

Традиційно барвінковий обряд завершувала гостина, що було своєрідною подякою свахам за їхню роботу.

Весільний вінок виконував важливу роль протягом усього весілля і навіть після його завершення. Із шлюбними вінцями населення досліджених сіл пов'язувало ряд прикмет та вірувань. Зокрема, люди вірили: якщо під час вінчання вінець спаде з голови одного з наречених, то не буде щастя в подружньому житті: "Як вінчали сі молоді, то дружба тримав вінець над головою молодому, а дружка молодій. Молода мала стояти тихонько, щоб вінок не впав з голови, бо як впаде, то не буде з молодим жити"¹. Інше вірування було пов'язане з родильною обрядовістю. За звичаєм зберігали весільний одяг, отже і шлюбний вінець, який використовували під час першої купелі дитини: "Перший раз як дитину уродит, то в купіль клали кусочок вінка і завоєм втирали, аби дитина чиста була"². Все це підтверджує те, що весільний вінок був наділений символічно-магічними функціями не лише під час весілля, але й зберігав їх протягом тривалого часу.

Отже, на території Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. барвінковий обряд був неодмінним компонентом передшлюбних дійств, відбувався поетапно і мав чітку структуру. До барвінкового обряду належали: відбір та запрошення жінок-свах, які брали участь в обряді, урочисте збирання барвінку, власне "шиття" вінців та гостина-подяка жінкам за виконану роботу.

Як елемент передшлюбного дійства барвінковий обряд традиційного весілля мешканців Карпат, зокрема і Бойківщини, символізував прощання молодих з дівуванням і парубоцтвом, виконував важливу соціальну й моральну функції. Сислове значення цього обряду полягало в обрядовому відокремленні наречених від неодруженої молоді, емоційно-психологічній підготовці молодих до переходу в новий, сімейний статус.

¹Зап. 11.07.2008 р. у с. Хмелівка Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Дем'янів Ганни Федорівни, 1927 р. н.

²Зап. 14.07.2008 р. у с. Глибівка Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Федів Олени Миколаївни, 1937 р. н.

Статті



Микола МОЗГОВИЙ

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ УМОВИ
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ
ЕСТРАДИ ХХ СТ.**

Mykola MOZHOVYJ. The Historical-Cultural Conditions of the Development of the Ukrainian Song Variety of the XXth Century.

У статті розглядаються історико-культурні умови, що справляли вплив на розвиток української пісенної естради ХХ ст. та підвищення публічності жанру.

Постановка проблеми дослідження. У структурі й функціонуванні сучасної української естрадної пісні останнім часом відбулися відчутні зміни. Вона трансформувалася в особливий оригінальний жанр, що змусило переглянути ряд естетичних канонів, переосмислити відтворену в ній художню концепцію світу і людини, сприйняти нову концепцію масової участі людей у пісенному рухові.

Аналіз публікацій, на які спирається автор. Аналіз історіографії за підходами до вивчення проблеми дозволив виокремити як провідні наступні напрямки: історико-культурологічний (Л.Кулаковський, А.Сохор, Є.Уварова, О.Сапожнік, Л.Тихвинська), методичний (В.Зайцев), критично-музикознавчий (А.Жебровська, І.Лепша, О.Баташев, В.Яшин). Окремий напрям становлять біографічні праці, присвячені творчій діяльності естрадних співаків – К.Шульженко, Л.Утьосова, Н.Яремчука (І.Івсіліна, Д.Гордон, Я.Кибіч, В.Краскова, Г.Скороходов).

Варто звернути увагу на низку цікавих досліджень соціологічного, психологічного, культурологічного, музикознавчого напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення. Так, характеристиці окремих його етапів присвячені наукові праці А.Жебровської, І.Лепши, О.Сапожнік,

В.Чепеленка та інших; особливості функціонування естрадної пісні розкривають мистецтвознавці Д.Бабич, М.Вишневська, М.Поплавський, Н.Попович, В.Токарев та інші.

Водночас стан вивчення становлення української естради й узагальнення теоретико-методологічних аспектів цієї проблеми ще не можна назвати задовільним. Тому потреба в поглибленому аналізі соціально-історичних умов розвитку мистецтва музичної естради, виробленні принципів нового бачення історії вітчизняного естрадного мистецтва, цілісному, системному вивченні тенденцій розвитку української естрадної пісні та її ролі у розвитку музичної культури України висуває необхідність в детальнішому розгляді заявленої проблеми.

Мета статті – розгляд умов розвитку української естрадної пісні в широкому історичному контексті.

Відомо, що для кожного історичного періоду властиве типове світобачення, що безпосередньо детермінує розмаїття видів і жанрів мистецтва. Останні особливо тісно пов'язані з історичним розвитком людства як структурно-типологічна категорія, адже будь-який жанр – це “модель світу, модель ставлення до суспільства, природи, людини”³. Отже, через актуалізацію того чи іншого жанру можна простежити еволюцію цього жанру в культурі.

З огляду на вказане, феномен пісні можна визначити як специфічний спосіб духовного засвоєння і почуттєвого відображення художньої картини світу відповідними засобами художньої творчості у відповідний історичний період. Такий підхід, у свою чергу, допоможе повніше розкрити еволюцію і глибинну сутність феномену пісні, зокрема естрадної.

До найголовніших соціально-історичних передумов формування вітчизняного естрадного мистецтва у XIX – на поч. XX ст. слід віднести передусім стрімкий розвиток процесу індустріалізації. Бурхливе зростання обсягів виробництва промислової продукції вимагало інтенсивного залучення робочої сили, що, у свою чергу, привело до нечуваного розширення транспортної мережі й

міської інфраструктури. Що стосується робітників, то, зі зростанням їх професійної кваліфікації та обсягів оплати праці, вони потребували дедалі різноманітніших видів розваг.

Зазначимо, що в соціальному плані масова культура пов'язана з необоротними процесами урбанізації і тим розривом традиційних форм соціальності, патріархальних зв'язків між людьми і поколіннями, які до того часу забезпечували стійкі локальні мірки зі звичними орієнтаціями, які доповнювались релігійними цінностями. Церква виявилась безсилою давати надійну орієнтацію в умовах різко ускладнюючого життя.

Таким чином, цілком можливо поділити точку зору тих дослідників (К.Розлогова, Н.Козлової, А.Захарова, Б.Гофмана, А.Флієра та інших), які вважають, що первинна функція цієї культури – забезпечити соціалізацію людини в умовах ускладненої, нестійкої і ненадійної сфери великого міста, привчити до нових соціальних ролей і цінностей, способам регуляції своєї поведінки і діяльності в різноманітних обставинах, зняття психологічного напруження і рішення конфліктних ситуацій.

У дореволюційній Росії з цією метою, за прикладом паризьких кафе-концертів почали створюватися кав'ярні з відкритою сценою для виступів переважно легковажного характеру, так звані кафешантани (café – кафе + chantant – співаючий). Вони були настільки популярними, що в 1912 р. було проведено першу Всеросійську конференцію артистів цього жанру. Проте явище кафешантану викликало невдоволення православного духовенства та інтелігенції.

Наявність синтезу двох форм розважального мистецтва – балаганної і так званої академічної (передусім дивертисментів як складової частини традиційних драматичних, оперних і балетних вистав) історики вітчизняної естради виводять із реалій тогочасної концертної практики.

Так, як окрема галузь мистецтва, естрада характеризувалася в Росії та в Україні вже незабаром після Жовтневої революції. Зокрема, у Декреті Ради Народних Комісарів “Про об'єднання театральної справи”, підписаному В.Леніним і А.Луначарським 26 серпня 1919 р., йдеться про “різного роду естради”. Загальноновживаним у йо-

³Бурлина Е. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза.– Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987.– С. 4.

го сучасному змісті термін “естрада” став практикуватися у Радянському Союзі з поч. 20-их рр. ХХ ст.

На перші післяреволюційні роки припав також новий етап розвитку агітаційних жанрів, зокрема концертів-мітингів, масових маніфестацій. Концерти й виступи, зокрема фронтових бригад, періоду громадянської війни описано в численних спогадах очевидців та творах радянської літератури. До мистецької творчості в цьому напрямі прилучилися численні аматорські колективи, агіт-групи тощо.

Восени 1923 р. у Зимовому театрі “Акваріум” відкрився експериментальний Московський мюзик-хол, де виступали кращі відомі артисти: Г.Афонін, Гурко, Л.Утьосов та інші, концеранс здійснювали відомі на той час актори А.Глинський, Г.Амурський та інші. Художнім керівником колективу був композитор І.Фельдман, акомпанував С.Покрасс. Свої номери на естраді мюзик-холу виконували також артисти кабаре “Павиний хвіст”, театрів Мастфору, “Кривого дзеркала” (що належали до жанру театру малих форм): вони практикували нові мистецькі форми, впроваджували нові засоби виразності.

Створення нового концертного репертуару стало справою державної важливості. Почали проводитися відповідні конкурси, створювалися різноманітні експериментальні колективи типу “Майстерні комуністичної драматургії”. З’являються перші п’єси агітаційного спрямування, покликані роз’яснити масам завдання поточного моменту⁴. Поряд з новітніми, революційними користувалися популярністю усталені естрадні жанри, що за ідейною спрямованістю призначалися насамперед для народу, на відміну від “непманських”, буржуазних.

Потрібно наголосити, що у 20-30-их рр. ХХ ст. цей тип виконавства, визначальний для світової естради, у тому числі й радянської, вже сформувався і набув ознак професійного вокально-інструментального мистецтва. Основою його виникнення були взаємовпливи європейської та африканської музичних культур на Півдні США – у Новому Орлеані (штат Луїзіана).

⁴Советский театр: Документы и материалы.– Ленинград: Искусство, 1968.– С. 315.

1938 р. став роком створення першого мистецького колективу цього виду музичного виконавства – Державного джазу СРСР, який очолили М.Блантер та В.Кнушевицький.

В умовах розбудови у Радянському Союзі “нової, соціалістичної культури” влада упереджено, а іноді й відверто негативно ставилася до будь-якої музики, крім такої, що слугувала агітаційним цілям. З цієї причини відбулося значне поширення поганого смаку в музиці й музичного дилетантизму – типовими прикладами тут є “жорстокий романс”, кримінальний фольклор тощо.

Створювалися осередки так званої “непманської культури” з безліччю напівприватних кафе, ресторанів, танцмайданчиків тощо, що сприяло підвищеному зростанню попиту на розважальну музику. Остання створювалась переважно аматорами й характеризувалася низьким професійним рівнем та смаком.

Мистецтво джазу, зокрема в Україні, приваблювало дедалі ширше коло музикантів. В Україні з’явилися декілька перспективних джазових оркестрів: у Харкові – Б.Ренського, в Одесі – В.Воліна-Данилова, у Львові – Г.Варса, у Києві – Л.Вербовського та М.Каневського. У подальшому цей жанр мистецтва (незважаючи на упередження та утиски) буде активно розвиватися, плідно взаємодіючи з музичним фольклором.

Слід зауважити, що в 1930-ті рр. в Україні, окрім творів національних авторів, користувалися популярністю твори композиторів інших республік Радянського Союзу, а також зарубіжних авторів, які гастролювали у той час по країні (Е.Буш, П.Робсон та інші).

Державна політика в СРСР щодо “буржуазної естради” еволюціонувала в напрямі поступового офіційного визнання найвизначніших явищ зарубіжної поп-музики. Водночас у радянському культурному просторі постійно зберігався дефіцит записів зарубіжної естради.

У передвоєнні та воєнні роки набули популярності пісні “Утомленное солнце” і “Синий платочек”, написані польським композитором і піаністом “Голубого джазу” Єжи Петербурзьким. До скарбниці тогочасної естради увійшла жартівлива французька пісенька “Все хорошо, прекрасная маркиза”, яку в російському перекладі виконували Л. та Е.Утьосови.

Окрасою суворих 1930-40-их рр. стала низка кінотворів, насичених піснями, музикою, танцями. Це, зокрема, фільм “Веселі хлоп’ята”, знятий як перша “радянська джаз-комедія”. Музику до нього написав композитор І. Дунаєвський, участь у фільмі брав Л. Утьосов. Інші зразки цього жанру – “Цирк”, “Волга-Волга”, “Світлий шлях”, “Свинарка і пастух”, “Кубанські козаки” донині залишаються класикою вітчизняного кіно. Певною мірою вони заповнювали майже порожню на той час нішу розважальних програм, однак водночас несли й ідеологічне навантаження, пропагуючи радянський спосіб життя.

Відбувалася поступова персоніфікація композиторської творчості. Але ця тенденція важко торувала собі шлях в умовах радянського тоталітаризму. Суворому осудові піддавалася будь-яка пісня, позначена інтимними переживаннями героя, до того ж у мінорній інтерпретації. Критикувався, зокрема, інтимний ліризм пісенної творчості К. Шульженко. Музикознавці-ортодокси вважали надміру сентиментально-банальними пісні І. Дунаєвського.

Мистецтво естради в УРСР у 1950-ті рр. активно й плідно розвивалося. Успішно функціонували ряд естрадних жанрів: мали місце форми драматургії, драматичного й вокального мистецтва, музики, хореографії, цирку тощо. У концертах окремі завершені номери об’єднувалися конференсом. Великою популярністю в масовій аудиторії користувалися майстри сатири і гумору Ю. Тимошенко і Ю. Березін, А. Райкін, М. Миронова, О. Менакер, Р. Зелена, Лев Міров і М. Новицький.

У другій пол. 1950-их рр., з приходом до влади М. Хрущова політична обстановка в країні поліпшилася. Настала “відлига” – період, що отримав свою назву за повістю І. Еренбурга, у якій дуже влучно відтворено зміст епохи. Головними її особливостями були десталінізація суспільного життя, часткова демократизація, реабілітація репресованих і повернення їм доброго імені, а також деяка свобода мистецької творчості.

Наприкінці 1950-их рр. сформувалося ціле покоління так званих “шестидесятників” – письменників, художників, учених, які відкрито проголошували свою непримиренність до тоталітарного порядку, закликали поважати права людини, по-

рушували у своїй творчості злободенні питання тощо.

Водночас принципових змін політичного устрою чекати не доводилося, особливо після усунення М. Хрущова від влади. Однак навіть цей мізерний за історичними мірками період “відлиги” мав величезне значення для культурного життя країни. Зокрема, наприкінці 1950-их рр. на державному рівні було визнано потребу надолужити відставання СРСР від провідних західних країн, що активно розвивали свою промисловість у руслі досягнень науково-технічної революції.

На зміну воєнно-орієнтованій державній політиці прийшло усвідомлення важливості розвитку науки, у тому числі фундаментальної. Було створено багато наукових установ і періодичних видань, стрімко розвивалося інтелектуальне життя обласних центрів. Удосконалювалася система освіти: з 1959 р. було запроваджено загальну восьмирічну освіту, в 1977 р. – десятирічну.

Це суттєво вплинуло на зацікавлення радянської публіки, особливо молоді, зарубіжною пісенною естрадою. Стали відомими радянській публіці твори у виконанні Е. Піаф, І. Монтана, Р. Лоретті, Ш. Азнавура, Л. Торрес, що увійшли до золотого фонду світової естради, незабутні мелодії всесвітньо відомих джаз-оркестрів Б. Гудмена, Л. Армстронга, Д. Еллінгтона. Варто наголосити на особливостях визнання групи “Бітлз” в СРСР у часи її найбільшої світової популярності – від повного замовчання до вибіркової “легалізації”.

Тоді ж, на межі 1950-60-их рр., розпочався новий етап формування вітчизняного естрадного пісенного репертуару, який відрізняється від попередніх суттєвими змінами у жанровій насиченості, функціональними особливостями й новими виконавськими засобами.

Історія розвитку української естради 1960-их рр. невід’ємна від політичних змін в СРСР. Так, у роки хрущовської “відлиги” українська естрадна пісня стала невід’ємною складовою програм Всесоюзного радіо та Центрального телебачення. Цьому сприяла поява популярних пісень П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, С. Сабадаша, А. Горчинського, І. Поклада на вірші А. Малишка, В. Сосюри, М. Рибчинського, Б. Олійника та інших.

На хвилі духовного відродження з'являється плеяда талановитих українських композиторів-новаторів: М.Скорика, В.Сільвестрова, Л.Дичко, І.Іщенко, І.Шамо, Л.Грабовського.

У зазначений період створювались київсько-дніпровський ("Київський вальс", "Києве мій", "Ми підем, де трави похилі", "Тільки в Києві", "Білі каштани" тощо) і карпатський ("Марічка", "Пісня з полонини", "Гуцулочка", "Черемшина", "Червона рута", "Водограй", "Я піду в далекі гори" тощо) ліричні цикли.

Новий злет на поч. 1970-их рр. популярної української пісні тісно пов'язаний з творчістю композитора та поета В.Івасюка. Всесоюзна популярність його пісень пробуджувала у середовищі української молоді неабияке почуття національної гордості.

"Зоряний період" української пісенної естради розпочався з популярності пісень В.Івасюка, які знав практично весь Радянський Союз. У цей час стали відомими також білоруський ансамбль "Песняры", в zenіті слави перебували співачки А.Пугачова і С.Ротару.

У розрізі жанру естрадної пісні музичне життя в Україні характеризувалося активізацією діяльності концертних закладів і організацій, збільшенням кількості відповідних теле- і радіопередач, зростанням обсягів популяризації авторських і тематичних пісенних збірок. У їх змісті авторам не вдавалося уникнути обов'язкового ідеологічного навантаження, однак, водночас, прояв нових творчих рис засвідчував істотну гуманізацію музичного мистецтва.

Зміна соціально-політичної ситуації доби горбачовської "перебудови" погіршила стан української естради. Поповнення нею талановитою молоддю фактично припинився. Престиж української пісні в молодіжному середовищі невпинно падав.

Породжений новою хвилею українського національного відродження, фестиваль української сучасної пісні та популярної музики "Червона рута – 89" став подією не лише культурною, а й політичною. Він засвідчив, що українська сучасна пісня живе, вона є різножанровою й різностильовою, а до української естради почала приходити здібна молодь.

З'явилися високохудожні зразки пісенної творчості композиторів О.Злотника, Г.Татарченка,

О.Гавриша на вірші В.Крищенка, Ю.Рибчинського, А.Демиденка, С.Галябарди. Їх майстерно виконували Н.Яремчук, В.Зінкевич, Н.Матвієнко, О.Білозір, А.Кудлай, Р.Кириченко, І.Бобул, Л.Сандулеса та інші.

Подальший розвиток української естради пов'язаний з її адаптацією до ринкових відносин й суперечливим процесом формування вітчизняного шоу-бізнесу, починаючи з украї несприятливих стартових умов. Спостерігався тотальний контроль російського шоу-бізнесу, який ще на поч. 1990-их рр. нагромадив чималі кошти, створив потужні структури, до того ж, спираючись на попередній авторитет "московської марки" серед українських споживачів.

Нині поступ вітчизняного естрадного мистецтва відбувається у руслі стрімкої професіоналізації кадрів традиційних жанрів та запозичення багатьох видів західного масового мистецтва. Правомірно констатувати посилення тенденцій жанрової диференціації репертуару, стимулювання синтезу різноманітних видів мистецтва у зв'язку з суспільними потребами специфічної музично-виконавської діяльності.

Водночас головні гравці та оператори західного ринку шоу-бізнесу поки-що мало переймаються українською естрадою, за рідкісними винятками. Однак про неконкурентноздатність українського шоу-бізнесу нині вже не можна вести мови, принаймні порівняно з ситуацією 1994 р., коли з'явився широкий вибір магнітофонних касет та компакт-дисків російських, американських і західноєвропейських відомих і мало відомих виконавців.

Висновки. Таким чином, серед історико-культурних передумов, що справляли вплив на розвиток української музичної культури, зокрема жанрів естрадного мистецтва, слід назвати такі важливі історико-культурні події, як доба післявоєнної відбудови народного господарства, потепління міжнародних відносин СРСР, XX з'їзд КПРС і викриття культу особи та інші. Нині, в умовах встановлення тотального ринкового контролю над напрямками розвитку української естрадної пісні особливо важливим чинником додання публічності жанру стало широке проведення фестивалів, конкурсів, оглядів, організація різноманітних промо-акцій тощо.