

Відгук на дисертацію Тетяни Вікторівни Самаї «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ початку ХХІ століття», представленої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, за спеціальністю 26.00.01— теорія та історія культури .

Красиві, сильні, тембрально багаті вокальні голоси є одним із найкоштовніших надбань української нації. Не будемо з'ясовувати, коли і чому нагородив Господь українців цим щедрим даром. З давніх-давен співаки з України мали найвищий рейтинг у палацах і храмах Європи і світу. Згадаймо знамениту Петербурзьку придворну капелу, що формувалася виключно українськими співаками, донедавна, у 60-80-х роках московський «Большой» справедливо називали «українською діаспорою», більшість його оперних солістів також були з України.

Натомість на сьогодні, і не лише в Україні, але й у світі, ситуація у вокальному мистецтві дещо змінилася: у рейтингу популярності оперних і камерних співаків тіснять представники естрадної масової культури вокалу, естрадні концерти збирають не лише великі зали, але й стадіони шанувальників, серед яких незмінно переважає молодь. Опускаємо пояснення – чому? Про це чимало пишуть філософи ХХ століття, які поняття масової та елітарної культур трактують як протилежні, пов'язані з концепцією поділу творчої потенції суспільства на «творчу еліту», яка природно, становить меншу частину суспільства, і на «масу», що кількісно переважає (Хосе Ортега-і-Гассет).

Сучасне вокальне естрадне мистецтво, що є складовою світової масової культури і об'єднує такі віддалені між собою мистецькі пласти як політично зорієнтована поп-музика, кафешантанні жанри, пісенність, американський джаз, різноманітні форми рок музики і багато іншого, специфічного, вивчення якого

далеко не обмежується традиційним музикознавчим аналізом, потребуючи спеціальних культурно-соціологічних комбінаторних методів дослідження. Концепції масової культури, зокрема й музичної, визначають не лише часто згадувані Г. Беселер, Т. Адорно, російські музикознавці В. Конен, А. Сохор та інші, які досліджували, насамперед, соціокультурні аспекти цієї культури (до речі, саме А. Сохор впровадив до радянського музикознавства термін «масова музика»), але й інші знані сучасні теоретики, приміром, американці С. Макклер та Р. Волсер, британський вчений (шведського походження) Філіп Тегга - автор методу, що ґрунтується на синтезі традиційного музикознавства, герменевтико-інтерпретаційного та семіологічного аналізу і застосовується для в'яснення особливостей музичної семантики масової культури у процесуально-виконавському вимірі.

Хоча дисертантка не зосереджується на соціологічному аспекті дослідження, однак, виходячи із огляду залученої до роботи літератури, вона є абсолютно свідомою того, що масова вокальна культура є глибоко закоріненою до соціокультурного простору загальнолюдського масштабу. Можливо саме тому, вона не зосереджується на генезі та досягненнях естрадної культури в національному українському вимірі, що, здавалося, могло би бути доцільним, оскільки за цих умов більш доказово в'яснюється далеко не достатньо досліджене співвідношення в цій культурі національної і, водночас, мультинаціональної складових.

Природно, що такий значний пласт сучасної культури, як вокальне естрадне мистецтво, зокрема й українське, що постійно демонструє свої успіхи не лише у вітчизняному, але й у світовому вимірі (успіхи на Євробаченні), вимагає докладного і багатоаспектного аналізу. Тому робота Тетяни Самаї, яка розглядає цю проблематику об'ємно, на матеріалі, що охоплює генезу його становлення (в першій половині ХХ ст.) та сучасні досягнення, є на часі.

Насамперед, щодо фіксованих у авторефераті основних параметрів дисертації, стосовних актуальності, об'єкту, предмету, новизни та завдань.

Відмінно від зарубіжного мистецтвознавства, де історії та теорії розважального мистецтва (легкого, естрадного, популярного, масового), завжди приділялася значна увага, вітчизняні дослідники довгий час соромливо відсторонювалися від розгляду цієї проблеми. Можливо ще й тому, що в радянському мистецтвознавстві жорстко спрацьовувало неофіційне табу на величезний обсяг культури, що узагальнено називають «субкультурою» або «третьою культурою», а ще «третьою течією», «третім пластом» тощо). В музичному мистецтві в цій субкультурі поєднуються найрізноманітніші жанри: пісенний (включно з музикою театру, кіно і телебачення), джаз, рок-музика, *trivial-musik*, *mezzo-musik*, репертуар кабаре, вар'єте, мюзикл-холу і т. ін.) Однак, найбільш значну частину цієї культури становить саме обране темою дисертації «вокальне естрадне мистецтво».

Естрадний розважальний жанр, що розглядається в роботі у різних його іпостасях — від вуличних пісенок, мистецтва різноманітних колективів, репертуару танцювальних вечірок та ресторанної музики, до концертів у престижних залах та конкурсних і фестивальних програмах. Дійсно, поряд із народною, ритуально-обрядовою і так званою поважною, елітарною, або академічною, театральньо-сценічною та камерно-вокальною музикою, естрадний спів посідає в бутті соціуму вельми помітне місце.

Питаннями естрадознавства (або естрадології, за визначенням О. Зінькевич) - наукового спрямування, що виникло в річищі синтезу міждисциплінарних підходів дослідження, якими оперує в роботі Т. Самая, радянські науковці змогли вповні зайнятися лише після так званої «відлиги», в умовах значного послаблення ідеологічного тиску не лише у творчих процесах, але й у царині їх гуманітарних досліджень.

Розробка даної проблематики в українській мистецтвознавчій науці розпочалася ще пізніше. Хоча перші розвідки були опубліковані у 70 –80-х роках, основний масив літератури з цих питань припадає на межу минулого і перші десятиліття вже сучасного століття. Приблизно з цього часу розпочався і науковий розгляд вокального мистецтва естради. І все ж, на сьогодні, на відміну

від європейських досягнень, розробка такої важливої для соціокультурного буття нації проблематики, як масове мистецтво вокальної естради, видається ще недостатньою. Звідси - актуальність роботи Тетяни Самаї, яка порушує одразу кілька аспектів зазначеної проблеми.

До позитиву у представленій роботі залучаємо також намагання авторки розширити часовий параметр дослідження. Спираючись на численну літературу, пошукувачка побіжно окреслює історичну генезу становлення і розвитку даного жанру в європейському та вітчизняному обширі, в конкретних геополітичних умовах всього ХХ століття. До того ж, Тетяна Самая до розгляду естрадного вокального мистецтва залучає також педагогічний аспект, методика постановки голосу естрадного співака в процесі його професійного навчання.

Щодо визначення в роботі її об'єкту і предмету. Орієнтуючись на ряд культурологічних досліджень, дисертантка визначає *об'єктом* своєї роботи «естраду, як культурний феномен», а далі, у своїх теоретичних міркуваннях (у підрозділі 1.2), посилається на праці культурологів, які комплексно досліджують естраду, як узагальнююче поняття, що об'єднує всі складові розважальної індустрії – музичні і поза музичні. Авторка також об'єднує спільною парадигмою «виконавську естраду» як *вид*, що «поділяється на театральний, музичний, хореографічний та цирковий *види*» (при цьому, досить аморфно мотивуючи їх ознаки (відкритість, легкість, синтетичність, мобільність, імпровізаційність, індивідуальність).

Думаю, що розгляд специфіки мистецтва вокальної естради потребує дещо інших підходів, іншого визначення його специфічних ознак, навіть за умов залучення під час виступу артиста-співака прикмет різних видів мистецтва (циркових трюків включно). І вивчення вокального мистецтва не зобов'язує дослідника ретельно враховувати всі складові естрадної культури. У кожній з них є власна специфіка, суттєво дистанційована від естрадного співу, що безумовно належить до музичного вокального виду мистецтва і об'єднує все, що співається (опера, оперета, камерна, хорова, вокально-симфонічна, народно-пісенна, духовно-пісенна творчість, кіномузика, театральні вокальні інтермедії,

саундтреки, а також вокальні форми джазу і року). Своєю чергою – всі вокальні жанри є синтетичними і у їх виконанні може використовуватися, окрім вокалу, не лише вербальність та інструментальна звучність, але й атрибутика театру, кіно, літературних, можливо навіть й циркових жанрів.

Дисертантка в процесі викладу матеріалу неодноразово підтверджує, що творчо-виконавський аспект естрадного вокалу є складовою музичного виду мистецької культури, зокрема вокальної. Вона наголошує на тому, що естрадний вокал - це насамперед музика, що співається (саунд - звучить). А тому, не варто оминати вже усталені в музикознавстві теоретичні засади та відповідну термінологію категоріального апарату. Вокальна естрада – це не лише «саунд» - звучання, але, і це засадничо - звучання людського голосу. І тут – про специфічне: естрада має власні умови презентації цього голосу, що може бути суттєво зміненим у студійному запису, динамічно підсиленним, технічно збагаченим новими обертонами тощо. Підсилення звуку вимагає й концертне естрадне виконавство, оскільки аудиторія великої зали, переважно не має належних акустичних умов.

Голос людини, можливо ще не достатньо досліджений у літературі про вокальне мистецтво, його вивчення включає безліч важливих проблем: щодо амплуа, тембру, особливостей інтерпретацій, а також соціологічних, психологічних, фізіологічних, педагогічно-методичних, технічно-акустичних тощо. В роботі Тетяни Самаї порушуються деякі з цих проблем, особливо конкретизуються такі практичні аспекти, як виконавство та педагогіка. І все ж, в роботі переважає прагнення до узагальнень, історичного розгляду матеріалу та його класифікації. Надто об'ємним і надто різним є матеріал, яким оперує дисертантка - світова, радянська, українська вокальна естрада, всі її види і жанри (і не лише пісенні але й такі самодостатні форми як джаз, рок тощо). Дійсно, без узагальнень – не обійтися.

Дещо організовує розгляд досліджуваного матеріалу хронологічна періодизація минулого століття, що, в основному, співпадає із загально прийнятною мистецькою періодикою. Однак, досліджуючи генезу естрадного

мистецтва, авторка розпочинає ХХ століття від 20-х років, пропускаючи вельми інтересний відтинок часу, що включає рубіж століть і перші десятиліття, тобто період початку авангарду і прояву основних спрямувань модернізму. Цей період позначений і появою принципово нового, відмінного від доби романтизму естрадно-розважального мистецтва. Природно, що естрадне вокальне мистецтво, що складалося в цей час в межах різних стильових спрямувань, соціальних прошарків та суспільних систем (від декадентських салонів, рев'ю і кафешантанів до масових революційних свят і самодіяльності «синьоблузників»), а також завдяки видатним творчим особистостям в цьому жанрі (приміром, в Києві розпочинав свою карколомну кар'єру Вертинський), а також, і це особливо важливо для масової культури, напрочуд потужному розвитку технічної індустрії - винаходів фонографу, грамофону-патефону, радіо, звукового кіно тощо, що значно посилювало комунікативність естрадних форм. Та головним маркером популярної музики перших двох десятиліть минулого століття стали навіть не модні романси чи пісні, а насамперед, поява в Європі джазу – «дітища втраченого покоління... узагальнюючий вид, що втілював нову художню психологію, породжену духовною кризою... настроями першої світової війни». Про це писала у своїй праці «Третій пласт: нові масові жанри в музиці ХХ століття» авторитетний російський музикознавець Валентина Конен, яка навіть об'єднує різноманітні форми культури джазу у самостійний *узагальнюючий вид* естрадної музики. І дисертантка знає про цю роботу.

Погоджуюсь, що в роботі вирізняється значення Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Москва, 1957 рік), коли шанувальники європейської естради врешті змогли «на живо» почути своїх улюблених співаків і популярні гурти. Дійсно, ця важлива в тодішній радянській культурі подія активізувала широкий спонтанний рух на просторах СРСР новітніх форм світової естради, серед інших – численні різновиди рок-музики яку, вже згадувана В. Конен називає другим (або наступним), після джазу, масштабним *узагальнюючим видом* світової масової культури, «продуктом атомного віку, породженим світосприйняттям вже нової

генерації, яка втратила віру батьків і охоплена відчуттям наближення «загибелі світу».

Окрім хронологічної періодизації, цілісності викладу об'ємного матеріалу могла б посприяти його класифікації у жанрово-видовому вимірі. Однак, дисертантка чомусь залучає вокальну естраду до категорії *роду*, що на її думку «включає мовний, вокальний, інструментальний та оригінально-спортивний *роди*», хоча попередньо вже йшлося про види. (див. реферат, Висновки, пункт 2.). Оскільки доволіно трактувати вже усталені мистецтвознавчі категорії є вельми дискусійною позицією, тут не достатньо посилатися на праці естрадознавців, в яких категоріальний апарат нерідко може й не знаходити належного обґрунтування, або вжито доволіно, відмінно від загальноприйнятої класифікації, що залишили нам у спадок великі античні філософи.

Щоправда, у роботі Т. Самаї ця позиція, за суттю, лише декларується, а доказова база обмежується посиланнями на окремі праці про естраду. Розгляд основного матеріалу дисертантка все ж здійснює з позиції іманентних ознак вокальної естрадної музичної творчості і виконавства, а родову категорію, як і належить, залучає до уточнення характеру змісту та виражальності досліджуваного матеріалу (лірична-пісенна, епічна творчість тощо).

Вартує особливої уваги те, що Тетяна Самая, яка за базовою професією є естрадною співачкою, добре обізнаною із сценічною практикою і умовами сучасного шоу-бізнесу. У підрозділі 3.3 вона порушує ряд проблемних питань вокальної педагогіки, що, на її думку, і з цим важко не погодитися, повинна докорінно відрізнятись від методів професійного академічного вокального навчання. Не треба прагнути виховувати універсальних вокалістів. Адже академічні співаки дають собі раду в естрадно-пісенному репертуарі (хоча вони ніколи не співатимуть джаз і рок музику), а естрадники не претендують на оперний репертуар і навіть на камерне академічне виконавство. Тому, в навчальному процесі шляхи вокалістів розходяться. Однак, оскільки йдеться про людський голос – рідкісний і надзвичайно делікатний музичний інструмент, то варто все ж дбати про основні положення вокальної техніки, спроможні його

охороняти, берегти й удосконалювати (резонатори, дихання, вокальні прийоми тощо). Погоджуємося, що, поряд із основами засадами вокального навчання для естрадників слід розробляти ще й спеціальні програми, із врахуванням знань і вмінь бездоганного користування у концертних виступах та студійних записах технічними засобами динамічного підсилення живого звучання голосу, досягнення ефектів реверберації та специфічних тембрових нюансів. І тут, видається, поради дисертантки можуть бути вельми корисними.

Завершуючи відгук, зазначу, що на сьогодні проблематика масової культури широко розробляється в багатьох країнах світу. В Україні також у цій царині стає помітною позитивна динаміка. У цьому році була захищена дисертація О. Бойко про українську масову пісню (в ІМФЕ НАН України). Сьогодні дисертантка, яка багато років поспіль поєднувала естрадне виконавство з налітичними спостереженнями та педагогічною працею, досліджуючи сучасне вокальне естрадне мистецтво у світовому просторі, порушила ряд важливих практичних проблем, що потребують подальшої уваги культурологів і мистецтвознавців.

Резюме мого відгуку є позитивним. Пропоную підтримати роботу і надати Самі Тетяні Вікторівні наукове звання кандидата мистецтвознавства, за шифром спеціальності 26. 00. 01. – Теорія та історія культури.



Терещенко А. К. – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого .

Підпис Терещенко А. К.
ЗАСВІДЧУЮ



Міністерство культури та мистецтва України
Департамент театру, кіно і телебачення
Р. В. Русак