

принципи народної хореографії, зокрема український танець; етнохореологічні особливості українського танцю. Також, на відміну від зарубіжних досліджень, у невеликому обсязі вітчизняне мистецтвознавство дослідило і класифікувало сучасну хореографію взагалі, її сутність, поняття, чинники, особливість, напрями, стилі, форми зокрема. Визначило жанрово-стилістичні особливості балету ХХ століття і західно-європейського балетного театру з 1920–2000 рр; сформувало логічну системну теорію і методику виконання рухів з українського і народно-сценічного танцю. Майже відсутні вітчизняні наукові дослідження у галузі бальної хореографії. Як виключення є висвітлення лише окремого періоду 20–40-х років ХХ століття про бальний танець у Радянському Союзі. Теж саме стосується і класичної хореографії, яка досліджена лише у методиці виконання рухів для ВНЗ та дитячих і юнацьких колективів.

Філософія танцю і балету предствлена аналізом онтології танцю у антропологічному аспекті. Проаналізовано вільні мистецтва і музичне виховання, мімезис як головний чинник танцю від Античності до Ренесансу. Визначено філософську думку про існування, іство, призначення, виконання та естетику танцю філософами Давньої Еллади, вчителями-теоретиками танцю часів Ренесансу, вчителями танцю і балетмейстерами-викладачами XV–XX століття.

Визначено відсутність у вітчизняному мистецтвознавстві, хореографічної науки – хореології. Сформульовано і визначено поняття "хореологія" – мистецтвознавчої наукової дисципліни. Розроблено і запропоновано паспорт хореології, її мету і завдання, напрями досліджень, формулу спеціальності.

#### Використані джерела

1. ВАК України. Наказ ВАК України 05.05.2010 за № 315/17610 про перелік спеціальностей, за якими проводяться захист дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата наук і доктора наук, присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.vak.org.ua](http://www.vak.org.ua).
2. Marselle Mitchel, Ginot Isabelle. La Dance au XXe siecle / Marselle Mitchel, Ginot Isabelle. – Paris, 1995. – 264 p.
3. Чепалов О.І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени) / Чепалов О.І. // Культура і сучасність: Альманах. – К., 2004. – С. 80–87.
5. Шариков Д.І. Класифікація сучасної хореографії / Шариков Д.І. – К., 2008. – 168 с.
6. Шариков Д.І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія. Історія. Практика і типологія хореографії. Словник : монографія / Шариков Д.І. – К. : КиМУ, 2012. – 498 с.
7. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії / Шариков Д.І. – К., 2010. – 208 с.

УДК 78.08 (477) (043,5)

**Олена Григорівна Шевченко**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

### АДАПТАЦІЯ ЖАНРІВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПОП-АРТУ 60–90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ ДО УМОВ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

*У статті проаналізовано особливості культурної адаптації та асиміляції жанрів західно-європейського поп-арту 60-90-х років ХХ століття, зокрема рок-н-ролу, джазу, ритм-енд-блюзу, євро-диско, традиційного англійського року тощо, до умов українських музичних традицій, що зумовило формування окремого самобутнього жанру.*

Ключові слова: асиміляція, адаптація, популярна музика, рок-музика, джаз.

*The paper analyzes the features of cultural adaptation and assimilation of Western genres of pop art 60-90 of XX century, including rock and roll, jazz, rhythm and blues, euro-disco, traditional English, the others, the condition of Ukrainian music traditions that led to the formation of a single original genre.*

Keywords: assimilation, adaptation, popular music, rock music, jazz.

Проблеми культурної адаптації та асиміляції належать до найбільш актуальних у системі наук про культуру. Названі процеси є важливими факторами культурогенезу в цілому, історичної мінливості культури, процесів культурної трансформації, процесу і результатів взаємовпливів різних соціокультурних систем.

Явища адаптації та асиміляції у художній культурі дедалі частіше стають об'єктом дослідження у сучасному музикознавстві, зокрема в музичній україністиці. Адаптація та асиміляція як фактори національного стилетворення розглядалися у працях І.Ф.Ляшенка [3], О.С.Зінкевич [1; 2], С.В.Тишка. Неоціненне значення цих явищ та процесів не викликає сумнівів.

Аналізуючи стан української популярної музики, на нашу думку, не слід обмежуватися лише рамками останніх десятиліть (якщо бути точними, періодом незалежності нашої держави). Вважаємо,

що сучасна популярна музика України бере витoki ще з часів Радянського Союзу. Крім того, вона займала чи не одне з провідних місць у музичному мистецтві радянської мас-культури, тому є підстави вважати звернення до музичного мистецтва радянського періоду цілком обґрунтованими.

Не претендуючи на самостійне багатостороннє висвітлення всіх аспектів цієї складної проблеми, зупинимося лише на деяких питаннях, пов'язаних з культурною адаптацією та асиміляцією, які мають безпосереднє відношення до нашої теми.

Певний вплив на формування своєрідності музичної мови української популярної музики, на нашу думку, мала західноєвропейська, а саме англомова музика. Ці процеси відбувалися в два етапи. Перший етап, більш ранній, "джазові коливання" – період з кінця 20-х до 60-х років ХХ століття. Другий – більш масштабний, спонтанний та реакційний – безпосередній вплив та адаптація жанрів західноєвропейського поп-арту 60–90-х років ХХ століття: рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу, євро-диско, нарешті, традиційного англійського року на ґрунті українських музичних традицій. З огляду на сьогоднішні події та пошуки в жанрі української популярної музики цей процес ще не завершився.

Зупинимося на характеристиці кожного з періодів детально і проаналізуємо конкретні аспекти адаптації, що відбулися (або ще відбуваються) в українській популярній музиці.

Входження джазу до культурного радянського середовища було надзвичайно стрімким, починаючи з 1922 р. – появою джаз-бенда Валентина Парнаха, його участі у відкритті 1 травня 1923 р. сільськогосподарської виставки та статей в журналах "Вещь", "Зрелища". Згодом з'являються джазові ансамблі під керівництвом Л.Теплицького, Б.Крупішева, Г.Ландсберга та інших музикантів, а в 1927 р. в Москві організувався АМА-джаз А.Цфасмана.

Починаючи з кінця 20-х років, джаз увійшов до українського музичного життя як елемент системи жанрів розважальної музики, став однією з складових музично-культурного процесу.

Під час Другої світової війни кількість джазових оркестрів і ансамблів у Радянському Союзі значно збільшилася (у порівнянні, скажімо, з 30-и роками). Хоча вони працювали в надзвичайно складних умовах (на фронтах і в окупації), кількість таких творчих колективів постійно зростала. Саме вони стали тим "фактором, що серед інших (знайомство з європейським музичним середовищем, велика кількість американських фільмів, що демонстрували на екранах СРСР) зумовив збільшення інтересу до джазу, особливо у післявоєнний період. Джаз розширив сферу побутування, певною мірою відтворюючи його клубне становище в США" [7, 54].

У 50-і роки джаз як такий був вилучений з музичного обігу країни. "Джазовими стали називати естрадні по суті оркестри, які широко популяризували радянську пісню та легку естрадну музику" [10, 72]. Таку тенденцію та наслідки її розвитку визначив і дослідив у 1963 р. Ю.Малишев, який принагідно зауважив, що навколо поняття "джаз" існує плутанина, що породжує суцільну термінологічну невизначеність. "Нерідко забувають, що джаз – далеко не вся легка музика, естрадна чи танцювальна, а порівняно незначна її частина, що має свої специфічні особливості та межі" [5, 30]. Далі музикознавець відзначає, що до кінця 40-х років існували джази, потім, у 50-х роках, залишилися лише естрадні оркестри.

Поступово відношення офіційної влади до джазу як до музики класового ворога змінилося. Це було пов'язано в першу чергу з відносним "потеплінням" періоду хрущовської відлиги. Так, під час Всесвітнього фестивалю молоді та студентів 1957 р., який проходив у Москві, відбувся міжнародний конкурс естрадних оркестрів, в якому брали участь і джазові колективи. З того часу джаз перестав бути "забороненим жанром" у СРСР, хоча і залишався, за визначенням Г.Лук'янова, "пасинком" [8, 75] у радянській музичній культурі.

Трохи згодом, в першій половині 60-х років ХХ ст., джазом починають цікавитися не тільки на рівні естетично-розважальних потреб (концерти, фестивалі, музика з кінофільмів та на танцмайданчиках), а й як культурним феноменом. Непересічним явищем стала поява у 1961 р. книжки Ю.В. Малишева "Про музику легку і серйозну" [4], автор якої одним з перших у Радянському Союзі розглянув серед інших питання, пов'язані з джазом.

У грудні 1964 р. відбулася ще одна важлива подія, що ознаменувала зміни у становищі джазу: у Львівській філармонії відбулася лекція "Легенди і правда про джаз", підготовлена й прочитана Ю.Малишевим. Пізніше такі лекції були проведені в таких містах, як: Ялта, Ужгород, Донецьк (у залі на 1000 місць), Київ (у Жовтневому палаці). Ілюстрував лекції І.Шамо [7, 58].

Крім активної просвітницької діяльності щодо джазу, протягом 60-х років, як зазначалося вище, велися творчі пошуки у сфері вітчизняного кінематографу. Результати цих пошуків можна вважати цілком своєрідним, оригінальним явищем, а також таким, яке заслуговує окремої уваги науковців та музикознавців. Так, в кінофільмі "Іноземка", знятому на Одеській кіностудії, знайдено цікавий прийом, який належить саме українським кінематографістам, а саме: джазова імпровізація в музичному оформленні до фільму ґрунтується на інтонаціях радянської масової пісні [7, 59].

У праці В.Романко на прикладі синтезу джазу та академічної музики виявлено елемент їх культурної асиміляції. Сьогодні "джазовий компонент", який зустрічається у сучасних композиторських стилях, дає приклад інтеграції джазу і академічної музики, аж до можливого синтезу. Серед творів, написаних "у дусі" джазу (більш високий рівень синтезу), аналізуються твори М.Скорика, сюїта для чотирьох саксофонів "Музика для чотирьох" Ж. Колодуб, "Концертна партита у стилі джазової імпрові-

зації" В.Зубицького, "Sinfonia estravaganza" О.Козаренка [6, 14]. Це доводить, що справжній синтез (не стилізація, не цитування, не полістилістика, хоча вони теж мають право на існування) стає можливим лише тоді, коли і джаз, і академічна музика виступають як рівноправні "партнери" стилеутворення, рівноправні компоненти "творчої лабораторії" митця. Цей синтез може бути лише результатом внутрішнього діалогу.

Поступово, з приходом моди на рок-н-рол, соціальна гострота та реакційність якого була більш відчутна, ніж джазу, тиск з боку офіційних установ щодо останнього поступово йшов на спадок. Натомість, ідейні працівники були вкрай занепокоєні новими молодіжними рухами, зумовленими впливом західної музики, точніше – європейського поп-арту, зокрема піснями ліверпульської четвірки – групи "The Beatles". (Як відомо, західноєвропейський поп-арт бере свій початок з 50-х років ХХ століття і пов'язаний з діяльністю англійських художників.)

Не варто, мабуть, доводити, що найбільш тотальному знищенню у застійні роки підлягали ті жанри, які мали виразне соціальне спрямування: сатира, авторська пісня, рок-музика. Фактично, вони перестали існувати. Хоча український рок групи "Еней" з Києва, "Арніка" зі Львова були чи не найсамобутнішими серед аналогічних в країні.

З плином часу, з розпадом Радянського Союзу, з політичними змінами в Україні змінювалося і відношення до таких альтернативних течій, як рок-музика, панк, рейв, хеві-метал тощо.

В одному з інтерв'ю-опитуванні, що зафіксовано автором дослідження на аудіоносії 25.06.2003 р., відомий український продюсер О.В.Лисокобилко відзначив, що 90-і роки – це розквіт українського рок-н-ролу. Це і "ВВ", і "Даун Таун" ("Down Town"), і "Колезький Асесор", і "Табула Раса", і "Брати Гадюкіни" та багато інших, які дійсно були явищем, якісно відмінним від, скажімо, англійського року. "Українська молодіжна музика 90-х років, – продовжує Олександр Володимирович, – це те, що наболіло, накипіло і, нарешті, виплеснулося".

Вважаємо, що в Україні західноєвропейський поп-арт, а точніше – рок-музика, адаптувавшись до місцевого фольклору, втрачає (а, можливо, вже частково втратила) свою соціальну гостроту. Це знову ж таки Руслана, "ВВ", "Зруйновані барикади", Таліта Кум, "Плач Єремії", "Скрябін", "Гайдамаки" та інші. Також тут слід погодитись і з тим фактом, що творчість жодного з цих виконавців не слід відносити до стилю класичного року.

В одному з інтерв'ю-опитуванні, що зафіксовано автором дослідження на аудіоносії 15.02.2003 р., Олександр Чернега, відомий український саунд-продюсер та звукорежисер, взагалі не визнає такого поняття, як український рок (частково припускає щодо російського), аргументуючи тим, що рок-музика може бути лише англійською, адже вона базується на кельтському фольклорі та музиці трубадурів і труверів.

Порушуючи проблему зіставлення українського та російського року, варто зазначити, що виникає чітке розуміння, що це не просто відмінність у територіальній приналежності музикантів. На нашу думку, це різне бачення, відчуття суті рок-музики в цілому. Так, український рок-н-рол і взагалі українська рок-музика, на відміну від англійської, відрізняється меншою агресивністю та тиском, натомість присутня певна мелодійність. Однак в текстах, особливо в музичному оформленні пісень, відчувається вплив фольклору та елементів радянської масової пісні. Як приклад, куплет з пісні "Гей, забава!" з репертуару групи "Брати Гадюкіни":

"Гей, забава!  
Рок-н-рол до рана!  
Ти гуляй, веселись  
Токар, слюсар не журись!  
Добре попрацюєм  
Новий мир збудуєм".

Щодо російського року, то в порівнянні з українським (як було зазначено вище, більш мелодійним), він менше "потрапив" під вплив фольклорної хвилі, проте для його текстів більше характерна соціальна гострота, яскраво виражений протест та жорстке драйвові звучання класичного англійського року.

Історичний огляд популярної музики періоду 20–90-х років ХХ століття дав змогу охопити можливий її діапазон, що дало можливість визнати масову музику в Україні не окремим ізольованим видом сучасного музичного мистецтва, а як похідну від попередніх. У музиці цього періоду є місце як національному, так і запозиченому. Через дослідження історії джазу чітко прослідковується адаптація іншого – "чужого" мистецтва, яке поступово асимілювало на ґрунті українського мелосу, до національної джазової школи.

Отже, західноєвропейський поп-арт (джаз, класичний рок-н-рол та рок-музика в цілому) як самостійний жанр української популярної музики природно адаптувався до умов українських музичних традицій та асимілював у окремий самобутній жанр. Говорити про те, що цей процес вже завершився, на нашу думку, ще рано. Отже, прогнозувати, як українська популярна музика буде розвиватися та оновлюватися далі, у нас поки що немає підстав, як і достатньої історичної дистанції для правильної оцінки.

### Використані джерела

1. Зінькевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми / О. Зінькевич // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – Вип. 28. – К.: НМАУ, 1998. – С. 64-73.
2. Ляшенко І.Ф. Етнофольклорна зорієнтованість національного стилеутворення у вітчизняній музиці // Мистецтво та етнос: Зб. наук. праць. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 93-125.
3. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І.Ф. Ляшенко. – К.: Наукова думка, 1991. – 268 с.
4. Малишев Ю.В. Про музику "легку" і "серйозну" / Малишев Ю.В. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 34с.
5. Малишев Ю.В. Синкопи з переодяганням / Малишев Ю.В. // Радянська культура. – 31 січня 1963 р.
6. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Романко В.І. // НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2001. – 20 с.
7. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: Дис. ... канд. мист.: 17.00.01. / Романко В.І. – К., 2001.– 193с.
8. Саркитов Н.Д. Рок-музыка: сущность, история, проблемы: Краткий очерк социальной истории отечественной рок-музыки. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика". № 3) / Саркитов Н.Д., Божко Ю.В. – М.: Знание, 1989. – 64 с.
9. Хижняк И.А. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность / Хижняк И.А. – К.: Молодь. 1989. – 269 с.
10. Этот запретный джаз // Советская музыка. – 1990. – №2. – С. 71-78.

УДК 76.01 (097)

**Тетяна Василівна Сафонова**  
старший викладач Мистецького інституту  
художнього моделювання та дизайну

### ЕКСЛІБРИС РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД КОСМІЧНОЇ ТЕМАТИКИ

*У статті розглянуті питання, які передують постановці проблеми дослідження мистецтва екслібриса. Увагу приділено художнім аспектам космічного екслібриса.*

*Ключові слова: мініатюрний витвір, знак, культурна цінність, світ відображення, актуальні питання екслібрисистики, тематична спрямованість.*

*The article covers artistic aspects of the cosmic ex libris and issues that should be investigated before studying the ex libris arts as a subject.*

*Key words: miniature product, sign, cultural value, world of exposure, actual issues of exlibris art, thematic direction.*

Творчість людини як специфічний спосіб людської діяльності, в якій реалізується її активність, слугує самовдосконаленню. Результат творчості гармонізує відносини людей з суспільством і природою. Як продукт діяльності він є не тільки предметом культури, а й спонукає до процесу розвитку та формування людини. Екслібрис як соціальне та культурне явище впливає на людину, розвиваючи пізнавальні та естетико-моральні чинники.

Мистецтво екслібриса відноситься до малої графіки, і своєю глибиною композиційної будови, смислового та філософського розуміння посідає чільне місце в світовому образотворчому мистецтві, гідно заслуговує на глибоке вивчення його розвитку в мистецтвознавчому, естетичному, психологічному та художньому аспектах.

Можна погодитися з твердженням, що картина, храм, книга, симфонія як витвори культури відкриваються нам особливим світом неповторних людських почуттів, думок, цінностей. Це ж стосується і екслібриса (ex libris – у перекладі з лат. "з книг") – книжкового знаку – маленького чуда, створеного натхненням художника. Це мініатюрний твір мистецтва, який прикрашає книгу, зберігає знак. Він переносить ім'я власника у вічність. Залежно від малої площі в мініатюрі-екслібрисі складно передати емоційні настрої, до того ж художники часто відносяться до екслібриса як до знаку і позбавляють його емоційного насичення. Це, на думку художника М. Неймеша, неправильний підхід. Він вважає, що необхідна "золота середина", щоб не образити книжковий знак як художній витвір, яким він є [6, 38].

Мистецтвознавець В. М. Співак в альбомі-каталозі "Мистецтво екслібрису" (2010) робить висновки, що книжковий знак – це частина духовної культури суспільства, функціональне призначення екслібрису – входить до системи художньої культури як культурна цінність, художньо образна модель, витвір мистецтва, художній текст, предмет колекціонування, форма обігу книги, спосіб художньої комунікації [8, 7]. Якщо екслібрис – прикраса книги, то він зобов'язаний бути змістовним, відображати або призначення установи, або професію, або захоплення власника. Аналогічну думку висловив у 1967 р. О. Ласунський у книзі "Книжный знак". Російський дослідник писав, що йдеться передусім про