К17

4006-р

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

Калужська Валерія Олегівна

УДК 130.2:792.73

ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ: ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Київ – 2015

НБ НПУ ім. М.П.Драгоманова

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі реклами та дизайну Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Міністерство освіти і науки України.

Науковий керівник - доктор філософських наук, професор **Легенький Юрій Григорович,** Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, завідувач кафедри реклами та дизайну.

Офіційні опоненти: доктор філософських наук, професор **Павлова Олена Юріївна,** Київський національний університет імені Тараса Шевченка, професор кафедри етики, естетики та культурології;

кандидат філософських наук, **Іщук Сергій Миколайович,** Національний авіаційний університет, доцент кафедри філософії Гуманітарного інституту.

Захист відбудеться 2 липня 2015 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.053.13 Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9.

З дисертацією можна ознайомитися у науковій бібліотеці Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова за адресою: 01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9.

Автореферат розісланий 2 червня 2015 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради Б.К. Матюшко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дисертаційного дослідження. Естрадне мистецтво є невід'ємною складовою життєдіяльності сучасних соціумів, які поступово перетворюються на суспільства споживання і розваг. Воно впливає на життєтворчість та рекреативні здатності людини, на її мислення і поведінку. Інтерес до основних тенденцій розвитку естрадного мистецтва обумовлений зміною його статусу в культурі постіндустріального зразка, що є наслідком розвитку технологій екранних видів мистецтв, мас-медіа, а також технологіями презентації сценічних форм як культурних об'єктивацій з посиленим маніпулятивним потенціалом.

Додатково тему дослідження актуалізує проникнення естради у повсякденність. Процедура уявлення себе іншим потребує розвитку нових людських якостей і здібностей, випробування яких відбувається у специфічному просторі естрадного мистецтва, яке в ущільненому вигляді відкриває нові, насичені ризиками горизонти самовираження людини.

Тема дослідження, пропонованого науковому загалові, посідає далеко не останнє місце в поглибленні розуміння тих процесів, які сьогодні відбуваються в українському суспільстві і культурі. Постмайданівський синдром, що полягає в акцентуванні видовищності суспільно значущих дій, певною мірою є наслідком передозування споживання продукції естрадного мистецтва і перетворення останнього на різновид мистецтва жити, також потребує з'ясування його антропологічних підвалин, які у неочікуваний спосіб заявляють про себе у сучасних соціокультурних контекстах.

Як цілісний феномен масової культури, мистецтво естради потребує філософської рефлексії з метою прояснення умов його розгортання у полі культури. Окресленню проблемного поля, визначеного темою дисертації, сприяли теоретичні розвідки західних і вітчизняних дослідників.

Насамперед, естрадне мистецтво вивчали як певну диференційну діяльність, пов'язану з творчістю окремих співаків (Ю. Айзеншпіс, А. Акімов, О. Баташев, І. Василітіна, М. Поплавський та ін.); зі специфікою презентації естрадного мистецтва в театрі, кіно, на ТБ тощо (В. Беньямин, С. Бест, Д. Келлнер, А. Вартанов, Л. Васильєва та ін.). Адже естрадне мистецтво як цілісність масової культури стає проблематичним саме в контексті XX століття.

Естрадне мистецтво – це простір самоздійснення людини публічної, який у XX столітті набуває рис самодостатності. Всі ці складові естрадного мистецтва надзвичайно інтенсифікуються та трансформуються в культурі XX століття, потребують синтетичного і системного аналізу. Естрадне мистецтво змінює образ людини. Так, людина XX століття занурюється в архаїчну реальність культури більш радикально, ніж раніше. Синтетизм естрадного мистецтва в рекламно-брендинговому просторі, в арт-бізнесі утворює своєрідний перетин зустрічей суб'єктів культури. Флеш-іміджі рекламного простору, масові події шоу-бізнесу вимагають спеціального дослідження. Це особливе естрадне мистецтво, пов'язане з певним вибуховим розвитком

технологій, трансформаціями культури, інтенсифікацією духовних пошуків, що визначилися в культурі XX століття.

Цілісність естрадного мистецтва XX століття – це реальність класичної, некласичної і постнекласичної культури цього періоду, яка має свою оптику, суб'єкта бачення і самоздійснення, засоби ідентифікації людини як певної тотальності на площі, в мас-медіа, в екранних мистецтвах. Можна говорити про те, що виникає новий суб'єкт культури, який Е. Канетті означив як «маса», який визначають як «натовп», «охлос». Можна, однак, говорити й про позитивну реальність естрадного мистецтва XX століття, яка позначила людину в екстенсивних вимірах технологій комунікації. Вся ця реальність трансформативного простору естрадного мистецтва потребує аналізу та адекватного бачення.

Естрадне мистецтво у класичному, некласичному та постнекласичному вимірах трансформується у межах різних практик масової культури. Це регенеративні, реставруючі, ретроархаїзуючі стратегії формотворення, орієнтовані на збереження традицій та занурення в недалеке минуле. Це певні сучасні міфології, які, за Р. Бартом, пов'язані з міфогенною та метафорогенною реальність естрадного мистецтва.

Водночас стан вивчення становлення естрадного мистецтва й узагальнення теоретико-методологічних аспектів цієї проблеми ще не можна назвати задовільним. Хоча варто звернути увагу на низку цікавих досліджень культурологічного, музикознавчого, соціологічного, психологічного напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення.

Так, характеристиці окремих його етапів присвячено наукові праці, що містять інформацію з теорії масової культури, зокрема естрадного мистецтва. Філософський та культурологічний напрям визначається в дослідженнях В. Адорно, Р. Барта, М. Бахтіна, С. Безклубенка, В. Беньяміна, Ж. Бодрійяра, П. Гуревича, М. Хрєнова тощо; у мистецтвознавчих працях В. Антонюк, Б. Асаф'єва, С. Бест, Д. Келлнер визначається специфіка входження мистецтва естради в масову культуру; важливими є дослідження з інтерпретації естради як певного синтезу мистецтв Т. Воробйової, О. Дугіна, В. Зайцева, В. Конена, М. Поплавського тощо; особливий інтерес викликають дослідження, присвячені окремим жанрам естради, С. Клітіна, О. Сапожнік, В. Тормахової тощо; в театрознавчих, мистецтвознавчих й інших вимірах мистецтва опрацьована диференційне розуміння видовища – це роботи Є. Єрмоліна, який описує тоталітарний театр масових подій 30-х років, Б. Брехта, котрий створив «епічний театр», А. Арто з його «театром жорстокості», С. Ейзенштейна, що розробив модель «вертикального монтажу» тощо. Адже будь-які ознаки естрадного мистецтва в контексті взаємодії видів мистецтв не дають його образу як певної культурологічної цілісності. Вони або експлікують естрадне мистецтво як певну драматургію, вокальне мистецтво, сценографію, або визначають естрадне мистецтво поза контекстом його єднання з масовою культурою в цілому.

Науковці аналізують масову культуру як соціально-історичний феномен, що відображає морально-психологічні, емоційні, соціальні настанови

(Ю. Божко, Г. Кнабе, І. Набок, Н. Саркітов, В. Ткаченко, С. Фріс). Представники іншої думки (А. Попов, Х. Ортега-і-Гассет) – вказують на руйнівні функції цього явища. Масова музична культура є одним із засобів соціального буття, оскільки через неї людина виражає своє ставлення до навколишнього середовища.

Разом з тим, потреба в поглибленому аналізі естрадного мистецтва, виробленні принципів нового бачення еволюції естрадного мистецтва, цілісному, системному вивченні видовищних форм трансформації масової культури свідчить про необхідність більш детального розгляду проблеми саме в філософсько-антропологічному плані. Зазначене робить актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дана робота виконана в межах тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук», а також пов'язана із темою дослідження кафедри дизайну та реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова «Актуальні проблеми дизайну, реклами, моди, архітектури в контексті культурологічних та антропологічних досліджень» (затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 732 від 27 жовтня 2006 р. та рішенням Вченої ради Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (протокол № 5 від 22 грудня 2006 р.)). Тема дисертаційного дослідження затверджена Вченою радою Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (протокол № 12 від 29 травня 2014 року).

Мета дослідження полягає в експлікації культурно-антропологічного підґрунтя еволюції естрадного мистецтва у просторі масової культури.

Зазначена мета зумовила необхідність виконання наступних **завдань:**

– розробити авторську антропологічно орієнтовану методологічну програму дослідження еволюції естрадного мистецтва;

– уточнити поняття «естрадне мистецтво», «масова культура», «естрадний синтез мистецтв» в контексті трансформації видовищних технологій масової культури XX століття;

– проаналізувати тенденції еволюції культурних форм естрадного мистецтва;

– визначити культурно-антропологічний статус естрадного мистецтва та його роль в інституалізації масових видовищ;

– охарактеризувати культурно-антропологічні специфікації естрадного мистецтва в контексті еволюції його сценічних форм;

– обґрунтувати антропологічно значущі ознаки репрезентації творчої особистості в естрадному мистецтві кінця XX століття;

– здійснити культурно-антропологічний аналіз видовищних форм трансформації масової культури в контексті флеш-іміджів, арт-бізнесу, реклами, естрадних шоу.

Об'єктом дисертаційного дослідження є естрадне мистецтво у

проблемному полі антропологічно орієнтованої філософії культури.

Предметом дослідження є еволюція естрадного мистецтва в контексті масової культури XX століття.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Методологія дослідження обумовлена предметом дослідження, а також його метою і поставленими завданнями, які передбачають здійснення міждисциплінарного аналізу на основі методів антропологічної інтерпретації та антропологічної реконструкції, аналізу і синтезу, порівняння й узагальнення результатів, отриманих у процесі вивчення праць та спеціалізованих видань з філософії, мистецтвознавства, культурології, етнографії, історії та суміжних з ними галузей науки. У роботі узагальнюються методологічні напрацювання аналітичної філософії, антропологічно орієнтованої етики та естетики, контекстуального аналізу. Для виявлення антропологічних і культурних констант естрадного мистецтва застосовується феноменологічний метод.

Реконструкція поняття «естрадне мистецтво» в контексті культури XX століття потребує застосування механізмів цілісного, системного та полісистемного, компаративного аналізу, а також залучення герменевтичного методу дають можливість трансформувати поняття «естрадне мистецтво» в образи феноменологічних, естетичних, мистецьких та мистецтвознавчих практик, що в рівній мірі формують естрадне мистецтво в культурі XX століття і утворюють картину світу як образ масової культури. В дослідженні використовуються структурно-функціональний, культурно-генетичний, модельно-реконструктивний методи.

Наукова новизна дослідження полягає у культурно-антропологічній концептуалізації еволюції естрадного мистецтва та його об'єктивацій у модернізаційних трансформаціях масової культури, тим самим започатковано новий напрям філософсько-антропологічних досліджень, а саме: антропологія естради у її багатоманітних культурних репрезентаціях.

Новизна дослідження конкретизована в наступних наукових положеннях, що виносяться на захист:

Уперше:

– на основі узагальнення філософських, культурологічних, мистецтвознавчих досліджень естрадного мистецтва визначена специфіка естради як різновиду трансформативної видовищної культури; обґрунтовано, що естрадне мистецтво є полісценічничним, полікультурним і полімистецьким феноменом, який водночас можна розглядати як комунікацію, що продукує культурно-антропологічні смисли з ускладненою інтерпретаційною схемою;

– встановлено основні тенденції еволюції естрадного мистецтва, які полягають у визначенні контингентних перспектив його розвитку на прикладі моделі «згортання-розгортання» форм презентації видовища в полісценічному просторі масової культури;

– показано, що естрада формується як синкретичне видовище, інтегруючи в собі різні форми масовості культури: ритуалізовані, містеріальні, інституалізовані як видовища або події в храмі, на площах, на майданах, на відкритих помостах;

– визначено культурно-антропологічні механізми інституалізації естрадного мистецтва, які підпорядковані логіці селекції та агрегації із залученням діалектики масовізації і демасовізації; показано, що ці механізми за певних обставин здатні перетворювати естрадний досвід на мистецтво жити;

– обґрунтовано, що естрадне мистецтво як сценічний синтез та гібридизація постмодерних мистецьких практик структурує свій культурний простір, який перетинається з простором повсякденності, пропонуючи позірні орієнтири яскравого гламурного життя, експресивно забарвлені рецепти подолання життєвих, соціальних і навіть політичних проблем (артист у парламенті як візуалізація мрій і сподівань суспільства);

– визначено антропологічні особливості розвитку мистецтва естради в контексті комунікативних технологій масової культури в екранному світі ТБ, мультимедіа, віртуалістиці, де здійснюється своєрідна апробація нових культурних технік життєтворчості за умов перетворення «нормальних біографій» на клаптикові.

Уточнено:

– розуміння естрадного мистецтва як емоційно насиченої комунікації, смисли якої транслюються через медіум видовища, який гіперболізує свої власні смисли і продукує зірок як втілення вдалого життя і водночас розвінчує свої власні міфи про них;

– положення, що видовищні форми презентації міської культури пройшли через стадію звернення до майданних і водночас до ярмаркових народних форм, які на початку XX ст. виглядали як феномен національної самоідентифікації. Місто створювало своєрідні секулярно-сакральні простори ярмарок, балаганів, вертепу, повертаючись тим самим до витоків естрадного мистецтва, які успішно конкурують з модерними просторами кабаре, салонів, ресторанів, клубів та театрів;

Набуло подальшого розвитку:

– положення про міфогенну природу естради, яка є не тільки штучно створеним міфом (Р. Барт), а й візуалізацією мрій та сподівань пересічної людини, реалізація яких пов'язується з естрадними зірками;

– положення про суперечливий характер еволюції естрадного мистецтва, яке в середині XX століття мистецтво естради позиціонується як масове видовище камерного типу, але саме в цей період естрада висуває домагання на вираз мрій та настроїв широких верств населення. Після 1960-1970-х років починається вибух естрадних інновацій, пов'язаний з розвитком інформаційних технологій і широкою презентативністю видовища в екранній субкультурі.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає у методології полісистемного аналізу поняття «естрадне мистецтво» в контексті культурологічної та мистецтвознавчої рефлексії. Естрадне мистецтво розглянуто в просторі сценічних інновацій масової культури. полягають у науковому осмисленні феномену філософування з метою філософського обґрунтування закономірностей функціонування популярної культури та її впливу на світовідчуття людини.

Розробки дисертаційного дослідження можуть бути використані для підготовки курсів лекцій з філософії, культурології, мистецтвознавства, теорії та історії естрадного мистецтва, а також можуть слугувати для трансформації сучасних мистецтвознавчих та культурологічних підходів щодо новітніх комунікативних технологій масової культури.

Зміст дисертаційного дослідження став основою для читання лекцій з теорії естрадного мистецтва у власній педагогічній практиці його авторки.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є результатом самостійної дослідницької роботи, в якій висвітлені власні ідеї та розробки автора. Положення наукової новизни і результати отримані дисертантом самостійно, всі публікації, в яких викладено зміст дисертаційного дослідження, є одноосібними.

Апробація результатів дисертаційного дослідження. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження доповідались та обговорювались на засіданні кафедри реклами та дизайну Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, а також під час міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій і семінарів, а саме: Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Українська культура XXI ст.: стан, проблеми, тенденції» (Київ, 2010); Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Філософія в умовах соціокультурних викликів» (Черкаси, 2012); V Міжнародний форум «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2012); конференціях професорсько-викладацького складу, докторантів та аспірантів Київського національного університету культури і мистецтв (Київ, 2012, 2013, 2014); XV Міжнародна науково-практична конференція «Освіта і доля нації. І. Кант та Г. Сковорода: уявний діалог у сучасних соціокультурних контекстах» (Харків, 2014).

Публікації. Основний зміст дисертаційного дослідження відображений у семи наукових публікаціях, з них – шість одноосібних статей у наукових фахових виданнях України з філософських наук, одна – у науковому виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз, одна – у збірнику матеріалів наукової конференції.

Структура і обсяг дисертаційного дослідження зумовлені логікою розкриття його теми і виконання поставлених завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, які включають у себе вісім підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 186 сторінок, із них 167 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 20 сторінок і налічує 235 найменувань, з них 2 – іноземними мовами.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, здійснено огляд стану і напрямів її розробки, визначено мету, завдання, об'єкт і предмет дисертаційного дослідження, висвітлено положення, котрі визначають наукову

новизну роботи, практичну цінність отриманих результатів, ступінь їхньої апробації, визначено структуру та обсяг дисертації.

Перший розділ – «Джерельна база і теоретико-методологічні засади дослідження» присвячений історіографії проблеми та визначенню понятійного апарату і методології дослідження.

У **першому підрозділі – «Теоретичні обґрунтування коеволюції естрадного мистецтва та масової культури»** визначаються основні напрямки щодо вивчення проблеми естрадного мистецтва як явища масової культури.

Проблеми масової культури в контексті постіндустріального суспільства піднімає А. Костіна. Проте самі терміни «масовість» і «масова культура» мають давню історію. Тут варто звернутись до досліджень початку XX століття Г. Лебона, Г. Тарда, З. Фрейда, Л. Войтоловського, які намагалися зрозуміти феномен маси, психологію поведінки людини в масі на підставі своєрідного бачення образу деструктивного масового простору, як культурного феномену.

Дослідження М. Бердяєва, Х. Ортега-і-Гассета мають суто критичний характер, вони свідчать про те, що масова культура позбавлена сакральності, орієнтована на споживання, де людина маси або одномірна людина, за Г. Маркузе, є носієм не високих потреб, а суто органічних почуттів. Представники франкфуртської школи: М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Е. Фром, В. Беньямін, Г. Маркузе роблять акцент на негативних аспектах масової культури, де масове суспільство як цілісність формує конформну особистість і орієнтована на нівеляцію цілісності культури.

Ряд дослідників продукують міфологеми культури споживання і опрацьовують стратегії ескалації цінностей в культурному вимірі. Це роботи З. Бзежинського, Д. Макдональда, Б. Розенберга, Д. Уайта, М. Маклюєна. Зокрема, М. Маклюєн дає розгорнуту дефініцію масової культури, він вже позбавляється гіперкритичного дискурсу і вважає, що ця реальність існує від віку, адже не пов'язує її з культурою повсякдення, але свідчить, що ця культура трансформується сама в рамках техногенних реалій XX століття.

Оцінка масової культури в радянській культурології позначений роботами В. Глазачова, Б. Грушина, Ю. Давидова, Є. Карцевої, А. Кукаркіна, Г. Оганова тощо. Вони переважно розглядають її як феномен системи капіталістичного культурного експансіонізму і пов'язують з гедонізмом, споживацьким характером цінностей. В рамках медіакультури проблемою масової культури займалися Г. Ашин, А. Вартанов, Л. Васильєва, А. Геніс, Г. Голіцин, А. Гофман, Б. Гройс, Л. Гудков, Л. Дергунова, А. Захаров, Н. Зоркая тощо.

З досліджень культурологічного плану, які виходять на проблему сценічного простору, проблему видовища, варто відзначити твори М. Хренова, Б. Маркова. Важливо також вказати на такі роботи, як М. Шевальє «Мій шлях і мої пісні», «Моя біографія» Ч. Чапліна, «Я жив тоді» Ю. Дмитрева, вони належать діячам естради, і маючи суто мемуарний характер, тлумачать, інтерпретують сценічний простір естради у вимірі культури та історії.

З досліджень, присвячених естраді і шоу-бізнесу, важливо визначити праці В. Акімова, Л. Васильєвої, Т Воробйової, О. Дугіна, А. Конікова,

С. Короткова, М. Поплавського, О. Сапожник, В. Тормохової тощо. Важливий матеріал щодо розуміння рок-сцени, рейв-сцени, панк-сцени, чорного репу тощо презентований у статтях А. Петрова, М. Майсуряна, В. Троєгубова, С. Клімовіцького тощо.

У другому підрозділі – «Феноменологічна рефлексія естрадного мистецтва та видовищної культури» проведено аналіз видовищних специфікацій естрадного мистецтва.

Визначається, що генеалогічно поняття «естрада» походить від слова поміст, тобто, площина, піднята над землею. Йдеться про те, що таке визначення є онтологічно окресленим і стає характеристикою саме просторової структурності естради як виду видовищного мистецтва. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» естрада визначається як сцена для виступу акторів, музикантів, співаків, промовців і таке інше. Це також музично-драматичне мистецтво, пов'язане з виконанням невеликих творів.

Наголошується, що в сьогоднішньому часі все змінюється. З одного боку, надлишковість видовища зберігається, з іншого – всім пропонується саме індивідуальний тип задоволення, збереження особистості, права особистості перед державою тощо. Тобто, можна бачити певну інвертовану парадигму здійснення видовищного простору. Особистість ставиться в центр світу або певним чином стає субститутом (замісником) абсолюту, наприклад, у протестантській етиці. Головним є не жертовність особистості перед колективним цілим, а, патлач – витрата всіх духовних і душевних сил. Всі ці реалії в певній мірі набувають своїх видовищних форм презентації, які так чи інакше виражаються в такій диференційованій формі видовища, як естрада.

Естрада – це форма спілкування, яка презентує в собі форми видовища. Вона є формою актуалізації потреби людини в святі, щасті, любові, близьких і далеких почуттях, які так чи інакше розігруються на сцені і дають людині можливість прожити цей день щасливо. Естрадні смисли проникають у життєвий світ пересічної людини, де починають функціонувати як конститутивні чинники її повсякденного життя. Через це естрадне мистецтво не просто сприймається пересічною людиною, а стає чинником її життєтворчості, а естрадні артисти включаються їхніми фанатами до родинного кола, створюючи ситуацію «обраної спорідненості», яка ще у XIX ст. була практикою високою культури (Wahlverwandschaften у Гете).

Усі видовища, і естрада в тому числі, уникають негативних станів і орієнтуються на стан того невідкладного задоволення «тут і тепер», який взагалі продукує масова культура.

У другому розділі – «Багатоманітність сценічних жанрів естрадного мистецтва» проведено аналіз жанрової специфікації естрадного мистецтва як засобу інституалізації масових видовищ.

У першому підрозділі – «Видовищні форми антропологічно значущої саморепрезентації міської культури: досвід історичної рефлексії» визначаються чинники міської культури початку XX століття як формотворчий фактор естрадного простору. Урбанізм міст буквально щовечора перетворює

мешканця цього міста на мисливця, котрий полює на свято. Отже, місто як засада створення естрадного мистецтва було тим епіцентром полікультурного, полімистецького, синтетичного феномену сценізації і артизації реальності, яке утворюється на межі XIX – XX століть. Для XX століття характерний бурний розвиток жанрових форм естради, для XIX століття – визрівання і формування естрадних жанрів.

Місто розуміється як певний еквівалент тотального «тіла культури», а в нашому випадку – тіла свята, яке має свої репрезентативні центри, а такими стають саме ті комунікатори, ті носії ідентифікації, які керують видовищем (в даному випадку – естрадним видовищем).

Якщо в ранньому патріархальному місті видовище було пов'язано з ярмарками, балаганами, зі святковими «містеріями», які супроводжували ярмарок, то в більш пізні часи – це вже культивовані театри естради, оперети, видовища різного ґатунку, починаючи від медіа і дійств, які відбуваються на площах. Проте урбанізація завжди тяжіла до того, що вона була водночас зіткнена з моментами екологізму, з моментами повернення у велике місто того укладу і того ладу буття, яке характеризувало село. Так, наприклад, всі кафе-шантани в Парижі максимально концентрувалися на околиці міста. Це майже сільська територія, де «співаючі кафе» перетворювалося на нічне місто розваг і місто, в якому людина відчувала себе на межі ландшафтної зони і зони урбанізованої. Така культурна топонімія видовища естрадного типу, де ландшафт вбудовується в певну межу святкового і водночас видовищного презентативного простору, характеризує весь той урбанізм естрадного мистецтва, який швидко набуває технологічних ознак свого структурування у XX столітті.

Можна стверджувати, що компенсаторна функція естрадного мистецтва в її урбанізованому вимірі є найважливішою. І найголовнішим є те, що вона адаптує відірвану від соціуму, самотню особистість до масових, колективних почуттів, до святковості, до несурогатної цілісності спілкування.

Естрадне мистецтво актуалізується з ростом урбанізації міста, перенасиченого як технологічними можливостями, так і людськими масами, натовпом. Все це призводить до виникнення масової культури.

Другий підрозділ – «Естрадне мистецтво як techne: інституалізації масових видовищ» присвячено з'ясуванню інституціональних чинників культурного самоствердження естрадного мистецтва у масовій культурі.

Масове видовище – це реальність, яка утворюється як феномен культурних ремінісценцій або культурних проекцій публічності, що здійснюються у своєрідних вимірах масовості. Йдеться про різні можливості оцінювання цих вимірів. Як відомо, за Е. Тоффлером, у культурно-історичному процесі XX століття визначаються три хвилі – перша, друга і третя. Якщо перша хвиля належить доіндустріальному суспільству, тобто дорівнює етнокультурі, а друга цілком вписується в індустріальне суспільство, широкий розвиток технологій, то третя – в постіндустріальне суспільство.

Таким чином, естрадне мистецтво інституалізується в рамках етнокультури, в рамках великих світових виставок, де виникають такі ідоли

індустріалізму, як Ейфелева вежа тощо, в рамках широких, масових подій, пов'язаних з військовими масовими пересуваннями, трансформаціями і катастрофами, які теж потребували своїх мистецьких акцій.

Масова культура першої половини XX століття в її естрадно-сценічних формах – це розмаїття театрів кабаретного типу, починаючи від стилю модерн і захоплення комедією дель арте. Можна назвати багато інших прикладів, але сенс не в кількості назв, а в тому, що масовість першого періоду була суто камерною і антитетичною.

Естрадний сценічний образ музикування і взагалі всієї поліфонії спілкування в різних вимірах ландшафтного буття був камерним. Він належить власне естрадному мистецтву, а не опері як такій чи театру як такому. Ця камерність характеризувалася передусім як виокремлення естради, яка в контексті ландшафту виглядала як невеликий простір, простір без порталу, без завіс, без усіх тих аксесуарів, що належать театральній сцені.

Активним образом інституалізації масових видовищ ставали всесвітні виставки. Так, починаючи від Всесвітньої виставки 1851 року в Лондоні, яка була своєрідним відкриттям доби індустріалізму саме в ландшафтних формах і яка вражала кришталевим палацом, величезними спорудами зі скла і металу, і закінчуючи широченними подіями Всесвітніх виставок Парижу, які потім перейшли у Брюссель, Токіо, Москву й інші міста.

Вже в другій половині XIX ст. естрадним закладам надається право ставити танцювальні, пантономічні, акробатичні інтертермедії, використовувати костюми, грати п'єси. Період стримування інституалізації видовища на сценічному просторі вже завершився, і відбувається широкий, експресивний, більше того, різноманітний рух здійснення різних закладів естрадного типу. Знов виникають синтези з професійним мистецтвом, але вже не на ландшафті, а в певних сценічно-естрадних закладах. Виникають так звані кафе-концерті, тобто ті, що в певній мірі намагаються адаптувати весь театральний простір або театральну реальність мізансценування цього простору в контексті камерного виміру естради.

Ті заклади, які йшли на редукування гастрономічної частини, ставали все більш і більше подібними до театрів, зрештою, в надрах естради виникає оперета, яка потім легко знов-таки інституалізується в просторі театру і, навпаки, виникає багато клубних закладів, які поєднують у собі ритуалізм проведення вечора на підставах того, що голова клубу веде цей вечір з включенням естрадних номерів, які мали вже допоміжний характер. Ці дві гілки інституалізації естрадного мистецтва є надзвичайно важливими.

У третьому підрозділі – «Масова культура першої половини XX століття та її естрадно-сценічні образи» проаналізовані масові форми естрадного видовища.

Естрада ставала справді масовою. Вона входить у маси не на правах етнокультурного феномену, а на правах феномену урбанізованого суспільства, на правах очікування катаклізмів, на правах інтерпретації сценічного простору величезних подій – політичних і водночас естетичних. Останні потребували

антитези, потребували свого екрану – мистецького образу відображення людини на роздоріжжі, в просторі зламів, катастроф і несподіваних подій.

Не можна не відзначити, що театр першої половини XX ст. був в естрадному вимірі надзвичайно персональним. Імпровізаційність, персональність, непередбаченість поведінки і водночас усі складні ландшафтні реалії війн, катастроф і всіх інших подій дають можливість естраді бути найближчим до людини мистецтвом.

Згодом формується вже та масовість, яка визначається в складному і драматичному перетині виборювання персональності в естрадному мистецтві. Це персональність акторів-виконавців, таких як О. Вертинський, К. Шульженко, Л. Утьосов та ін., персональність, яка висуває інтеграторів естрадного мистецтва – лідерів його сценічного простору: Л. Утьосова, А. Райкіна, а згодом вже його сина та ін.

Масова культура першої половини XX століття мала інваріантні форми естрадно-сценічного втілення. Ця інваріантність була задана тими масштабними подіями, які пов'язуються з тотальністю катастроф та випробувань світових війн, тотальністю, що існувала як образ життя в тоталітарних країнах. Водночас це і тотальність мультикультурних процесів, що відбувалися в Америці та в країнах Західної Європи, хоча в досить обмеженому варіативному просторі. Мультикультурність виявляється у відкритті нових, архетипних шарів і прошарків. Так, Америка відкриває свою батьківщину в афрофольклорних інтонаціях. В Європі розкриваються компоненти, пов'язані з етнокультурними ремінісценціями. Разом з тим виникає та загальна мультикультурна реальність, за якої поширюється джаз.

Поширюються і такі форми, як кабаретний театр, театр мініатюр, хоча під різними назвами. Усі ці ознаки є образами сценізації і артизації масової культури, яка ще не визначається як культура чистого споживання. Але друга половина XX століття, за дослідженнями Р. Барта і Ж. Бодрійяра, трансформує парадигму. Цей процес важко проходить у різних видах мистецтва, особливо складно це відбувається в естраді. Отже, перша половина XX століття – це час виникнення розвинутих сценічних і диференційованих жанрів, які формуються в естрадному мистецтві як своєрідний наскрізний мультикультурний і мультисценічний простір.

У **третьому розділі – «Еволюція естради в контексті культури кінця XX – початку XXI століть та її культурно-антропологічні константи»** визначаються постмодерні специфікації естрадного мистецтва.

У **першому підрозділі – «Естрадне мистецтво як сценічний синтез постмодерних практик»** розкрита специфіка застосування енвайронменту, ленд-арту, перформансу в естрадному мистецтві.

Йдеться про одну з фундаментальних ознак сценізму – продукування. Практика в естраді – це феномен здійснення продукування образів, продукування дії, що веде до комунікацій і зрештою – до катарсису. Якщо постмодерні практики є достатньо розгалуженою сферою, яка здебільшого описується в рамках просторових видів мистецтв (наприклад, енвайронмент – мистецтво оздоблення середовища, ленд-арт – мистецтво, пов'язане з

ландшафтом, перформанс – театралізоване мистецтво, поп-арт – популярне мистецтво), то їх потрібно визначити і як елемент практичної здійсненності сценічної події естрадного мистецтва в контексті культури постмодернізму.

Варто охарактеризувати три провідних постмодерністських мистецьких практики, які будуть осмислені або переосмислені в контексті естрадного синтезу мистецтв.

Енвайронмент – це категорія, яка характеризує середовищний погляд і середовищний підхід до утворення музичного або будь-якого іншого музичного твору. Переважно енвайронмент розглядається в контексті середовищних, просторових видів мистецтв, але середовище може бути й музичним.

Ленд-арт теж можна розглядати як середовищну естетику, але вже природного типу, хоча енвайронмент переважно розуміють як урбанізовану, міську естетику, яка сформувалась саме в контексті великого міста, а ленд-арт – як трансформацію природних реалій, які перетворюються в своєрідний вид мистецтва.

Перформансна комунікація або поетична стратегія постмодерністської культури, яка визначається в театралізації будь-якого сценізму, будь-якого виконавства, є найбільш визначеною в рок-сцені. Рок-сцена еволюціонує від хард-року, важкого, жорстокого року до арт-року, глем-року, рок-опери та інших конфігурацій.

Отже, можна узагальнити і визначити, що енвайронмент, ленд-арт, перформанс як три провідні мистецькі практики постмодернізму мають свої форми визначення в мистецтві естради, якщо розуміти естраду в широкому вимірі полісценізму, що розгортається як кілька сценічних образів і декілька планів їх нашарування в контексті музичної, театральної і взагалі популярної культури.

Другий підрозділ – «Сценічний простір в естрадних модифікаціях постмодерної масової культури» присвячений ідентифікації естрадного сценізму як масових подій постмодернізму.

На межі 60-тих років виникає зовсім нове розуміння естради, естрадного мистецтва як такого, бо змінюється культурний контекст, який можна зазначити, як добу «просунутого проекту постмодернізму». І досі немає однозначного визначення постмодерну чи постмодернізму, ці поняття інколи плутають, але за всім цим ховається досить проста реальність: світ стає поліморфним, багатовимірним, суспільство переходить у так звану третю хвилю, за Е. Тоффлером, радикально змінюються естетичні, етичні й навіть політичні настанови і максими формотворчості. Той образ естради, який розглядався раніше, що традиційно обертається навколо сцени, теж трансформується в контексті мас-медіа, розвитку екранних технологій, екранних видів мистецтв. А це вже мультимедіа. Це вже всі засоби трансформації інформації, де сцена зазвичай стає теж поліморфною, неоднозначно визначеною. Виникають складні поняття-інтерпретанти, наприклад: «рок-сцена», «панк-сцена», «рейв-сцена», тобто всі напрямки в мистецтві постмодернізму, які стають актуальними як напрямки культури,

передусім музичної, XX століття, а вже у XXI столітті набувають свого образу сцени або сценізму.

Дослідники естради поділилися на два табори. Перші традиційно, як це було в рамках теоретичного консенсусу Радянського Союзу, розуміють естраду як надмистецтво і всі модні інновації: рок, рейв, панк-культуру – визначають у контексті естрадного мистецтва. Другі, навпаки, вважають, що естрадне мистецтво припинило своє існування, стає одним з елементів постмодерністських, якщо не технологій, то практик (сценічних практик), є складовою шоу-бізнесу, або існує паралельно з ним, і завдяки трансформації у медіа вже набуває зовсім інших шляхів самовизначення.

Наше завдання – не намагатися інтегрувати ці концепції в одне ціле, бо це неможливо, водночас ми не є прихильниками ні першої, ні другої концепції. Ми намагаємося визначити естраду як сценічний вид мистецтва, який має свої особливості, де сам концепт сцени у всіх образних її трансформаціях набутих ним саме в постмодерній культурі, дає можливість використовувати категорію «естрадне мистецтво» саме щодо образу сцени і того сценізму (або полісценізму), який формується вже в нових реаліях постмодернізму.

Сцена як образ-метафора, сцена як образ, який свідчить про спільність людей у рамках певних просторових реалій, так чи інакше призводить до реалій культурно-історичних зсувів. Час існування кожної сцени вимірюється окремо, він може жити суто в рамках культурно-історичного простору, може мати своє продовження, відновлюватися, але сутність полягає в тому, що постмодерна культура має свою культурну реальність, або естрадні образи, які в сучасних дослідженнях визначають як певні сцени, як певний полісценічний вимір постмодерної культури, що трансформується, починаючи від афроамериканської сцени до її диференціації і закінчуючи вже сценами субкультур різних напрямів: етнорегенеративних, етнокультурних або, навпаки, авангардних. Можна стверджувати, що поняття «естрада» надзвичайно трансформується в цьому різновиді полісценізму.

У **третьому підрозділі – «Культурно-антропологічні наслідки комерціалізації естрадного мистецтва»** визначаються сценічні виміри віртуальних, екранних трансформацій сцени естради в шоу-бізнесі.

Проблема полягає в коректному проведені демаркації між категоріальними конструкціями естради та шоу-бізнесу, а також у тому, щоб визначити сценічний вимір цих двох категорій, з'ясувати еволюційні процеси естради саме в рамках її адаптації до шоу-бізнесу і, навпаки, адаптації шоу-бізнесу до естради.

Ці процеси не можна звести до «взаємодії» естради і телебачення. Це було б досить наївно. Не можна їх звести і до заміщення естради шоу-бізнесом. Це теж досить спрощено. Не можна стверджувати, що відбувається і певний симбіоз. Усе свідчить про інтегративні процеси.

Еволюція сценічного простору мистецтва естради в контексті шоу-бізнесу відбувається на підставі інтеграції шоу-бізнесу в простір естради і, навпаки, інтеграції естрадного мистецтві в шоу-бізнес. Проміжною ланкою стає медіа-реальність, яка формує медіа-продукт як товар, як медіа-конкурентну

продукцію, яка просувається на ринок і, завдяки розгорнутій мережі продукування продюсерської діяльності, PR-компаній, рекламних технологій, створює вже новий мультикультурний вимір естрадного простору, пов'язаний з медіа-технологіями в цілому і з ТБ-шоу.

Шоу, сформоване в медіа-просторі, є формульним, клішованим і зазвичай орієнтованим на тотальну ідентифікацію з глядачем. Адже це найголовніша мета створення медіа-продукту, бо втрачається сам фізичний контакт, руйнується власне сценізм, а спілкування в фізичному просторі замінюється віртуальним, змонтованим. Відсунення глядача, слухача компенсується внутрішнім глядачем, який на екрані вмонтований у картинку. Так виникає впевненість, що ти – саме такий глядач і слухач, який знаходиться поруч з актором.

Важливо також зазначити, що віртуалізація естради, її екранізація, більше того, атракціонізація і перетворення на шоу стають випробуванням для естради всіх країн і, зокрема, випробуванням для української естради, яка швидко адаптує всі типи шоу-бізнесу і по-своєму інтерпретує роль промоутера, роль продюсера в екранному та естрадному просторі.

ВИСНОВКИ

1. Проблема еволюції естрадного мистецтва в контексті масової культури ще є маловивченою, її по-різному визначають у контекстах західної, радянської, пострадянської мистецтвознавчої літератури. Передусім це стосується поняття «естрада». Якщо на Заході воно не є універсалістським визначеним сценічної діяльності, а поняття «естрадне мистецтво» характеризується як набір жанрів (мьюзік-холл, ревью, кафе-шатнани, кафе-кабаре, театри кабаре, театри мініатюр та ін.), то радянська мистецтвознавча і музикознавча традиція намагалася уніфікувати це поняття. Категорією «естрада» або «мистецтво естради» описується весь універсум сценічної діяльності людини в контексті презентації малих форм сценічного виконавства. Якби не виглядав цей підхід неадекватним, він є пріоритетним до сих пір. Мистецтво естради сприймається як певна естрадність, як певна цілісність сценічного типу, який проектується на будь-яку сценічну діяльність: естрада традиційно розуміється як поміст, як підлога, як піднесений простір вільного самовиявлення і спілкування людей в рамках повсякденної культури. Повсякдення, в свою чергу, розуміється як образ культури, який походить від виникнення великих міст, від ярмарків, від балагану, рейку, панарами, від традиційно етнічних культурних форм: пабів, шинків, трактирів тощо.

2. Категорії «простір видовища» і «простір естради» потребують певних уточнень. Можна стверджувати, що сценізм видовища і сценізм естрадних форм втілення цього видовища не є синонімічними. Сценізм естрадного втілення видовища – це певна камерна, передусім, традиція, пов'язана з близьким спілкуванням актора і глядача, з авансценою, коли людина, яка виходить зі сцени в зал, стає настільки наближеною до глядача, що вже глядач

не розрізняє її і себе. Тобто комунікант, конферанс і ведучій вечора стають персональним витоком цього єднання, який специфікує видовища в естраді.

Формування сценічного жанру естрадного мистецтва відбувалася як презентація видовищних форм міської культури. Урбанізм міської культури здійснює адекватні форми урбанізму естрадного мистецтва. Естрадне мистецтво бурно еволюціювало як межова культурна традиція, яка існувала на межі міста і села. Так, так, наприклад, у Парижі, кафе-шантани розташовувалися на Монпарнасі, а це маргінальна зона Парижу, яка була напівсільською, саме тут існувала можливість здійснити арт-вчинок, який не був можливий у центрі Парижу, саме тут можна було і співати, і танцювати так, як не співали в центрі.

3. Презентативність форм культури в їх видовищних формах диктує специфіку виникнення масовості в рамках камерних форм в просторі естрадного типу. Починаючи від пабів, театрів-кабаре і вже більш розвинений театрів: ревью, мьюзік-холлів і всього широкого сценізму, який утворюється в просторі естради, виникає єдність і співмірність культурних форм самоідентифікації людини і естрадних форм, які формуються в рамках сценічного простору.

Це стає можливим завдяки тому, що естрада стає певним засобом інституалізації масових видовищ. Естрада специфікує і певним чином інтерпретує масове видовище в рамках своїх сценічних вимірів. Ці виміри характерні як весь простір клубного, сценічного визначення естради. Клуби за інтересами, клуби низові, клуби-підвальчики, клуби елітарні і водночас виникнення проміжних театрльно-естрадних форм, що визначаються як театри кабаре, як мьюзік-холли та ін., спонукають до певної герметизації естрадно-видовищного простору.

Інституалізація масової культури в рамках естрадного мистецтва створює і певні жанри естради, які стають універсальними, міжнаціональними і буквально швидко переходять з країни в країну. Так кафе-шантани, тобто кафе, які співають, набувають інших форм в рамках слов'янських країн і мають свою традицію. Вар'єте, кабаре, театри мініатюр інтерпретуються в кожній країні в контексті національної специфіки. Важливо зазначити, що масова культура першої половини XX ст. в її естрадно-сценічному вимірі різко відрізняється від культури другої половини XX століття. Для неї характерним є індустріалізм, такі величезні виставки-гіганти, які проходили в Лондоні, Парижі, і такі маркери цього індустріалізму, як Ейфелева вежа та ін. Навколо утворювалися сценічні майдани і здійснювалися естрадний синтез мистецтв.

Масовість початку XX ст. була детермінована величезними масовими катаклізмами. Так, Перша Світова війна спонукала до утворення певних сценічних форм – антитетичних побуту військових подій. В цей час виникає безліч кабаретних театрів, в яких люди відпочивали від тягот і забот, які вони пережили на фронті, діячі стилю модерн актуалізували звернення до народної культури, до комедії дель арте, фольку.

4. Після 1960-х рр. у західних дослідників прийнято тлумачити поняття «сцена» не в суто просторовому вимірі, як поміст або підлогу, а як спільність

людей. Такі номінації, як рок-сцена, поп-сцена, рейв-сцена, афро-американська сцена є певними абстракціями, які визначають культурну цілісність сценізму певного типу, в якому можна побачити і еволюцію естрадного мистецтва. Отже, змінюється сам підхід до оцінки естради, до інтерпретації категорій «естрада», «естрадне мистецтво».

Весь цей процесуальний, сценічний і водночас інтерпретативний простір можна, так чи інакше, пов'язувати з мистецтвом національної естради і можна вважати, що мистецтво естради інтегрує в собі всі іншокультурні та іншофольклорні впливи. Більше того, концентрує і інтерпретує всі ті події, які вже стають наявними у постмодерній культурі. Вони стають більш специфікованими саме в естрадному мистецтві, коли здійснюється сценічний синтез постмодерних практик.

Можна виділити три домінанти: перформансну комунікацію, комунікацію енвайронментну і комунікація в сцені ленд-арту. Якщо перформансна комунікація інтегрує в собі всі образи театрального сценізму і театралізації сценічної дільності музичного, хореографічного і іншого простору, який стає суто естрадний, або естрадно-театральним явищем, то енвайронментна комунікація характеризує образи середовища міста, які набувають своїх специфічно естрадних рис, що визначаються на межі контркультур і культури мейнстріму, тобто легалізованої культури, яка вже перетворюється на шоу-бізнес і визначається в рамках легальних естрадних музичних і іншої форм презентації. На межі мейнстріму і протестних культур інсує ленд-вимір, коли рейв-культура, рейв-сцена об'єднує інколи від 50-до 100 тис. учасників події. Використовується техномузика, і рейви, тобто занурення в транс, стають одним із головних ознак цієї контркультурної сценічної практики.

5. В контексті масової культури еволюція сценічного простору естради корелює з шоу-бізнесом. Шоу-бізнес як головний показник і визначник мейнстріму в західному просторі стає чітко регульованим і структурованим механізмом, бізнес-планом, або бізнес-ринком просування медіа-продукту на екранний ринок, який сповнений шоу, видовищ і несе в собі естрадні виміри в традиційному і нетрадиційному вигляді.

Адже шоу-бізнес теж не потрібно плутати лише з бізнесом. Він є широкою практикою артизації реальності. А сама артизація, тобто перетворення реальності на мистецьку, потребує специфічних естрадних визначень, тобто всього того культурно-історичного досвіду, якого набуває естрада в процесі еволюції. Існує три концепції взаємодії естради з шоу-бізнесом: усунення шоу-бізнесом естради, існування естради самої по собі, ніби шоу-бізнесу не існує; симбіозу естради і шоу-бізнесу.

В Україні формується досить потужній потенціал естрадного сценізму, який пов'язується з певними культурними паралелями діалогу культур: наприклад, виникнення ансамблю «Смерічка» на заході України порівнюється з вокалом четвірки виконавців групи «Бітлз».

6. Українська естрада легко адаптує всі іншофолькльорні впливи і весь потенціал постмодерних технологій: семплінг, оранжування, накладна звуку, що не є досягненнями суто естрадного значення, але недооцінювати ці реалії

неможливо. В українській естраді домінують декілька реалій культуротворення, які визначають її як явище світового зразка. Це персональність виконавців, їх культурно-історична доля, яка здійснила ці особистості, що спонукають до наслідування. Це Софія Ротару, Оксана Білозір, Ніна Матвієнко і ін. Це рок-групи, які чутко реагують на запит часу і аналогічно з рок-групами Західної Європи, Сполучених Штатів Америки працюють в подібних форматах.

Це фольк-рок, це арт-рок. Всі ці реалії свідчать про те, що поетика постмодернізму не є чужою для української естради, але мода змінюється в рамках культури посттоталітаризму, в яких є неможливим дистанціювання або протиставлення мейнстріму, тобто легалізованим формам організації видовища. Тут не є можливими конфліктні формі музикування, якими є рейв, чорний реп і ін., бо ця традиція була або придушена або пригнічена в 1970-ті роки шляхом суворої боротьбі з нонконформізмом, у тому числі і з музичним, а в естраді вона майже не виявилася.

7. Еволюція естрадного мистецтва в контексті масової культури зазнала декілька періодів. Період інституалізації, засвоєння традицій етнокультури, регенерації традиції, пов'язаних з національною культурою, які були втрачені за часи тоталітаризму (це актуально і для пострадянської культури, і для культури Західної Європи), а також широкого масового інтеркультурного діалогу, який виникає в просторі музичної культури в цілому.

Виникнення полікультурних, метакультурних і водночас мегажанрових сцен, які пов'язують з афроамериканською сценою, рок-сценою, панк-сценою, рейв-сценою і т.п., спонукає до осмислення ролі естрадного мистецтва як інтегративного витоку того сценічного простору і тої сценічної реальності, яка формується в XXI ст. на підставі мультикультурних та мультисценічних взаємовпливів.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Калужська В.О. Естрадне мистецтво як засіб інституалізації масових видовищ / В.О. Калужська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXIII]. – К. : Міленіум, 2014. – С. 179-186. – (Видання, внесене до міжнародних наукометричних баз).

2. Калужська В.О. Масові видовища естради / В.О. Калужська // Гілея (науковий вісник): Збірник наукових праць [гол. ред. В. М. Вашкевич]. – 2014. – Вип. 89 (№10). – К.: ВІР УАН.– С. 290–294.

3. Калужська В.О. Сценічний простір естрадного мистецтва / В.О. Калужська // Гілея (науковий вісник): Збірник наукових праць [гол. ред. В. М. Вашкевич]. – 2014. – Вип. 90 (№11). – К.: ВІР УАН.– С. 277–281.

4. Калужська В.О. Сценічні образи естради початку XX століття / В.О. Калужська // Нова парадигма: Журнал наукових праць / [гол. ред. В.П. Бех]. – К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2014. – Випуск 121. – С. 117–126.

5. Калужська В.О. Видовищні виміри естрадного мистецтва / Валерія Олегівна Калужська // Нова парадигма: Журнал наукових праць / [гол. ред. В.П. Бех]. – К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2014. – Випуск 122. – С. 69–78.

6. Калужська В.О. Масова культура постмодернізму та її естрадні образи / В.О. Калужська // // Вісник ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Серія «Філософія». – Харків : ХНПУ, 2015. – Вип. 44. – С. 185–196.

7. Калужська В.О. Масова культура першої половини XX століття та її естрадно-сценічні образи / В.О. Калужська // Матеріали XV міжнародної науково-практичної конференції «Освіта і доля нації. І. Кант та Г. Сковорода: уявний діалог у сучасних соціокультурних контекстах» (26–27 вересня 2014) / Харк. нац. пед ун-т ім. Г.С. Сковороди. – Харків : ХНПУ, 2014. – С. 85–88.

АНОТАЦІЇ

Калужська В.О. Еволюція естрадного мистецтва в контексті масової культури: філософсько-антропологічний аналіз. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. – Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, Київ, 2015.

У дисертації здійснюється комплексний аналіз феномену сценізму естрадного мистецтва в контексті масової культури XX – XXI століть. Уточнено зміст категоріальних понять «естрада», «естрадне мистецтво», «масова культура», «масовість», розглядаються чинники міської культури початку XX століття як формотворчий фактор естрадного простору.

Зазначається, що в галузі розважального мистецтва досить складно чітко окреслити межі окремих жанрів, адже їм властивий високий рівень синтезу та взаємодоповнюваності.

Визначена культурно-історична специфіка формування сценічних жанрів естради. Надається характеристика видовищу як культурно-історичному феномену, який презентується в сценічному просторі естради. Естрадне мистецтво характеризується як засіб інституалізації масових видовищ, як сценічний синтез постмодерних мистецьких практик. Масова культура першої половини XX століття презентується як естрадно-сценічний синтез.

Ключові слова: культура, масова культура, естрада, мистецтво, шоу-бізнес, видовище, сцена, сценічний жанр, постмодернізм.

Калужская В.О. Эволюция эстрадного искусства в контексте массовой культуры: философско-антропологический анализ. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата философских наук по специальности 09.00.04 – философская антропология, философия культуры. – Национальный педагогический университет имени М.П. Драгоманова, Министерство образования и науки Украины, Киев, 2015.

Диссертация является системным исследованием, в котором осуществляется комплексный анализ феномена сценизма эстрадного искусства в контексте массовой культуры XX – XXI веков. На основании теоретического анализа научных источников уточняется содержание категориальных понятий таких как, «эстрада», «эстрадное искусство», «массовая культура»,

«массовость», рассматриваются факторы городской культуры начала XX века как формотворческий фактор эстрадного пространства.

Отмечается, что в отрасли развлекательного искусства достаточно сложно четко очертить пределы отдельных жанров, ведь им свойственный высокий уровень синтеза и взаимного дополнения. Роль эстрадного искусства в массовой культуре исследована с применением комплексного философско-антропологического анализа, к которому привлечены родственные гуманитарные дисциплины. В частности, приемы семантического анализа дают возможность исследовать типы структурной инвариантности разных жанров эстрадной песни. С другой стороны, научный аппарат музыковедения, теории художественного творчества, эстетики, психологии, способствует возможности выяснения внутренней логики построения эстрадных жанров.

В работе определяется культурно-историческая специфика формирования сценических жанров эстрады. Представлена характеристика зрелища как культурно-исторического феномена, который презентуется в сценическом пространстве эстрады. Эстрадное искусство характеризуется как средство институализации массовых зрелищ, как сценический синтез постмодерных художественных практик. Массовая культура первой половины XX века презентуется как эстрадно-сценический синтез.

В связи с выставочными комплексами, развернутой индустрией зрелищ актуализируется этнокультурное измерение зрелища и эстрады, свидетельствующей об интересе к национальной культуре. Показано, что эстрада формируется как синкретическое зрелище, интегрируя в себе разные формы массовости культуры.

Эстрадное искусство в пространстве массовой культуры первой половины XX в. было своевременным «аккомпанементом» Всемирным выставкам, антитезой двух войн и определенной антитезой тоталитаризма в целом. В работе эстрадное искусство характеризуется как полисценический, поликультурный и политворческий феномен. Эстрада специфицирует и определенным образом интерпретирует массовое зрелище в рамках своих сценических измерений.

Эволюция эстрадного искусства в контексте массовой культуры имела несколько периодов. Период институализации, усвоения традиций этнокультуры, регенерации традиций, связанных с национальной культурой, которые были потеряны за времена тоталитаризма (это актуально и для постсоветской культуры, и для культуры Западной Европы), а также широкого массового интеркультурного диалога, возникающего в пространстве музыкальной культуры в целом.

Эстрадное искусство характеризуется как сценический синтез постмодерных художественных практик. Определяется массовая культура постмодернизма и ее образы. Предоставляется развернутая характеристика взаимодействия эстрады и шоу. Шоу-бизнес как главный показатель и определитель мейнстрима в западном пространстве становится четко регулируемым и структурированным механизмом, бизнес-планом, или бизнес-рынком продвижения медиа-продукта на экранный рынок, преисполненный

шоу, зрелищ и несущий в себе эстрадные измерения в традиционном и нетрадиционном виде.

Ключевые слова: культура, массовая культура, эстрада, искусство, шоу-бизнес, зрелище, сцена, сценический жанр, постмодернизм.

Kaluzhska V.O. Evolution of Variety Show Art in the Context of Mass Culture: Philosophical and Anthropological analysis. – Manuscript.

Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophic Sciences, Specialty 09.00.04 – Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. – National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 2015.

Dissertation is a consistent study, in which complex analysis of the phenomenon stageism of variety show art in the context of mass culture of the XX – XXI centuries was conducted. Based on theoretical analysis of scientific sources, content of categorical concepts such as «variety show», «variety art», «mass culture», «mass» were specified, factors of urban culture of the early XX century as a formative factor of variety show space were considered.

The paper defined the cultural and historical specificity of forming stage variety show genres. Characteristics of the spectacle as a cultural and historical phenomenon was provided, which was presented in a stage space of a variety show. Variety show art was characterized as a means of institutionalizing mass shows as a stage synthesis of postmodern artistic practices. Mass culture of the first half of the XX century is presented as a variety show-stage synthesis.

Keywords: culture, mass culture, variety show, art, show business, show, stage, stage genre, postmodernism.

НБ НПУ
імені М.П. Драгоманова
100304277

Підписано до друку 29.05.2015 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Наклад 100 прим. Зам. № 231
Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.
(044) 239-30-26.