сьогодні, здається, усіх форм музичної творчості, тобто однієї цієї ознаки явно недостатньо.

У пошуку правильного критерію дисертантка навіть звертається до праць М. Бахтіна, але тут відбувається дещо дивна річ, бо вона дуже вільно приписує Бахтіну думку, у зовсім незвичних для нього термінах, коли пише: «Згідно з Михайлом Бахтіним, масова культура є формою взаємодії мас у процесі набуття та осягнення навколошньої дійсності, механізмом

самодетермінації індивіду в масі з властивою їй соціальністю, усередненістю та історичністю»; до того ж дослідниця посилається на усе видання «Естетика словесної творчості», що містить сукупність різних праць, без вказівки на конкретну роботу, тим більше на сторінку з неї, що робить дане посилання повністю некоректним.

Йдемо далі. В одному випадку дисертантка зазначає, що на «...сучасному етапі масова культура іманентна людському існуванню і є відображенням закладеного у природі людини прагнення до формування загального соціокультурного простору людства. Активне поширення масової культури в ХХ-ХXI ст. можна пояснити прискоренням темпів розвитку і впровадження новітніх комунікативних технологій, які є основою соціокультурної трансляції», і у такому сенсі естрадна музика вписується у її системні норми (див. с. 70). Але трохи далі зазначається, стосовно «активної взаємодії естрадного та масового мистецтва» в процесі їх історичного становлення, що «ми (тобто М. Дружинець) розглядаємо естрадне мистецтво як професійне та елітарне, хоча і спрямоване на широку публіку...» (див. с. 91). Надалі до обговорення масового призначення естрадної музики приєднується характеристика засобів телебачення, інших медіа-мереж, і це веде до висновку, що «телебачення як форма трансляції інформації зробила естраду більш масовою, однак від того вона не стала масовим мистецтвом, якщо його розуміти як стандартизований, уніфікований продукт» (с. 99).

І все вже було б майже добре, якби у завершенні дослідження М. Дружинець не повернулася до думки, що «естрадна музика як найбільш масова завдяки своєму комунікативному аспекту» (с. 189), вона є «...масовою музикою, тому що орієнтується на масового слухача, який у добу масових комунікацій є вимогливим, оскільки обізнаний з провідними тенденціями світової музики (с. 190)⁴.

⁴ Є і більш заплутані думки, наприклад: «...коли ми говоримо про масову музику, доцільно розрізняти масові форми трансляції естрадного мистецтва, і масову музику шоу-бізнесового типу, яка є типовим явищем масової культури» (с. 99), але далі: «У добу шоу-бізнесу трансформація естрадного мистецтва часто йде у бік комерціалізації, однак

Скоріше за все дані складнощі у визначенні місця естрадних пісенних та інструментальних жанрів у системі масової музичної культури обумовлені надзвичайно складною побудовою, новою широтою та перехідністю багатьох явищ даної культури, і знову ж відзначимо, що цю проблему варто вирішувати шляхом поглибленого текстологічного та семантичного аналізу конкретних творів, тобто більш диференційовано підходячи до музично-естрадних артефактів. (Також доцільно залучати літературу, у якій розглядаються питання елітарності та масовості музичної культури ХХ століття, зокрема, це праці Т.В. Чередниченко⁵.)

Дозволимо собі також поставити одне запитання до дослідниці, а саме: що вона мала на увазі, коли пропонувала вважати пісні «Океану Ельзи» «сучасними романсами», що продовжують багатовікову українську пісенну традицію у ХХІ ст.» (див. с. 133 дис.)?

Характеризуючи у цілому дане дослідження, відзначимо ще раз, що воно присвячене надзвичайно важливій та складній проблемі музично-поетичного діяння естрадного мистецтва, дозволяє розвивати тему долання кордонів між людьми поверх державних та етнічних границь, а також питання професійно-освітньої підготовки естрадних вокалістів.

Саме освітньо-інституціональна межа стає заключною у даній дисертаційній роботі, підводячи до демонстрації досягнень двох закладів вищої освіти (справедливість їх вибору не викликає жодних сумнівів, адже це Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв і Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра), до висвітлення головних складових освітньо-професійних програм (див. від с. 180 і далі).

використання засобів масової комунікації не робить естраду автоматично масовим мистецтвом і не перетворюють її на шоу-бізнес, оскільки завдяки елітарній природі вона зберігає художню складову, що робить естраду не товаром, а мистецтвом» (с. 191).

⁵ Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития (монография). М., 1988. 320 с.; Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989, 222 с.; Музыка в истории культуры. Монография. В двух томах. Аллегро-пресс, 1994–1996.

Таким чином картина сучасного буття української музичної естради у її концертному сольно-ансамблевому призначенні постає достатньо завершеною, структурно-функціонально вибудованою. Запитання, роздуми, зауваження, що виникають у опонента, викликані, як вже зазначалося, широтою обраної предметної сфери та дійсно понаддинамічним, достатньо суперечливим й відкритим за характером творчим процесом, що відбувається сьогодні у творчих майстернях естрадних виконавців, авторів естрадної музики.

Відтак, підбиваючи підсумки опонентського викладу, можемо прийти до висновку, що рецензована дисертація є сучасним за вибором теми, предмету і категоріального апарату дослідженням, яке в рівній мірі звернене до методично-категоріальної сфери культурології та до проблеми словесно-музичної природи сучасного українського естрадного співу, з його комунікативними чинниками та семантичними складовими.

Нарівні з представленими у Висновках предметно-змістовими результатами дослідження, весь хід дисертації та її опорні пізнавальні позиції дозволяють переконуватися у її відповідності вимогам до кандидатських дисертацій за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури.

Публікації за темою дослідження та автореферат дисертації представляють її провідні сторони, методичні ракурси з достатньою повнотою. Відтак автор дисертації, М. Дружинець, заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури.

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
ОНМА ім. А. В. Нежданової

О. І. Самойленко

