

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Вячеслав Овсянніков

**ПОП-РОК
ЯК РЕПРЕЗЕНТАТИВНИЙ НАПРЯМ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ
КУЛЬТУРИ**

МОНОГРАФІЯ

НАКККіМ
Київ – 2020

УДК 784.011.26:008 (477)

О 34

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Протокол № 11 від 25.06.2020 р.)*

Рецензенти:

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого;

Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

Злотник Олександр Йосипович, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, Народний артист України.

Овсянніков Вячеслав

О 34

Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури : монографія / Вячеслав Овсянніков. – Київ : НАКККіМ, 2020. – 160 с.

ISBN 978-966-452-306-3

Здійснено всебічний огляд українського поп-року як репрезентативного напрямку сучасної української музичної культури. На основі теорії культурних кодів виявлено культуротворчий потенціал поп-року та визначено його вплив на трансформацію культурно-мистецької сфери України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Охарактеризовано основні етапи розвитку українського поп-року, висвітлено творчість гуртів «Океан Ельзи», «Скрябін», «СКАЙ», «Мотор`ролла», «Антигіла», «Lama», «O.Torvald», співачок Марійки Бурмаки, Альони Вінницької, Міки Ньютон, визначено художню цінність їх мистецького доробку.

Для музикознавців, естрадознавців, культурологів, для широкого кола читачів, які цікавляться популярною музичною культурою.

УДК 784.011.26:008 (477)

О 34

ISBN 978-966-452-306-3

© Овсянніков В., 2020.

© НАКККіМ, верстка, 2020.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
РОЗДІЛ I. ПОП-РОК ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН.....	7
1.1. Культурні коди популярної музики доби постмодерну.....	7
1.2. Поп-рок як репрезентативний напрям українського мистецтва.....	32
РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОГО ПОП-РОКУ.....	54
2.1. Візуалізація як форма репрезентації культурних кодів в українському поп-року.....	54
2.2. Національний культурний код та соціокультурні функції українського поп-року.....	77
РОЗДІЛ III. УКРАЇНСЬКИЙ ПОП-РОК: ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ ВИМІР.....	102
3.1. Тематичне спрямування та музично-стильові орієнтири українських поп-гуртів.....	102
3.2. Тематичні та музично-стильові пріоритети українських сольних поп-рок-виконавців.....	127
ПІСЛЯМОВА.....	141
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	147

ПЕРЕДМОВА

Сучасний культурний простір характеризується надзвичайною багатоелементністю й плюралістичністю: у ньому в різний спосіб співіснують та взаємодіють музика, створена для широкої аудиторії, фольклор, академічна класика, старовинна музика. Багатокомпонентністю характеризується й сама популярна музика, де нині стає можливим синтез джазу, року, фолку, хіп-хопу, електроніки. Завдяки своїй багатшаровості популярна музична культура сьогодні все частіше потрапляє в поле зору науковців, які прагнуть осмислити її як дієвий чинник сучасних культурно-мистецьких процесів.

Відмітимо дослідницькі пріоритети наукових студій, присвячених популярній музиці: найбільш вивченим сьогодні є джазове мистецтво, класичний та експериментальний рок, українська естрадна пісня. Водночас низка напрямів та відгалужень ще не стали предметом спеціального дослідження, серед яких виділимо поп-рок – актуальний у ХХІ ст. стильовий напрям рок-музики, що поєднує риси популярної музики й року. Причиною меншої уваги дослідників рок-мистецтва до поп-року є неповнота ознак останнього порівняно з класичними напрямками року та близькість до поп-музики. Науковці ж, що досліджують популярну музику, концентрують увагу передусім на «чистих» її зразках, оминаючи різноманітні стильові та жанрові гібриди. Проте саме поєднання в поп-року елементів рок- і поп-музики робить це стильове відгалуження відкритим для трансформаційних процесів, що відбуваються в популярній музичній культурі постмодерної доби, та підсилює його культуротворчий потенціал.

У монографії запропоновано розглядати популярну музику доби постмодерну у світлі теорії культурних кодів. Це дозволило всебічно окреслити культуротворчий потенціал поп-року як найбільш репрезентативного напрямку сучасного рок-мистецтва загалом, а також указати значення поп-року для розвитку української культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Для унаочнення значення поп-року для української музичної культури автором було використано два підходи, що взаємодоповнюють один одного: завдяки діахронічному підходу було встановлено місце поп-року в розвитку української рок-музики від витоків до сьогодення; синхронічний підхід у поєднанні з системно-структурним дозволив осмислити український поп-рок в загальносвітовій та національній моделі популярної музики доби постмодерну. Особливу увагу в монографії приділено питанням значимості національного культурного коду у творчості українських рок-музикантів. Також у роботі здійснено спробу пояснити популярність пострадянського культурного коду серед сучасних українських поп-рок-виконавців.

Характерною рисою культури постмодерної доби є візіоцентризм, тому значна кількість культурних кодів сконцентровано не в музиці або текстах творів, а у візуальному ряді, до яких відносимо артистичний імідж та відеороботи. Тому саме відеокліпи та імідж українських виконавців, що працюють у напрямі поп-рок, детально проаналізовано у другому розділі роботи. Відповідно до нових тенденцій розвитку сучасної культури було розширено діапазон соціокультурних функцій рок-музики, де до традиційних ідентифікаційної, компенсаторної, комунікативної, розважальної, рекреаційної було додано інноваційно-креативну та націєтворчу.

Особливу увагу в роботі приділено націєтворчій соціокультурній функції, яка в період засилля російських зірок на українській сцені та масового переходу вітчизняних естрадних артистів на російську мову завдяки україномовному репертуару рок-музикантів стала однією з провідних.

Кожен артист, що працює в напрямі поп-рок, є яскравою творчою індивідуальністю. Тому в третьому розділі монографії сконцентровано увагу на мистецькому доробку найбільш знакових українських артистів («Океан Ельзи», «Скрябін», «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла», «Lama», «O.Torvald», Марія Бурмака, Альона Вінницька, Міка Ньютон), які працюють або працювали на українській рок-сцені в XXI ст. Аналіз творчості цих виконавців має аксіологічну спрямованість, що дало змогу встановити внесок того чи іншого музиканта в розвиток української культури.

* * *

Висловлюю слова щирої вдячності моїм рецензентам – доктору мистецтвознавства, професору К. І. Станіславській, доктору мистецтвознавства, доценту О. Л. Зосім, кандидату мистецтвознавства, професору, Народному артисту України О. Й. Злотнику за уважне ставлення до моїх наукових ідей, цінні поради та пропозиції. Складаю слова подяки ректору Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктору філософії, професору В. Г. Чернецю, доктору мистецтвознавства, професору В. Д. Шульгіній, доктору мистецтвознавства, професору О. С. Афоній, доктору мистецтвознавства, професору О. М. Марковій, доктору культурології, доценту О. С. Колесник, кандидату мистецтвознавства А. І. Кравченко, кандидату мистецтвознавства, заслуженій артистці України Т. В. Самаї за конструктивну критику та підтримку моїх наукових пошуків.

РОЗДІЛ І. ПОП-РОК ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Культурні коди популярної музики доби постмодерну

Українське неакадемічне музичне мистецтво сьогодні репрезентоване різними напрямками, серед яких – джаз, рок, популярна та електронна музика. Рок-музика, яка посідає важливе місце у соціумі, вже має традицію вивчення, що розпочалася ще в радянські часи. У працях Д. Леонтьєва та Ю. Волкової [87], І. Набока [110], М. Саркітова [153], Т. Чередніченко [186] та ін., які виходили у 1980-1990-х рр., головний акцент ставився на місце рок-музики у соціумі – як світовому, так і радянському та пострадянському. Відповідно, ці праці мали певні ідеологічні установки, які сьогодні виглядають дещо архаїчними, однак вони зіграли свою роль у процесі осмислення явища музики неакадемічної традиції та рок-музики зокрема. У 1990-2000-х рр. в російському мистецтвознавстві у працях В. Конен [76], В. Сирова [167-168], А. Цукера [181-183] та інших вчених рок-музика розглядається як з соціокультурних, так і мистецтвознавчих позицій. У цих роботах вже була суттєво зменшена ідеологічна заангажованість досліджень радянського та раннього пострадянського періоду, якщо говорити про історико-культурний компонент цих досліджень. Щодо музикознавчого компонента, то саме у працях зазначених авторів розроблялися теоретичні засади дослідження рок-музики як явища музичного мистецтва неакадемічної традиції. Відмітимо основний напрям цих праць: рок у його зв'язках з академічною музикою, паралелі між академічною та неакадемічною музичною традиціями. У цьому контексті важливо також відмітити працю російського науковця М. Сапонова «Менестрелі» [152], присвячену середньовічним музикантам, яка дає підстави розглядати рок-музику як продовження середньовічної менестрельної традиції у

XX ст. У підсумку зазначимо, що названі автори, які отримали ґрунтовну музикознавчу освіту, у своїх працях аналізували передусім твори, які є художньо довершеними зразками рок-музики, до того ж такі, що виходили за межі цього напрямку, тоді як більш прості форми рок-музики залишалися поза їх увагою.

З 2000-х рр. з'являються праці українських науковців, присвячені рок-музиці. За змістом можна чітко розрізнити дослідження 2000-х та 2010-х рр., оскільки вони репрезентують в науці два різні етапи дослідження. Перший представлено передусім працями історико-культурного спрямування, в яких охарактеризовано рок як складову музичної культури; є й роботи, що носять суто музикознавчий характер.

Однією з перших українських праць, присвячених року, стало дослідження Л. Васильєвої «Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини XX століття» (2004) [35]. У роботі рок розглядається в контексті масової музичної культури, при цьому авторка детально зосереджується лише на «важкому» року (hard-and-heavy), розглядаючи його історію, жанрову специфіку, особливості текстів та засобів виразності (музичну мову, форму, драматургію). Хоча Л. Васильєва в музикознавчій частині роботи спирається передусім на зразки західного року, вона не оминає питання української рок-музики, влучно зауваживши, що «не національний фольклор країн Східної Європи став фундаментом стилю <...>, а саме засвоєння рок-н-рольних стандартів змусило вітчизняних рок-музикантів звернути увагу на національний фольклор», і таким чином українська рок-музика набула національно-патріотичного забарвлення [35, с. 12]. Для розкриття нашої теми також важливі спостереження авторки щодо співвідношення рок- та поп-музики [35, с. 8–9], генези поп-року, яку Л. Васильєва виводить з відгалуження heavy-metal – melody metal («мелодійний метал»), представниками якого є «Bon Jovi», «Motley Crue», «Europe», «Cinderella», «Scorpions» [35, с. 19].

У роботі В. Откидача «Рок-музика як соціокультурне явище» (2008) [126] розглядаються питання генези рок-музики, історичний ракурс розвитку рок-музики на Заході та СРСР, соціокультурний контекст функціонування року та його художні особливості. Це одна з перших наукових праць в Україні, де системно

висвітлено рок-мистецтво як важливу складову світового соціокультурного простору. Втім, ця праця має суттєвий недолік – у ній повністю відсутній розгляд українського року, оскільки автор зосередив увагу на творчості західних та радянських (передусім російських) рок-гуртів. Водночас у висновках автор зазначає, що наукові результати дисертації дають можливість «закладення основ для подальших теоретичних досліджень рок-культури, зокрема української» [126, с. 31].

Детальніше рок розглядається в роботі В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» (2007) [172]. Ця робота, як видно з її назви, не присвячена аналізу лише рок-музики, а розглядає питання взаємодії автентичного фольклору і української рок-, поп-музики та джазу. Втім, взаємодія фольклору і рок-музики показана достатньо широко – на прикладі творчості популярних гуртів «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Брати блюзу». У роботі серед численних рок-колективів авторка обрала лише один напрям – етно-рок, який через використання фольклору є найбільш репрезентативним щодо національної ідентичності української рок-музики. Дослідження В. Тормахової є однією з перших ґрунтовних робіт, де аналізується національна складова української рок-музики, хоча і на достатньо обмеженому у стильовому відношенні матеріалі. До цього рок як явище вітчизняної музичної культури рідко потрапляв у поле зору науковців. Певним винятком є праці О. Євтушенка «Легенди химерного краю: Українська рок-антологія» (2004) [58] та «Україна In Rock» [59], в яких здійснено перші спроби створення історії рок-музики від 1960-х рр. до початку ХХІ ст. І хоча ці праці не претендують на наукове осмислення феномену українського року, зібраний у них фактологічний матеріал дає можливість простежити історію вітчизняної рок-музики, зосередившись на еволюційних процесах та окремих персоналіях.

Отже, для першого етапу вивчення українського року (2000-і рр.) характерні пошуки власної дослідницької традиції, яка б виокремлювала її від радянського та пострадянського російського наукового дискурсу. Однак говорити у цей період про оригінальність підходів ще зарано, за винятком праць, де об'єктом дослідження є саме український рок.

У 2010-х рр. картина змінюється, і вивчення рок-музики стає більш масштабним: розширюється тематика, з'являються нові підходи. Серед суто музикознавчих праць відмітимо дисертаційні роботи І. Палій «Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського “Картинки з виставки” і творчості рок-груп King Crimson та Pink Floyd)» (2012) [128] та Є. Андреева «Композиційні моделі класичного року (на матеріалі творчості гурту The Doors)» (2014) [5]. Як видно з назв обох робіт, предметом дослідження є відомі західні рок-гурти – «King Crimson», «Pink Floyd» та «The Doors». Стаття В. Романка «Концертна практика арт-року: проєкції у XXI століття» (2019) також присвячена вивченню зарубіжної рок-музики [142]. У дисертації Д. Терентьева «Мелодик-рок в музиці 80-х років ХХ сторіччя» (2018) [169] предметом аналізу є музична складова зарубіжного т. зв. Мелодик-року (у зарубіжному музикознавстві, як зазначає автор дослідження, цей стиль має назву AOR (Adult oriented rock – рок, орієнтований на дорослих)). Цікавим для нашої теми у цій роботі є співвідношення понять «рок-музика» і «поп-музика». Більш детально це питання ми розглянемо нижче, при обґрунтуванні методологічних засад дослідження. Наразі відмітимо, що у зазначених музикознавчих працях йде пошук аналітичного інструментарію, однак мало приділяється уваги українській рок-музиці, бо усі роботи аналізують зразки класичного року, який формувався за межами України. В наукових розвідках І. Вавшко, присвячених жанру рок-балади, розглянуто як зарубіжні зразки [27; 28; 34], так і українські. З праць, де дослідниця звертається до вітчизняної рок-музики, назовемо її дипломну роботу, присвячену вивченню жанру рок-балади на прикладі доробку гурту «Океан Ельзи» (2015) [30], статтю «Рок-балада в українській музиці» [31], а також частину третього розділу кандидатської дисертації «Музична поетика рок-балади» (2019) [29], де проаналізовано складові компоненти рок-балад гурту «Океан Ельзи». Також музикознавчий характер має стаття Д. Долгіх [50], де підіймається питання саунду в рок-музиці. Важливо, що предметом дослідження у ній став український гурт «Друга ріка».

У 2010-х рр. з'являються дві дисертації, що мають соціоку-

льтурне спрямування. Робота Н. Лівой «Рок-культура як явище романтичної традиції» (2012) [91] розвиває тези, вже закладені в дослідженнях науковців, що вивчали рок-музику, створюючи цілісну концепцію рок-культури, яка розглядається у її спорідненості з романтичною традицією. Як приклад підтвердження своєї концепції авторка наводить зразки світової та російської рок-музики, але український рок у роботі представлений мало. Натомість у роботі І. Палкіної «Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії» (2017) [130], в якій досліджуються експериментальні (мелодекламація), музично-театральні (рок-опера) та великі (концептуальний альбом) форми рок-мистецтва, значну увагу приділено саме українській рок-музиці. Однак зосередження уваги на експериментальних та синтетичних напрямках не дозволило авторці більш детально сконцентруватися на усіх її напрямках, представлених в українському культурному просторі. Тож творчий доробок вітчизняних гуртів, що працюють у стилі поп-рок, у цій роботі залишився невисвітленим.

У дисертації А. Комлікової [75] увагу зосереджено на синтетичному жанрі рок-опера: у роботі вперше в українському мистецтвознавстві детально проаналізовано доробок вітчизняних митців, які працювали у цьому жанрі. У контексті нашого дослідження варто зазначити, що в аналітичних розділах, присвячених українським рок-операм, А. Комлікова як стильовий різновид виділяє поп-рок, характеризуючи його як музичний жанр, в якому поєднано риси поп- і рок-музики. Так, у поп-року «використовуються нескладні мелодичні побудови, часто з повторенням зворотів, характерні для поп-музики, а аранжування тяжіє до року (електрогітари, ударні, загальний характер звучання)» [75, с. 13]. Стаття Ю. Лошкова «Рок-музика в Україні: ознаки періодизації» (2015) [94] виокремлює основні етапи розвитку української рок-музики, подаючи історію вітчизняного року від його початкових форм до сучасності. У статті «Рок-музика в сучасній культурі Харкова» (2015) [93] дослідник розглядає регіональну традицію українського року, починаючи від 1960-х рр. до сьогодення, відмічаючи найкращі рок-гурти Харкова. Отже констатуємо, що у 2010-х рр. усе частіше у поле зору науковців потрапляють зразки української рок-музики, хоч вона й не представлена у всьому її розмаїтті.

Таким чином, з 2000-х рр. в українській науці поступово ви-мальовується власна школа дослідження рок-музики. Уже традиційними стали соціокультурний та музикознавчий напрями, а з 2010-х рр. одним з головних напрямів дослідження рок-музики стає український рок. Однак названі роботи не охоплюють усі види рок-музики: пріоритетними є напрям фолк-року, класичні, синтетичні та експериментальні напрями року. В науковому полі поп-рок є найменш дослідженим з усіх напрямів рок-музики, його найчастіше просто згадують як один з її різновидів. О. Корольов в енциклопедичному словнику з історії популярної музики виділяє три стилі року – поп-рок, мейнстрім-рок й авангардний рок, причому двом останнім автор присвячує навіть спеціальні гасла, тоді як поп-рок у книзі лише згадується і характеризується побіжно, а саме як такий, що тісно пов'язаний з традицією кантрі і представлений популярними танцювальними й пісенними жанрами [77, с. 107]. Дисертація Д. Терентьева [169] присвячена зарубіжному Мелодик-року, який є близьким явищем, однак не тотожним поп-року. Український сучасний поп-рок у доробку українських науковців представлений аналізом творчості гурту «Океан Ельзи» (гасло в «Українській музичній енциклопедії» О. Бойка [24], уже згадувані роботи І. Вавшко). Значення поп-року для сучасної культури дослідниця наголошує у статті, присвяченій українській рок-баладі, де зазначено, що більшість українських гуртів працює у стилі поп-рок, а тому відчувається близькість українських поп-та рок-композицій [31, с. 116]. А. Комлікова відмічає вагому складову поп-року в сучасних рок-операх, зокрема у творах «Містер Скворода» Г. Татарченка, «Розп'ята юність» Ю. Дерського та ін., музика яких межує між поп-роком та поп-музикою [75, с. 13]. Єдиною працею, де здійснено спробу виділити український поп-рок як стильове відгалуження рок-музики, стала книга О. Євтушенка «Україна In Rock» [59], в якій автор у властивій йому публіцистичній манері здійснив невеликий нарис українських музикантів, які працюють у стилі поп-рок. Однак зауважимо, що ця праця є публіцистичною й не спрямована на глибокий аналіз творчості поп-рок-колективів, де кожен з них представлений короткими замальовками по кілька речень, хоча спостереження автора щодо музики й текстів музикантів часто є дуже влучними.

Отже, науковці, що вивчали рок-музику, мало приділяли увагу поп-року як напрямку, що є близьким до поп-музики, у тому числі доробку вітчизняних музикантів. Таким чином, в українській науці поп-рок не розглядався як окремий напрям, попри те, що він часто згадується як один з актуальних та популярних напрямів сучасної вітчизняної рок-музики.

Близькість поп-року до поп-музики робить необхідним огляд праць, присвячених естраді та популярній музиці, оскільки в них також часто розглядаються питання рок-музики. Оскільки рок як явище культури за більш ніж півстоліття пройшов значний шлях, його по-різному розглядали в контексті музичної естради, масової (популярної, молодіжної, розважальної, «легкої») музики.

В українських працях, присвячених музиці неакадемічної традиції, куди входять як фольклор, так і популярна музика, традиційно підіймаються питання термінології. Свої міркування щодо термінологічної пріоритетності ми висловимо нижче, наразі розглянемо ключові дефініції, які сьогодні використовуються українськими вченими. Зосередимося на трьох основних дефініціях – «естрадна музика», «масова музика», «популярна музика», які є ключовими у роботах дослідників. Менш популярними сьогодні є визначення «молодіжна музика» та «легка музика» («розважальна музика»), що були більш вживаними у другій половині ХХ ст. Перше з них має чітку прив'язку до молодіжних протестних рухів 1960-х рр., а тому не охоплює весь спектр досліджуваного явища. Проте воно цілком є коректним, коли вивчається музика середини ХХ ст., наприклад, у роботі О. Устименко-Косоріч «Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття» (2008) [176] або в контексті молодіжної субкультури, зокрема у дисертації Я. Левчук «Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України» (2011) [86]. Знаменно однак, що обидві дослідниці вже не використовують дефініцію «молодіжна музика» (хоча вона також трапляється), поєднуючи більш широке поняття «масова музика» з культурологічною категорією «молодіжна культура» («молодіжна субкультура»).

Друга дефініція («легка музика» або «розважальна музика»), відповідно до поділу, запропонованого Франкфуртською школою, протиставлена «серйозній», тобто академічній музиці.

Обидва терміни широко використовувалися раніше, а також уживані й сьогодні на позначення досліджуваного явища. Так, дефініцію «легка музика» використовує вслід за представником Франкфуртської школи Т. Адорно український музикознавець Ю. Малишев [97]. Сьогодні в українському науковому просторі подекуди трапляється термін «розважальна музика» (див., наприклад, назву статті О. Капічіної [68]; пор. з ним, відповідником *Unterhaltungsmusik* – розважальна музика [25, с. 18]), однак обидва зазначені терміни нині втрачають актуальність.

Найпоширенішим в українському мистецтвознавстві є термін «естрадна музика», а також споріднені дефініції «естрада» та «музична естрада». Він фігурує у назвах низки дисертаційних робіт дослідників або монографій, які буде розглянуто нижче.

У дисертації В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» (2007) [172] дослідниця вживає два терміни «естрадна музика» і «масова музика». Вона віддає пріоритет естрадній музиці, яка включає джаз, рок та поп-музику, для функціонування яких важливими є сценічний виступ та спілкування артиста з публікою. Термін «масова музика», на думку В. Тормахової, не зовсім відповідає природі джазової та деяким напрямам рок-музики, оскільки вони є її елітарними напрямками [172, с. 12–14].

У дисертаційному дослідженні М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» (2007) [106] центральним є поняття «естрадна пісня», однак автор у теоретичній частині розглядає зміст інших дотичних дефініцій – «легка музика», «популярна музика», «поп-музика» тощо. М. Мозговий трактує естраду у контексті розважальних сценічних вистав (вар'єте, кабаре, мюзик-хол тощо). Втім, розмежування цих понять в роботі не зроблено, хоча зміст і обсяг кожного з них детально і точно описаний, оскільки предметом дослідження є українська естрадна пісня, основні риси якої характеризує автор.

У дисертації Н. Дрожжиної «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» (2008) [51] естрада трактується як «специфічна форма музичного мистецтва, відповідна і гармонійна епосі виникнення і розвитку масової культури» [51, с. 11]. Визначаючи особливості естрадного вокалу, дослідниця

виділяє інтимний, визвольний, протестний і комерційний компоненти в західній культурі, офіційний і андеграундний у СРСР та комерційний в пострадянську добу [51, с. 12].

С. Чернікова головну увагу приділяє вокально-ансамблевому виконавству в естрадній музиці. Тому естраді вона дає найбільш узагальнене визначення, яке споріднене з популярною музикою розважального змісту, зазначаючи, що «мистецтво естради уособлює жанри, стилі і течії, доступні для сприйняття широкою аудиторією, художніми ознаками якого є простота форми і змісту. Музичне мистецтво естради об'єднує різні форми вокального і інструментального виконавства, здебільшого розважального призначення» [188, с. 5].

У роботі Т. Рябухи «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» (2017) [145] використано, окрім базового поняття «естрадна пісня», дефініцію «естрадно-масова культура», пов'язуючи естраду та масову культуру в єдине ціле. На думку дослідниці, естрадна пісня, яка у своїх основних рисах була сформована у Новітній час (з 90-х рр. XIX ст. до початку XXI ст.), має такі ознаки: вбудованість у систему масової культури та шоу-бізнесу, професійність як ремесло, шлягерна природа та сценічна репрезентативність, роль якої зростає через вдосконалення масових комунікацій [145, с. 27]. Варто зазначити, що поняття «масова музика» і «естрада» мають багато точок дотику, що ми бачили в попередніх роботах, однак цілком некоректним є прирівнювання естради до шоу-бізнесу, тим більше, розпочати добу шоу-бізнесу наприкінці XIX ст.

І. Бобул у дослідженні «Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття» (2018) [22] зазначає, що «музична естрада – це складно-вибудована жанрова сфера, що перебуває в історичному становленні і ще не досягла останньої еволюційної межі, але вступила у взаємодію з такими сталими жанрово-композиційними видами, як оперета, мюзикл і рок-опера» [22, с. 4]. На відміну від традиційного ототожнення естради з популярною та масовою музикою, у роботі естрада розглядається як жанрова сфера музики, що відкрита до взаємодії з іншими видами музичної творчості.

Дефініція «естрадна музика» є ключовою в праці Т. Самаї «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2017) [148]. Дослідниця розглядає естраду системно, як напрям мистецтвознавчої науки, що складається з теорії та історії естради, естрадного виконавства, прикладного естрадознавства та вивчає естраду в її видових, родових, жанрових і стильових відгалуженнях. Також Т. Самая зазначає, що «синтетична природа естрадного мистецтва та особливості його функціонування у радянському та пострадянському просторі ХХ – початку ХХІ ст. вказують на приналежність естради одночасно і до масової, і до елітарної культури, де перша виявляє себе у зверненні до широкої аудиторії, друга – в пріоритетності естетичного компонента над комерційним, високому професійному рівні митців, потенційній можливості ускладнення мистецьких форм, виховної спрямованості» [148, с. 173].

Дослідники, які вивчають естрадну або популярну музику, особливо сучасну, використовують термін «шоу-бізнес». Це передусім праці М. Поплавського «Шоу-бізнес: теорія, історія, практика» (2001) [137] та В. Откидача «Естрадний спів і шоу-бізнес» (2013) [125]. Знаменно однак, що обидва завважають відмінність естради від шоу-бізнесу (див., наприклад, іншу книгу М. Поплавського «Антологія сучасної української естради» (2004) [136]). Нетотожність цих понять відмічають й інші українські дослідники. Так, О. Шевченко вказує, що естрада пов'язана з відповідними формами та жанрами – музичними, хореографічними, театральними, цирковими тощо, а шоу-бізнес – це «комплексно-синтезуюче поняття, об'ємніший за масштабами і глибший за значенням процес» [194, с. 10–11]. Сьогодні ця відмінність усвідомлюється дослідниками. У статтях А. Верхової [38], О. Гончарук [41], дисертаціях В. Плахотнюк [133] і Т. Самаї [148] зазначається, що естрада є видом мистецтва, а шоу-бізнес – це тип комерційних відносин, який спрямований на отримання прибутку. Тож на позначення усього масиву сучасної естрадної музики термін «шоу-бізнес» непридатний і через неможливість охопити усі її сфери, і через пріоритетність в шоу-бізнесі не мистецьких, а економічних чинників.

Отже, естрадна музика є частиною естрадного (сценічного) і водночас музичного мистецтва, основними складовими якого є джаз, рок та популярна музика. Естраду часто розглядають в контексті масової або популярної музики та шоу-бізнесу, хоча це нетотожні явища, оскільки естрада є оригінальним видом художньої творчості, що лише частково співвідноситься з останніми. Втім, часто предметом дослідження українських науковців є саме музичний шоу-бізнес, який не відноситься до естрадних жанрів, а є частиною масової або популярної музичної культури.

В українській науці набув популярності й термін «масова музика». Зазначимо, що саме цей термін був найбільш вживаний у СРСР, його зміст був детально розроблений у свій час А. Сохором [160; 161]. У пострадянський період у Росії він не втрачає актуальності, його використовують відомі російські дослідники А. Цукер [182; 183] та Л. Кадцин [66]. В Україні термін «масова музика» також поширений, його активно використовують вітчизняні науковці. О. Устименко-Косоріч у дисертації «Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття» (2008) [176] виділяє складові масової музики (рок, бардівська творчість, популярний народно-інструментальний шар), зазначаючи, що вона виникла «в процесі соціокультурних змін та характеризується появою нових засобів музичної виразності (використання електроінструментів, домінуючий стан метроритмічних організацій, розквіт сценічної поведінки виконавців, заборона вокалізації, гучність звучання)», пов'язуючи її з молодіжним рухом середини ХХ ст. [176, с. 11]. Масовість авторка інтерпретує як явище і музичне, і соціальне, яке відобразило суперечності свого часу, зокрема духовний стан молоді середини ХХ ст. [176, с. 142]. У роботі здійснено огляд поглядів культурологів щодо масової культури, де зазначено як негативні, так і позитивні її боки.

І. Ляшенко, досліджуючи соціальні функції масової музичної культури, включає до неї традиційну естрадну музику, авторську пісню, джаз, рок та поп-музику, а саму масову культуру розглядає у її протиставленні елітарній, зазначаючи, що сьогодні ці явища поступово синтезуються, і є багато проміжних форм, які ускладнюють питання виокремлення масової та елітарної культур як окремих явищ [95, с. 245–246].

О. Мозгова у дисертації «Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури» (2013) [105] оперує усіма трьома дефініціями – «масова музика», «популярна музика», «естрадна музика», проте центральною є «масова музика». Відмітимо, що вона розглядає постать М. Мозгового як представника естради у контексті її масовізації. У роботі естрадна музика розглядається як традиційна мистецька діяльність, споріднена класичному мистецтву, яка сьогодні зазнає впливу масової культури, розрахованої на т. зв. «середнього» споживача, що пов'язане з масовізацією суспільного життя, зокрема збільшенню впливів технологій та засобів комунікації на стандарти поведінки й цінності індивіду [105, с. 4–5]. Явище масовізації української естрадної музики дослідниця розглядає як позитивне явище, оскільки завдяки цьому, на її думку, українське мистецтво входить у постмодерністський простір [105, с. 12]. Отже, дослідниця з терміну «масовий» знімає усі негативні конотації, які він отримав в історії сучасної культури, і тлумачить його в комунікативному контексті як засіб передачі інформації.

М. Дружинець у своїх статтях, присвячених українській музичній естраді [52; 53], оперує двома термінами – естрадне мистецтво та масова культура, де остання (без жодних негативних конотацій) розглядається підґрунтя естрадного музичного мистецтва.

У дисертації О. Бойка «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості» (2017) [25] зроблено системний огляд термінологічного апарату. З усіх розглянутих дефініцій, як то «легка музика», «популярна музика», «масова музика», дослідник зупиняється на терміні «масова музика», оскільки він, поперше, використовувався радянською науковою школою, зокрема у працях А. Сохора, і відповідає стану української музичної культури, зокрема радянського періоду, а, по-друге, надає можливість розглядати зазначений феномен у його українському варіанті, де поняття національного передбачає апелювання до широких верств (тобто мас) населення. Термін «масова музика», на думку автора, найбільш придатний «для характеристики всього масиву музичної культури, що не підпадає під визначення ані академічної, ані народної музики» [25, с. 41–42]. Дослідник також не вкладає у цей

термін негативних конотацій, оскільки вважає, що «разом з академічною музикою і фольклором, найкращі твори масової музики входять до культурного надбання людства» [25, с. 26].

С. Лазарєв у дисертації «Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть)» (2018) [84] не використовує термін «масова музика», однак розглядає електронну музику в контексті масової культури, вбачаючи їх спорідненість, зокрема «використання сучасних технологій; доступність технічних творчих засобів; демократизацію, спрощення; стандартизацію, розрахунок на середнього споживача, призначення для великої аудиторії (для мас); комерційну спрямованість; змішування і динамічне утворення нових стилів; розважальність; використання механізмів моди, засобів масової інформації та комунікації» [84, с. 70].

Отже, усі дослідники, які вживають дефініцію «масова музика», так чи інакше апелюють до поняття «масова культура», що передбачає звернення музики до великої аудиторії, її поширення за допомогою засобів масової комунікації. Масова музика як явище у роботах дослідників повністю позбавлена негативних конотацій, вона є органічною частиною сучасної культури.

Менш поширеною в українській науці є дефініція «популярна музика»: за частотністю використання вона програє двом попереднім. Цей термін обирає О. Шевченко своїй у дисертаційній роботі [194]. Дослідниця вважає, що дефініція «масова музика», яка в зарубіжній і радянській науці 1950–1960-х рр. вважалася музикою нижчого гатунку, оскільки була ходовим товаром і засобом маніпуляції мас, є застарілою, бо історія сучасної музики довела, що ці теорії є помилковими, і в «процесі еволюції українська популярна музика сформувала високопрофесійний пласт, що заслуговує високі оцінки як явища музичного мистецтва, сформувавши свою професійну еліту [194, с. 5–6]. О. Шевченко дає своє визначення популярній музиці, вважаючи, що дефініція «популярна» «характеризує музику як загальнодоступну, широковідому, а також таку, що користується загальним визнанням, незалежно від стилю, напрямку, вікової категорії» [194, с. 6].

В. Плахотнюк у дисертації «Етномистецькі виміри популярної музичної культури в Україні другої половини ХХ століття»

(2011) [133] у назві використовує дефініцію «популярна музична культура», проте у своїх роботах дослідниця віддає перевагу терміну «поп-культура», елементами якої є естрада, шоу-бізнес та продюсерство. Поп-культура як складова музичного мистецтва є предметом дослідження у статті С. Кислої [70].

В українській науці інколи використано дефініції «масова музика», «популярна музика», «естрадна музика» як терміни, що доповнюють один одного. Так, назві дисертації О. Сапожнік «Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики)» (2001) [151] та навчального посібника «Антологія української популярної естрадної музики» (2003) [150] використані обидва терміни, де «популярна» означає «зрозуміло викладена, загальнодоступна; широковідома, та, що користується загальним визнанням <...>»; «естрадна» визначає спрямованість на конкретне середовище побутування; попит у певної вікової категорії» [151, с. 8]. У назві дисертації І. Шнур «Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради)» (2018) [197] також використано обидва терміни, а в тексті самої роботи вживається і третя дефініція – «масова музика». Така термінологічна розбіжність пов'язана з тим, що авторка зосереджується передусім на ключовій категорії – шлягері, тому менше уваги приділяє іншим.

Отже, охарактеризовані терміни «масова музика», «популярна музика», «естрадна музика», «шоу-бізнес» мають свої значення, зміст яких збігається лише частково. Аналіз зазначених дефініцій показав, що терміни «масова музика» і «популярна музика» є найбільш придатними для характеристики музичного мистецтва, яке має масову аудиторію та є популярним серед населення. Шоу-бізнес, спрямований на виготовлення комерційного продукту, й естрада, деякі напрями та представники якої сьогодні далеко не завжди є популярними через відсутність підтримки мас-медіа, не вповні описують явища сучасної культури, що призначається для усіх, і яка є предметом нашого дослідження. Так, поп-рок може входити в систему шоу-бізнесу, і частина його представників є його органічною частиною. Однак генеза рок-музики як естрадного жанру дозволяє розглядати поп-рок саме у

контексті музичної естради. Тому, характеризуючи поп-рок в контексті сучасної музичної культури, призначеної для широкого кола споживачів, ми віддаємо перевагу терміну «популярна музика». Обираючи між дефініціями «масова музика» та «популярна музика», ми спиралися як на класичні історико-культурні дослідження, так і на культурологічні праці, присвячені актуальним проблемам сучасної культури. Зупинимося на цьому більш детально.

Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет та представники Франкфуртської школи (Т. Адорно, В. Беньямін, Г. Маркузе) підіймали питання і серйозно розробляли проблематику масової культури, при цьому вони оцінювали її негативно. Х. Ортега-і-Гассет у своїй знаменитій праці «Бунт мас» (1930) [124] появу мас як категорії суспільного буття пов'язує з революційними змінами в суспільстві у ХІХ ст. унаслідок індустріальної революції, коли пересічна людина як представник широкої суспільної маси була поставлена в нові життєві обставини. Специфіка масової людини у індустріальному суспільстві полягає в тому, що вона у суспільстві, повному можливостей і маючи все готове, отримане без жодних зусиль, не усвідомлює причин цього, цікавлячись «виключно своїм добробутом і рівночасно відмежовуючись від причин цього добробуту» [124, с. 50]. За Х. Ортегою-і-Гассетом, маса – це «рядова людина», яка характеризується якісною однорідністю, суспільною безформністю, вона є повторенням загального типу. Масовою є людина, яка почуває себе «такою, як усі», при цьому вона не переймається цим і задоволена цією тотожністю з іншими. Навіть більше – усе індивідуальне, відмінне, незвичайне масова людина прагне усунути й викоринити [124, с. 17–20].

В. Беньямін у роботі «Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності» (1936) [19] розглядаючи кіно як зразок наймасовішого мистецтва, підіймає питання взаємодії мас і мистецького твору, показує, як відбувалася зміна рецепції мистецького твору у ХХ ст. Філософ говорить про стан неувважності масового глядача, який збільшується у сучасному мистецтві і є симптомом докорінної зміни апперцепції [19, с. 78–79].

Питання мистецтва і зокрема масової музики індустріальної доби найбільш повно розроблені Т. Адорно [1; 2], наукова діяльність якого припадає на середину ХХ ст. Філософ виступає

критиком масової музики, передусім через її стандартизацію. Розвиваючи положення В. Беньяміна щодо неуважності сприйняття мистецтва масовим споживачем, Т. Адорно підкреслює пасивність масового слухача музики. Музичний твір він аналізує не як музикознавець, а соціолог, який концентрує увагу не на якостях музики, яка за своєю природою є стандартизованою і повинна виконувати функцію регулятора соціалізації для її споживачів, а на реакції публіки на ці твори.

Критично ставиться до масової культури ще один представник Франкфуртської школи – Г. Маркузе, який у знаковій роботі «Одновимірна людина» (1964) показує особливості існування індивіда в раціоналізованому індустріальному суспільстві, яке є замкненою системою. Він зазначає, що людина, яка живе в ньому, має одновимірну думку й поведінку, в якій «ідеї, сподівання й цілі, котрі за змістом виходять за межі існуючого універсуму дискурсу та дії, відхиляються або зводяться до понять цього універсуму. Вони перевизначені раціональністю даної системи та її кількісним виміром» [101, с. 103]. Одновимірне мислення людини підтримують політики та засоби масової інформації.

Знаково, що критика масової культури й масової музики припинилася на Заході у 1970-ті рр., тобто у добу постмодернізму. Його теоретики Ж. Батай, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж. Ф. Ліотар, М. Фуко та ін. працювали в постіндустріальну добу, яка характеризується руйнацією модерністських світоглядних моделей, що базувалися на засадах індустріального суспільства. Відповідно, змінилося й ставлення до масової культури, яка стала оцінюватися по-іншому. Відмітимо одну з її головних рис, яка полягає в тому, що нині, попри надзвичайну важливість засобів масової комунікації у суспільстві, стирається відмінність т. зв. масової музики від інших її видів – класичної (академічної) та фольклору. У знаковій роботі Ч. Мукерджі та М. Шадсона [109] підкреслюється, що і висока, і масова культура як форми соціальної практики мають багато спільного. Вони взаємодіють між собою, і віднині популярна культура не сприймається як деградація культури, а носієм прогресивних тенденцій є не лише культура елітарна. Саме тому дослідники пропонують її визначати не як масову, а популярну чи поп-культуру.

Дуже яскраво плюралістичність сучасної культури це продемонстрував у своїй дисертаційній роботі Ф. Шак [190]. Попри те, що дослідник використовує як базовий термін «масова культура», він розуміє її не у модерністському, а постмодерністському плані. Так, дослідник вважає, що класична теорія «трьох пластів» В. Конен (академічна музика – музичний фольклор – масова музика) вже не є актуальною у добу постмодерну. Як приклад він апелює до генези авангардного напрямку академічної музики – американського мінімалізму, зазначаючи, що «такі новатори, як С. Райх і Л. Монт Янг, які зробили колосальний вплив на експериментальну репетитивної другої половини ХХ століття, перебували під впливом не тільки класичних композиторів (належали по типології Конен до першого елітарного пласту), скільки джазових новаторів, в першу чергу – Джона Колтрейна (по Конен Колтрейн – це третій пласт, пов'язаний з масовою, розважальною та прикладною музикою)» [190, с. 305–306]. Ф. Шак наголошує, що творчість мінімалістів С. Райха та Л. Монт Янга є вже поза дихотомією «високе – низьке», що характерно для мистецтва постмодерну, і тому вони вплинули на творчість джазових музикантів, зокрема гітариста П. Метіні, творчість якого є типовою постмодерною еkleктикою, що поєднує елементи масової та нью-ейдж культури [190, с. 307]. Такого роду твори, як робить висновок дослідник, «формально можуть зчитуватися як тексти елітарної й масової культури одночасно» [190, с. 313].

Термін «популярна культура» поступово завойовує науковий простір, потроху витискуючи з наукового поля дефініцію «масова культура» у роботах, що звертаються до артефактів постмодерної доби. У роботах сучасних науковців ми бачимо спроби їх розмежувати, як, наприклад, у статті Р. Безуглої [17]. Т. Гундорова у роботі «Кітч і література. Травестії» (2008) зазначає, що популярна і масова культура часто ототожнюються, хоча між ними є відмінність. Масова культура має негативні конотації відповідно до її визначення Т. Адорно як «культурної індустрії». Популярна культура є більш нейтральною дефініцією і часто не асоціюється з масовою чи поп-культурою. Популярна культура є більш широким поняттям, ніж масова і народна, вона «означає передусім культуру широко відому, однорідну, поширену, яка

виражає смаки більшості і розрахована на споживання більшістю» [43, с. 24]. Також в історичному аспекті популярна культура є більш давньою, ніж масова: О. Різник розпочинає історію української популярної культури з прадавніх, ще дохристиянських часів, і доводить її історію до сучасності [143].

Саме тому в нашій роботі, відповідно до провідних тенденцій сучасних культурологів, ми віддаємо перевагу поняттю «популярна культура», оскільки воно, по-перше, є більш широким, ніж «масова культура», по-друге, відповідає актуальному стану сучасної культури, яка досліджується в роботі. І тому з двох понять – «масова музика» і «популярна музика» – ми віддаємо пріоритет другій дефініції, оскільки вона більш точно відповідає предмету нашого дослідження, дозволяючи включити у поле зору і масові, і елітарні компоненти сучасної популярної музики.

Популярна культура, яка є складовою єдиного культурного простору, є складним та багатоелементним явищем. Багатовимірність культури, у тому числі й популярної, стає особливо наочною у добу постмодерну. Для розуміння культурних артефактів та визначення їх місця в культуротворенні необхідно окреслити її найбільш значимі елементи. Це можуть бути знаки, символи, архетипи; символічні структури культури (Н. Ковальчук [71]), сакральні сигнатури (С. Кримський [82], В. Личковах [89]) тощо. Сьогодні усе більшого поширення набуває термін «культурний код», особливо для характеристики мистецтва постмодерну, яке є багатовимірним, багат шаровим і значною мірою інтерактивним, що передбачає активну співтворчість реципієнта з митцем, «розкодовуючи» закладені в мистецьких творах знаки і символи. Зупинимося на понятті «культурний код» більш детально, оскільки, на нашу думку, саме цей термін (не символ, не знак, не сакральна сигнатура, не архетип) більш точно зможе відобразити серцевину сучасної популярної культури, яка спрямована на широкі маси і у символічній формі передає основний меседж.

Теорія коду вже детально розроблена в науці (роботи Р. Барта [14], Ч. Дженкса [48], У. Еко [57], Ю. Лотмана [92] та ін.), є й низка робіт, присвячених культурним кодам або кодам культури (С. Горюнков [42], К. Рапай [141], І. Юдкін-Ріпун [200] та ін.). У культурологічному словнику дефініція «культурний

код» має два значення: «1) ключ до розуміння типу культури; сукупність знаків, символів, смислів та їх поєднань, які містяться в будь-якому об'єкті матеріальної та духовної діяльності людини, що дозволяє ідентифікувати певну культуру; 2) культурне несвідоме, набір образів, що пов'язані з будь-яким комплексом стереотипів у свідомості й визначають психологію та поведінкову реакцію людини або групи (етносу, нації тощо) [40, с. 88–89]. Для аналізу художніх творів більш придатним є перше значення, однак і друге є не менш важливим для аналізу артефактів популярної культури як такої, що у цілому спрямована на несвідоме і твориться на основі стереотипів.

Питання становлення концепту «кодування» в культурі присвячено роботи О. Афоніної [9-11] і узагальнено в її дисертації «Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві» (2018) [8], де подано розгорнуту характеристику кодів культури. Дослідниця визначає код культури, у тому числі його проєкції н художню творчість «як багатозначне явище, як засіб трансляції інформації, яка історично була накопичена в культурі у вигляді знаків і символів, як усталеної структури, як процес семіотико-семантичного вияву змістів і форм творів мистецтва» [8, с. 395]. У мистецтві постмодернізму «нова система цінностей, образів, знаків, символів потребує нової логіки відкриття “коду”, який потрапив до процесу переробки, інтерпретації, реінтерпретації, реконструкції, конотації тощо» [8, с. 52]. Саме тому дослідниця вживає поняття «подвійне кодування», коли виникають додаткові значення культурного коду, передусім у постмодерністських творах. Кодами у мистецтві постмодернізму можуть стати популярні міфологічні, фольклорні, релігійні теми, сюжети, мотиви, образи [8, с. 400]. У роботах О. Афоніної коди культури було розглянуто з позицій «подвійного кодування» на прикладі творів музичного, образотворчого, хореографічного мистецтва, а також у синтетичних мистецьких формах академічного спрямування. Дослідниця не торкалася питань популярної музичної культури, тому проблематика культурних кодів у цьому культурному шарі ще очікує на розробку. Наголосимо, що комплексне дослідження, де було б визначено та охарактеризовано коди культури в популярній музиці, дозволило б осмислити її більш повно та глибоко.

Варто зазначити, що в українській науці вже є напрацювання у цьому напрямі, зокрема щодо виявлення кодів популярної культури. У вже згадуваній нами роботі Т. Гундорової «Кітч і література. Травестії» знакова для української популярної культури постать Верки Сердючки характеризується як така, що поєднує кілька культурних кодів: «гендерний код (переодягання чоловіка жінкою), код маргінальний (провідниця Верка Сердючка стає суперзіркою), попкультурний (її “зірковість” втілюються матеріально – короною-зіркою на голові) і навіть посттоталітарний коди – п’ятикутна зірка на голові виразно нагадую про червоні зорі Кремля, між тим як сріблястий, металевий колір одягу явно відсилаю до техногенної, космічної реальності» [43, с. 11]. У наступній монографії Т. Гундорової «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» (2012) [44] образ Верки Сердючки (її авторка називає Леді Кіч) проаналізовано більш детально і глибоко. Вчена зазначає, що Сердючка є «образом-медіатором, який фіксує руйнування кордонів між станами, класами, націями і статями в посттоталітарному світі. <...> З погляду функціонального вона демонструє, як популярна культура починає відігравати терапевтичні функції у транзитному світі» [44, с. 521]. Т. Гундорова аналізує постать Верки Сердючки у контексті як постколоніального кічу (творчість М. Поплавського), так і світової поп-музики (образ Леді Гаги), наголошуючи на тому, що сучасна поп-культура не є тотальною та однозначною, як це колись вважав Т. Адорно, а адаптує плюральність і «творить гібридні утворення з імітованих відмінностей» [44, с. 544]. Зазначимо, що авторка, яка є літературознавцем, аналізує творчість зазначених виконавців, виходять від їх іміджу й текстів пісень, і залишає поза увагою їх музику. Відповідно, якщо враховувати музичний компонент, то образи популярної культури стають ще більше багатошаровими та багатовимірними. Таким чином, за допомогою визначення найбільш уживаних культурних кодів кожен мистецький твір або художній образ, створений виконавцем популярної музики, може бути декодований, а значить осмислений як явище культури, що дозволить глибше зрозуміти той чи інший мистецький феномен, а також допоможе пояснити популярність цих творів або їх виконавців.

У роботі Т. Гундорової не подано класифікації або типології кодів популярної культури, оскільки це не було предметом її дослідження. Ми теж не претендуємо на створення класифікації чи типології кодів популярної культури, оскільки це предмет не однієї наукової розвідки. Однак ми спробуємо виділити та охарактеризувати культурні коди поп-року, по-перше, як репрезентанта популярної музичної культури, по-друге, як окремого відгалуження рок-музики, що тяжіє до поп-мистецтва, по-третє, як важливого компоненту української національної культури.

Сама назва напряму – поп-рок – указує на те, що в ньому поєднано дві різних складові: перша репрезентує рок, друга – поп-музику. На думку В. Сирова, поп- і рок-музика є різними напрямками, де «“рок” і “поп” стоять в опозиції по відношенню один до одного, у них протистоять бунтарське та конформістське, справжнє та ілюзорне, серйозне та розважальне, натуральне та штучне тощо» [168, с. 40]. Однак, на думку дослідника, обидва напрями мають одне коріння, бо рок сформувався на ґрунті поп-музики. Саме тому в них багато спільних рис: багатомільйонна аудиторія, засіб комунікації «зірка – натовп», комерційний чинник (хіт-паради, реклама тощо); музична складова обох напрямів передбачає пріоритетність пісенно-куплетних структур, електроінструментарію, гучної динаміки, ритму, звукових ефектів тощо. Концепційно розмежовуючи обидва напрями, В. Сиров зазначає, що є й проміжний музичний шар – поп-рок, до яких дослідник відносить творчість Пола Маккартні, Елтона Джона, Еріка Клептона, музику гуртів «Bee Gees», «Queen», «Nirvana», «U2», «Linkin Park» та ін., вказуючи, що при стильовій еволюції музика рухається найчастіше у бік поп-музики, ніж навпаки [168, с. 36–37]. Трансформації року у бік популярної музики підтверджується світовою сучасною практикою. Так, Н. Полянська, розглядаючи дві авторські версії знаменитої рок-опери Е. Ллойд Веббера «Ісус Христос – суперзірка», зазначає, що попри те, що в обох випадках оркестрову версію робив сам автор, вони суттєво різняться: у версії 1970-х рр. переважають «важкі» напрями року – «хард рок» та «хеві-метал», тоді як у 2000 р. основним музичним стилем є поп-рок [135, с. 357].

Еволюція року в напрям поп-музики, у тому числі збільшення ваги її компонентів є природнім процесом комерціалізації но-

вих музичних напрямів. Рок-музика також не є виключенням. Російський культуролог С. Шаповалов виокремлює три етапи у становленні та розвитку рок-музики: 1) як контркультура, яка завдяки протестним настроям декларувала гуманістичні цінності; 2) естетизація театрального начала у рок-музиці, де «спонтанність і імпровізаційність поступилися місцем пафосу пози і жесту, який почав домінувати над музичним началом: протест змінився епатажем, музикант-імпровізатор переродився в музиканта-актора»; 3) криза рок-музики, яка, відмовившись від «революції у свідомості», втратила зв'язок зі своїми витокami [191, с. 13–14]. Дослідник зазначає, що рок загалом уже давно не є протестною музикою, самовираженням музиканта, а стає «маркою», логотипом, де на перший план виходить професіоналізм та віртуозність, і навіть у своїх справжніх формах рок поступово стає розвагою [191, с. 24].

Таким чином, базуючись на дослідженнях В. Сирова та С. Шаповалова, можна було б говорити, що поп-рок поєднує два культурні коди – «код протесту», що міститься в генезі рок-музиці, і «код розважальності», характерний для поп-музики. Однак ця дихотомія сьогодні виглядає дещо спрощеною, оскільки популярну музику вважати лише розвагою було б не зовсім правильно: її сфера є ширшою. Популярна музика нині розглядається як поєднання серйозної та розважальної сфер. Так, у дисертації О. Польового «Художньо-комунікативні параметри творчої діяльності композитора в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття» зазначається, що в масових культурно-мистецьких акціях присутні «полюси одухотвореного проповідництва, з одного боку, й чуттєво відвертої розважальності, з іншого. <...> При тому очевидною є онтологічна базисність першого – проповідництва, і саме це створює опірні точки “індустрії розваг”, а не навпаки, адже “розвага” буквально не може бути ні предметом продажу, ні, відповідно, предметом купівлі» [134, с. 3–4].

Дещо з інших позицій, але суголосну думку висловлює І. Бобул, який говорить про нову академізацію естрадної пісні через її наближення до музики академічної. Він зазначає, що змістовна наповненість сучасної естрадної пісенної творчості дозволяє їй поступово «перетворюватись з “легкої” музики на серйозне, затребуване широкою суспільною свідомістю, мистецтво, здатне

пропонувати та вирішувати нагальні питання як спільного, так і індивідуально-особистісного людського життя, точніше – виявляти глибинну спорідненість другого з першим, що й забезпечує той ефект “масовості”, у його позитивному значенні, який вирізняє естрадну пісенну творчість» [22, с. 66]. Отже, враховуючи подвійність генези популярної культури та її еволюцію, доходимо висновку про необхідність код популярної музичної культури окреслити ширше, не зводячи її лише до розважальності. Тому спробуємо розширити семантичне поле обох кодів, враховуючи й історичний досвід розвитку рок-мистецтва, і ситуацію постмодерну.

Музиколог Ф. Шак, розвиваючи положення радянського дослідника І. Набока, а також західних учених К. Макдональда та В. Струу, зазначає, що у зв’язку з економічними та соціальними змінами в американському суспільстві 1970-х рр. політичний активізм, пафос контркультури та соціальний нонконформізм змінилися на обивательські та консьюмеристські установки середнього класу. Як зразок нових напрямів року з новими соціокультурними установками Ф. Шак називає хеві-метал, який, на його думку, характеризується спотвореною конформністю, оскільки протистоїть нормативним соціальним установкам, створюючи специфічно перебільшену та викривлену реальність. Це також була форма протесту, але протесту вельми специфічного, «підліткового» за змістом, яке мало гедоністичний ефект, подібний до читання фентезі, що уводить у світ мрій. При цьому ця удавана реальність непогано продавалася, оскільки хеві-метал був товаром, який грав на почуттях та патернах підліткової аудиторії [190, с. 232–237]. Зовнішньо хеві-метал продовжував лінію протесту, однак по суті він уже ставав комерційною музикою, з посиленою, хоча і своєрідною гедоністичною функцією, нетотожною традиційній розважальності. Таким чином, хеві-метал, як і поп-рок, має подвійну генезу – протестну та комерційну, проте яка у поєднанні компонентів суттєво відрізняється від поп-року. Подвійність генези поп-року може розглядатися і в інший спосіб, як це пропонує у своїй статті молодий білоруський науковець Р. Шевко. Дослідник розглядає поп-рок як сферу, що знаходиться між популярною культурою та молодіжною субкультурою, тим самим примиряючи два типи музики – популярну та субкультурну [192, с. 120].

На прикладі «тяжкого» року (хеві-метал) ми бачимо, що і «протестність», і «розважальність» у рок-мистецтві можуть мати різне значення, далеке від первісного, а подвійність генези поп-року може лежати у сфері взаємодії загальнокультурного та субкультурного. Тому кодовою дихотомією краще вважати не опозицію «протест – розвага» («протестність – розважальність»), а «соціальна заангажованість – соціальний конформізм». На нашу думку, ця дихотомічна пара характеризує не лише поп-рок, а усю світову рок-музику, проте в поп-року вона стає центральною. Тому цілком коректно розглядати поп-рок як взаємодію двох культурних (а точніше – соціокультурних) кодів – соціальної заангажованості (включає в себе і код протесту) та соціальної індиферентності (соціального конформізму). Аналіз доробку поп-рок-виконавців дозволив дійти висновку, і це буде далі показано в роботі, що їх творчість балансує на межі цих двох, протилежних по своїй суті, кодів, то тяжіючи до соціально значимої проблематики, то наближаючись до тематики, яка більш притаманна шоу-бізнесу, що спрямована на розвагу та відпочинок. Зазначимо услід за спостереженням інших науковців, що сьогодні друга (шоу-бізнесова) складова переважає, і саме тому поп-рок нині є одним з найпопулярніших різновидів рок-музики, який тісно пов'язаний з шоу-бізнесом, хоча і не тотожний йому.

Ця подвійність виражається не лише в соціальній спрямованості поп-року, його тематиці, а й у музичній мові. Орієнтація на соціально індиферентного слухача посилила у музичній складовій поп-року риси популярної музики у її розважальній іпостасі, для якої характерна мелодика, що тяжіє до шлягерності, тексти, в яких віддається перевага особистій ліриці, а не гострим соціальним питанням, орієнтація на стандарти шоу-бізнесу. Водночас поп-рок має і суто рокові елементи, зокрема музичний інструментарій (електрогітари) та характерний роковий саунд (гітарні рифи, більш «важке» звучання). Останні у зовнішній формі реалізують протестний потенціал рок-музики, який завдяки «важкості» та «агресивності», а також специфічному гітарному саунду надає поп-музиці, часто доволі поверховій за змістом, більшого смислового навантаження. Подвійна генеза поп-року у його музичному вимірі набувають й архетипового значення, де роковий са-

унд виступає як діонісійське начало, що символізує бунт, протест, а зовнішня привабливість мелодики – аполлонівське.

Завдяки поєднанню двох культурних кодів поп-рок дає можливість його представникам звертися до двох потенційних аудиторій – любителів популярної музики та року. Серед українських виконавців найбільш вдалим поп-роковим проектом є гурт «Океан Ельзи», в звучанні якого поєднані хриплий рок-вокал соліста С. Вакарчука й класичний роковий гітарний саунд. Одночасно музика гурту характеризується яскравим мелодизмом, що є властивим для поп-музики.

Культурні коди поп-року на цьому не вичерпуються. Для представників як рок-, так і поп-музики завжди актуальним є західний культурний код, пов'язаний з генезою популярної музики, нові стильові напрями якого формувалися на заходів – в Америці і Європі. Українські музиканти, використовуючи образи, теми, ідеї, засоби виразності, апробовані західною рок- або поп-музикою, апелюють до західного культурного коду. Проте для українського поп-року надзвичайно важливим є національний культурний код. Його більш детально буде розглянуто далі, наразі лише зазначимо, що важливу роль у ньому грає національна музична мова, яка не є тотожною фольклору. Інтонаційний шар поп-року, на відміну від фолк-року, немає безпосереднього зв'язку з фольклором, а тому є найбільш складним для декодування, але при цьому найбільш продуктивним. Саме у цьому, на нашу думку, зосереджено культуротворчий потенціал української популярної музики, коли національне репрезентується в нерозривному зв'язку з наднаціональним, що дає можливість українській музиці органічно увійти у світовий простір популярної музичної культури. Проте не усі українські поп-рок-виконавці у своїй творчості спираються на національний культурний код, про що буде сказано далі в роботі.

Декодуванні знаків, символів та смислів у творчості поп-рок-виконавців може відбуватися на різних рівнях: багатшаровість композиціям надають традиційне для вокальної музики поєднання тексту й музичного ряду, а у відеокліпах додається й візуальний ряд. Тому в тематиці пісень, їх музиці та відеоряді, окрім соціально та національно значимих культурних кодів, мо-

жуть бути присутні й інші. Це можуть бути міфологічні, фольклорні та сакральні коди, які виділені у роботі О. Афоніної як провідні для аналізу постмодерного мистецтва. Проте не кожна тема, образ, сюжет набувають значення кодів, а лише ті, які є провідними для сучасної популярної культури. Так, тема міста сьогодні є центральною у творчості поп-рок-музикантів, вона представлена передусім у відеоряді, хоча нерідко і в текстах пісень. Тому цілком коректно говорити про значимість урбаністичного коду для сучасного українського поп-року, особливо у тих випадках, коли образ міста має особливе смислове навантаження. Гламурні образи як символи красивого життя є центральними у поп-культурі, а тому також набувають значення культурного коду. З іншого боку, центральна для популярної музики тема кохання не є кодом, але набуває кодових рис, якщо до неї впливають інші міфологеми, наприклад, романтичний мотив «кохання – смерть». Таким чином, культурних кодів у популярній музиці, у тому числі і поп-року, може бути багато, і поєднуватися вони можуть у різних комбінаціях, а глибина твору, а тому його значимість для національної культури вимірюється їх значимістю, органічністю поєднання та креативністю рішень.

1.2. Поп-рок як репрезентативний напрям українського мистецтва

Нині поп-рок посідає значне місце в музичній культурі України, однак системно цей напрям почав розвиватися лише з 2000-х рр. Перш ніж ми охарактеризуємо основні етапи становлення української рок-музики і поп-року зокрема, попередньо коротко окреслимо віхи розвитку зарубіжного поп-року. На жаль, це можна зробити в загальних рисах, оскільки у світі немає жодної наукової роботи, в якій детально було б висвітлено цей феномен, хоча, як було вже зазначено, у роботах доволі часто трапляються згадки про цей стиль рок-музики.

Найбільш змістовно ємною щодо етапів становлення поп-року є невелика стаття з інтернет-джерел, яка, спираючись на

зарубіжну літературу, виділяє три етапи поп-року [138]. Коротко охарактеризуємо кожен з них відповідно до зазначеного джерела. Уперше поп-рок як відгалуження рок-музики було використано на позначення ранньої творчості гурту «The Beatles», а також їх послідовників – гурти «Gary Puckett & The Union Gap», «The Buckingham», «The Grass Roots», тобто ця назва вперше з'явилася у 60-х рр. ХХ ст. У 70-х рр. ХХ ст. аналогічну музику почали називати софт-роком, а під поп-роком розуміли «важкі» балади гуртів, що працювали у стилях «хард-рок» та «хеви-метал», а також композиції, що виконувалися у більш швидкому темпі, ніж це було у софт-рокових гуртах. Третій етап розвитку поп-року припадає на середину 90-х рр. ХХ ст. і пов'язане з творчістю Аланіс Моріссетт (Alanis Morissette) і Мелісси Етерідж (Melissa Etheridge). Популярність поп-року пов'язана з тим, що час «важкого» року вже минув, і більш актуальними стали напрями хіп-хоп та R&B. Сучасними поп-рок-виконавцями, на думку автора цієї статті, є сольні артисти Келлі Кларксон (Kelly Clarkson), Пінк (Pink), Мелані Сі (Melanie C), Авріл Лавін (Avril Lavigne), Грегорі Лемаршаль (Gregory Lemarchal), Адам Ламберт (Adam Lambert), Стен Буш (Stan Bush), Шакіра (Shakira), Гвен Стефані (Gwen Stefani), LaFee (псевдонім співачки Крістіни Кляйн) та гурти «OneRepublic», «The All-American Rejects», «PMMP», «Roxette», «The Rasmus», «The Veronicas», «Tokio Hotel», «One Direction», «5 Seconds of Summer», «DNCE» [138].

Варто зазначити, що різні дослідники називають представниками поп-року різних виконавців. У вже згадуваній монографії В. Сирова представниками поп-року були названі сольні артисти Пол Маккартні, Елтон Джон, Ерік Клептон та гурти «Bee Gees», «Queen», «Nirvana», «U2», «Linkin Park» [168, с. 37]. Звернемо увагу, що обидва джерела подають зовсім інших виконавців, але музиканти з обох переліків загалом підпадають під основні риси поп-року. Як бачимо, у науковій та довідковій літературі немає чіткого визначення того, який зарубіжний виконавець працює у стилі поп-рок. Це можна пояснити двома причинами: 1) соліст або гурт працюють в кількох стилях, і поп-рок є одним з них; 2) стиль поп-рок немає чіткого окреслення відповідно до своїх двох базових компонентів. Але зазвичай дослідники під стилем

поп-рок мають на увазі музику, де поєднано елементи поп-музики (яскрава мелодика з тематичною повторністю) та року (саунд електрогітар, «важкість» та агресивність звучання).

Елементи поп-року, як уже вказувалося, дослідники знаходять ще в ранніх зразках західної рок-музики (1960-ті рр.). Однак в Україні, яка входила до складу СРСР, де рок тривалий час був під забороною, поп-рок у його класичному розумінні сформувався вже після отримання незалежності. Проте його складові можемо знайти у творчості різноманітних ВІА, більшість яких, що правда, в Україні належали до фольклорного напрямку. Тож здійснимо невеликий екскурс в історію української рок-музики, виявимо її пріоритетні напрями заради виокремлення поп-року як складової рок-мистецтва на кожному етапі його розвитку.

Історію української рок-музики можна розпочати із середини 1960-х рр., коли почали з'являтися перші самодіяльні рок-гурти, які намагалися в умовах СРСР, куди ходила у той час і Україна, долучитися до провідних світових трендів, де лідером у той час була рок-музика. Нагадаємо, що всі актуальні музичні течії у Радянському Союзі спочатку були під забороною, проте з часом заборона потроху знімалася, оскільки партійна верхівка СРСР бачила неможливість протистояти стихії молодіжного руху і намагалася використати соціальний та художній потенціал рок-музики відповідно до панівної ідеології.

Знайомство з рок-музикою, її стилем і саундом в СРСР відбувалося двома шляхами – за допомогою заборонених тоді радіостанцій «Голос Америки» та «ВВС», де можна було почути цю музику, а також її записів на магнітних альбомах, які в той час були альтернативою офіційній радянській звукозаписувальній індустрії. Саме так у СРСР популяризувалася творчість західної рок-музики, лідером якої у 1960-і рр. був гурт «The Beatles». Наслідуючи стиль і саунд західного року, українські музиканти не могли оминати реалій, які були в СРСР. Як зазначає у своїй дисертації Т. Самая, влада намагалася представників рок-музики спрямувати в «правильне» ідеологічне русло. Саме тоді з'являється абревіатура ВІА – вокально-інструментальний ансамбль, яка «була офіційно введена державою для визначення молодіжних музичних ансамблів, поп-, фольк- і рок-гуртів періоду 1966–

1986 рр. та застосовувалася як термін для мас-медіа того часу» [148, с. 91]. Щодо рок-музики в її західному розумінні, то дослідниця зазначає, що у СРСР існувало два типи колективів: перші виконували оригінальний рок західного зразку, другі – твори радянських композиторів, які різнилися соціальною спрямованістю, музичним стилем та формою функціонування. Останнє передбачало наявність чи відсутність художнього керівника: гурти, що орієнтувалися на західні зразки, його не мали, тоді як «радянські» ВІА його обов'язково повинні були мати, і він був не лише лідером, а й аранжувальником, режисером та директором [148, с. 92].

Розглянемо творчість найбільш популярних у той час українських рок-гуртів «Березень», «Друге Дихання», «Еней» в контексті їх стильових орієнтирів та зазначимо їх місце у становленні й розвитку національної музичної культури.

Біг-бітовий гурт «**Березень**», створений у 1965 р., орієнтувався не на виконання західних хітів, а на власний репертуар, творцем якого був його лідер Олександр Авагян. Спершу колектив мав назву «Марія-Оранта», за назвою однієї з перших пісень О. Авагяна. У склад ансамблю увійшли гітаристи Олександр Авагян та Юрій Безценний, бас-гітарист Віктор Кушнір, піаніст В'ячеслав Криштафович, ударник Олесь Ольшанський та лідер-вокаліст Валерій Вітер. Ансамблю вдалося створити студійні записи пісень і знятися для телепрограм, однак жодна з них не потрапила до ефіру. Також колективу прийшлося змінити назву з «Марії-Оранти» на «Березень», бо з попередньою їм заборонили виступати. Орієнтиром для творчості гурту стала українська традиція у її міфах, казках та легендах, а сама творчість була просякнута волелюбним українським духом [58, с. 55–56].

Гурт «**Друге Дихання**» з'явився у 1966 р. До його складу входили лідер гурту, вокаліст та гітарист Олег Слободенко, перкусіоніст Сергій Чаришников, бас-гітарист Михайло Ніколаєв та гітарист Володимир Ткалич. Розпочинали музиканти як виконавці зарубіжних хітів і мали великий успіх у публіки. Гурт отримав перемогу на біг-бітовому фестивалі у 1967 р., проте займатися власною творчістю відповідно до музичних смаків він не міг, оскільки, відповідно до умов існування музикантів у СРСР, колективу треба було бути приписаним до Укрконцерту.

Олег Слободенко та Сергій Чаришников утворюють гурт «Весели шпаки», який також швидко розпадається, бо музиканти прагнули грати «справжній» рок, що викликало негативну реакцію у Москві. Потім вони утворили гурт «Граймо», куди увійшли не лише колишні виконавці «Другого Дихання», а й музиканти з «The Once». Артисти супроводжували виступи Тарапуньки і Штепселя, а також Юлії Пашковської, однак їхні виступи були не простим супроводом, а справжнім повноцінним виступом, послухати який приходили їх прихильники. Стильовими орієнтирами гурту були блюз, рок-н-рол і соул [58, с. 57–59].

«Еней» в історії української рок-музики став творчою лабораторією багатьох музикантів – Тараса Петриненка, Кирила Стеценка, Геннадія Татарченка, які плідно працювали у цьому напрямі у подальші роки. Гурт було створено наприкінці 1960-х рр. тодішніми студентами київської музичної десятирічки. Музиканти виконували різний репертуар – фольклорні твори, радянські пісні та, звісно, репертуар «The Beatles». Пізніше стильові орієнтири гурту розширилися, і «Еней» виконував хард-поп-арт-фолкові композиції, музику у стилі соул, фанк і джаз-рок. Колективу пощастило виступати на телебаченні, тим самим розширивши не лише свою аудиторію, а й давши українським слухачам зразки української рок-музики. І хоча у зв'язку з черговою атакою радянської ідеологічної машини у 1972 р. записи і показ на телебачення виступів гурту (як україномовного і як рокового) блокувалися, цей колектив став один з потужних провісників української рок-музики [58, с. 66–69].

Українська рок-музика в часи СРСР розвивалася не лише в столиці і, відповідно, була представлена й регіональними гуртами. У 1970–1980-х рр. відомими були харківські колективи «Ідоли», «Назавжди», «Арена». Соліст гурту «Ідоли» Сергій Коротков був президентом першого харківського рок-клубу і випускав самвидавом перший український часопис «Біт-Ехо», присвячений рок-музиці. Гурт «Назавжди» 1975 р. став виконавцем великої сюїти-ораторії «Кобзар» на вірші Т. Шевченка [58, с. 16–19].

Отже, творчість українських рок-гуртів середини 1960–1980-х рр. орієнтувалася передусім на західні зразки рок-музики, однак не могла обійти й традиції національної культури. У той

час ще не можна було говорити про сформовану традицію українського року та його стильовий плюралізм, оскільки більшість напрямів були під заборонаю і розвивалися підпільно, проте підґрунтя українського року почало формуватися саме у той період.

Фольклорні ВІА, серед яких найпопулярнішими були «Кобза», «Світязь», «Смерічка», «Червона рута», належали до колективів другого типу, оскільки вони виконували твори українських авторів і спиралися на національний фольклор. Сьогодні ці колективи зазвичай не розглядають у контексті розвитку рок-музики, оскільки за стилем вони ближчі до популярної музики з мінімальними елементами року (електронний гітарний саунд, гітарні соло). Однак в контексті розвитку рок-музики їх можна вважати радянськими аналогами поп-року в розумінні 1960–1970-х рр., який передбачав «полегшений» варіант рок-музики.

Виділимо риси фольклорних ВІА, що поєднують їх з рок-музикою. По-перше, це формат гурту, де важливу роль відіграє колективна творчість. Навіть якщо у пісні відповідно до вимог художніх рад був композитор та автор слів, то весь колектив міг брати участь в аранжуванні твору, і, звісно, у його виконанні. Зміна учасників не впливала на статус колективу, хоча, безумовно, мала наслідки у творчому обличчі гурту та його саунді. По-друге, інструментарій, вокал і загальний саунд колективів орієнтувався саме на рок-музику, хоча і відтворював його у полегшеній формі. По-третє, імідж виконавців (одяг, зачіски, сценічна поведінка), хоча і був орієнтований на використання національних елементів, все ж таки не міг повністю бути позбавлений атрибутів, що були характерні для західної рок-музики. Отже, фольклорні ВІА у радянські часи були своєрідними аналогами поп-року у СРСР.

Ми усвідомлюємо, що ця аналогія не є зовсім точною, бо поп-рок як стиль рок-музики у цілому не передбачав використання елементів фольклору, оскільки в рок-музиці існував такий напрям як фолк-рок. Але враховуючи реалії СРСР ця аналогія стає більш очевидною відповідно до двох позицій. Перша – підтримка державою саме фольклорних колективів, оскільки вони, на думку ідеологів, були менш небезпечними для радянської ідеології, ніж західно орієнтовані гурти, що пропонували радянській молоді «чистий» рок із його ідеологією нонконформізму або

консьюмеризму, що для СРСР було вкрай небезпечно. У 1980-і рр. у СРСР загрозою стала вже національна складова цих колективів, і у той період спостерігається занепад їх діяльності. Однак у 1970-і рр. фольклорні ВІА були один з найбільш бажаних колективів подібного формату на радянському телебаченні, а тому вони стали найбільш популярним видом рок-музики у СРСР, тобто фактично поп-роком. По-друге, варто відмітити культуротворчий потенціал фольклорних ВІА, які були справжніми носіями національної культури на теренах СРСР, що й стало причиною їх поступового витискування у 1980-і рр. Як показала історія, про що йтиметься далі у роботі, поп-рок в Україні має важливий культуротворчий потенціал, який розкрився вже пізніше, у пострадянський час. Тому ранні, «некласичні» форми поп-року в СРСР можна розглядати як прототипи більш пізніх, «класичних», що мають світові аналоги. Але, на відміну від західного поп-року, що тяжів до транснаціонального виміру, культуротворчий потенціал, закладений у фольклорних ВІА, в Україні було збережено та трансформовано відповідно до нових реалій.

Отже, у радянські часи рок-музика в Україні не могла розвиватися аналогічно західній, оскільки не всі її напрями відповідали радянській ідеології, а тому стильова палітра радянської рок-музики відносно західної була дещо обмеженою. Поп-рок як напрям в його класичному вигляді не був представлений в українській музиці, однак його соціокультурним аналогом була творчість фольклорних ВІА, які поєднували риси року та популярної музики з фольклорними елементами.

Після отримання незалежності Україною у 1991 р. ситуація міняється. Мистецтво, у тому числі й естрадне, виходить з-під тиску ідеологічних заборон і починає активно розвиватися. У цей час продовжують працювати українські рок-гурти, що почали свою діяльність у часи перебудови, а також з'являються нові. Розглянемо творчість українських рок-гуртів 1990-х рр. крізь призму їх стильового розмаїття. Зазначимо, що на сьогоднішній день уже існує праця, де зібрано інформацію про український рок від його зародження до початку 2000-х рр. – це згадувана вже антологія О. Євтушенка «Легенди химерного краю» [58]. Саме з цієї книги ми беремо основну інформацію щодо найбільш

популярних рок-гуртів 1990-х рр. Зазначимо однак, що названа праця не є науковою, а публіцистичною, яка знайомить зацікавленого читача з історією української рок-музики. Відповідно, в ній немає класифікації гуртів по стилях (цей недолік було виправлено у другій книзі автора «Україна In Rock» [59], вже згадуваній у роботі), оскільки історія українського року вибудована за хронологією; в нарисах стиль гурту часто не зазначається; також з тексту книги не завжди зрозуміло, якою мовою той чи інший гурт виконує свої композиції, оскільки усі назви колективів та їхніх творів – і українські, і російські – подано українською мовою. Для нашої роботи два зазначені параметри – мовний та стильовий – є важливими, оскільки історичний огляд української рок-музики, що буде здійснений нижче, має на меті з'ясувати місце поп-року в історії українського рок-мистецтва. Тому ми історичні відомості, взяті з книги О. Євтушенка, уточнюємо та доповнюємо власною інформацією й систематизацією провідних українських рок-гуртів зазначеного періоду.

Серед найбільш національно орієнтованих стильових відгалужень рок-музики у 1990-х рр. був напрям фолк-рок, який репрезентував національний первень у його найвідкритішій формі. Лідером українського фолк-року 1990-х рр. стає гурт «Воплі Відоплясова» (скорочено ВВ). Колектив було створено у 1986 р., у його перший склад входили Юрій Здоренко (гітара), Олександр Піпа (бас-гітара), Олег Скрипка (вокал, баян), Сергій Сахно (ударні) [58, с. 105]. Колектив починав як гурт, що грає панк-рок, але найбільш знані хіти колективу – «Танці», «Весна», «Були на селі», «День народження» – мають виразні риси фолк-року. З усього фольклорного шару учасники гурту обирають найчастіше ліричні або жартівливі пісні, які трактують в іронічному ключі. Гурт «Воплі Відоплясова», як і його соліст Олег Скрипка, на концертах часто виконують народні пісні, а на одну з них – «Горіла сосна» – 1997 р. було знято відеокліп. Фолк-роковість підкреслює інструментарій гурту, саунд якого доповнюється баяном, на якому грає фронтмен. У подальшій творчості «Воплі Відоплясова» притримуються лінії, наміченої в 1990-х рр.

Етно-гурт «Вій» було засновано 1991 р. в Києві. Її засновником став Дмитро Добрий Вечір – автор текстів і музики пісень,

соліст-вокаліст, а також інструменталіст (бас-гітара, комуз). Музика гурту поєднує етнічний компонент з психоделікою, де останній компонент грає важливу роль у відтворенні стародавнього язичницького духу, закладеного у фольклорі. Як зазначає лідер «Вія», усі твори гурту – це «віддзеркалення уявлень про українську демонологію та недосліджені паранормальні прояви людської психіки», коли монотонний ритм «спочатку магнетизує, а потім поволі затягує як водограй – на самісіньке дно підсвідомості» [58, с. 96]. Звертанням до архаїки, а не до пізнього фольклору, використання «нерокових» інструментів (комуз, скрипка, флейта) відрізняє гурт «Вій» від ВВ. Втім, різницю ми відчуваємо і в назві: «Воплі Відоплясова» – це фолк-рок, тоді як «Вій» характеризує себе як етно-гурт.

Катя Chilly (справжнє ім'я – Катерина Кондратенко) стала відомою після участі фестивалі «Червона рута», що відбувався у Харкові у 1996 р. Співачка вразила публіку оригінальним поєднанням фольклорної традиції з елементами сучасного саунду. Катя Chilly до виходу на естраду багато років цікавилася фольклором. Як зазначає сама виконавиця, її творчим завданням є розкодування «сучасної людини, яка є гвинтиком техногенної цивілізації <...> аби вона (ця людина) відчула себе частиною світу і могла б жити, а не існувати» [58, с. 242]. Співачка сама збирає пісні, які виконує, а також використовує вже зібраний етнографами матеріал. Підкреслимо, що на відміну від ВВ, її творчість важко назвати класичним фолк-роком, оскільки рокова складова її творчості ближча до альтернативи, ніж до класичного рок-н-ролу, а фольклорними джерелами для Каті Chilly, як і для гурту «Вій», став не пізній фольклорний шар, а архаїчний. Автентична архаїка, яку відкриває світу співачка – новий погляд на національну фольклорну традицію, яка характерна скоріше для 2000-х, ніж 1990-х рр.

Отже, поєднання фольклору (архаїчного та більш пізнього) з рок-музикою у 1990-ті рр. стало важливим етапом розвитку українського року в його національних координатах. Кількість гуртів та виконавців, що зверталися до фольклору як до єдиного джерела натхнення, не була надто великою. Це можна пояснити тим, що у цей час доволі активно працювали і фольклорні ВІА,

які, хоч і в інший спосіб, поєднували сучасні ритми і народну творчість, і рок-колективи, для яких фольклор був важливим, але не єдиним музичним орієнтиром. Але найкращі твори представників фолк-року напряду стали знаковими для української популярної музичної культури 1990-ті рр.

Якщо поєднання фольклору з популярною музикою не було новим для українського музичного простору, то панк-рок 1990-х рр. – нове для країни явище. Як панк-рокери починали свою творчість музиканти гурту ВВ, але найяскравішими представниками панк-року в Україні стали «Брати Гадюкіни» та Віка Врадій (Сестричка Віка). Актуальності для пострадянської України панк-рок набув як символ нонконформізму.

Гурт **«Брати Гадюкіни»** виник у Львові 1988 р. Оригінальність колективу надав Сергій Кузьмінський, який став автором перших україномовних (з використанням галицького суржику) хітів «Мертвий півень» та «Чуваки, всьо чотко». Пізніше ним було написано ще низку пісень, якій увійшли до їх першого, ще магнітного альбому «Всьо чотко!» (1989). Колектив відразу ж став відомим і в Україні (II місце на «Червоній руті» у Чернівцях, 1989), і в усьому СНД. У стильовому відношенні гурт орієнтувався на різні стилі, включаючи і фольклор, і фанк, і рок-н-рол, і реггі. Однак, на нашу думку, центральним елементом у творчості, його стильовою домінантою стає панк-рок. Цьому сприяли передусім тексти, які є гостросоціальними, повними їдкої іронії та стьобу, що підсилювалося сленговою лексикою та місцевими діалектизмами. На жаль, в обраному форматі гурт проіснував недовго – 1991 р. з'являється другий склад, 1994 р. – третій. Популярність гурту в середині 1990-х рр. падає, і не лише через творчі експерименти Сергія Кузьмінського. Очевидно, що панк-рок був актуальний у переломні часи на межі 1980–1990-х рр., оскільки був однією з форм протесту, однак у середині 1990-х рр. його культуротворчий потенціал знижується.

Аналогічною була й кар'єра рок-виконавиці Віки Врадій, яка також відома під псевдонімом **«Сестричка Віка»**. Хоча вона як артистка виступала ще з 1976 р., як рок-виконавиця Віка Врадій дебютувала на чернівецькій «Червоній руті» у 1989 р. і посіла перше місце як рок-співачка. Вона на фестивалі виконувала

пісні, написані лідером гурту «Брати Гадюкіни» Сергієм Кузьмінським, і саме його твори «Шахтарське бугі», «Ганьба», «Тинди-ринди» зробили Віку Врадій зіркою українського панку [58, с. 132–133]. На початку 1990-х рр. вона записує магнітні альбоми «Мамо, я дурна», «По цимбалах», «Львівський стьоб», які продовжили традицію панк-року в українській музиці. У 1993 р. співачка іде у США, де залишається, і спроба повернутися в Україну і продовжити свою кар'єру у 2004 р. не вдалася. Вочевидь, панк-рок у тому вигляді, який був представлений на початку 1990-х рр. у творчості «Братів Гадюкіних» та Віки Врадій, вже з середини 1990-х рр. втратив актуальність.

Більш широкими і перспективними напрямками українського року стали синтетичні напрями, які поєднували блюз, джаз, альтернативу. Більшість українських рок-гуртів у 1990-х рр. працювали на стику різних стилів.

Львівський гурт **«Мертвий півень»** було сформовано 1989 р. Упродовж свого існування (гурт перестав виступати у 2011 р.) він часто міняв свій саунд – від акустичного до електронного, а тому визначити стиль гурту доволі важко. Як зазначає О. Євтушенко «“півні” дуже легко і невимушено вписуються в будь-яке “прокрустове ложе”. <...> Вони настільки пристосовані, що можуть зіграти на стелі... (не плутайте з пристосуванням). Всеядність і всепроникливість часом заважала “півням” естетично самовизначитися. <...> Часом хвилі заливали човен, але “півні” трималися “на плаву»” [58, с. 171]. Важливим для гурту є активна громадянська позиція, звертання до творчості класичних та сучасних українських поетів. Широка стильова палітра дає підстави вважати гурт представниками прогресивного року, де поєднуються різні напрями рок-музики. Колектив, окрім традиційних електронних інструментів, використовує й акустичні – скрипку, флейту, сопілку.

«Плач Єремії» є одним із найбільш відомих львівських рок-гуртів. Його історія розпочалася у 1990 р., коли колектив було засновано Тарасом Чубаєм. На другому фестивалі «Червона рута», що проходив у Запоріжжі у 1991 р., він посів друге місце. З тих пір популярність гурту, який на сьогодні вважається культовим, тільки зростала. Колектив позиціонує себе як концептуа-

льний гурт, який поєднує різні стильові напрями. «Плач Єремії» виконує народні пісні, класичні українські хіти, серед яких найбільшу популярність у виконанні гурту отримала пісня В. Івасюка «Я піду в далекі гори». Сильною стороною гурту є й елітарна українська поезія, у тому числі пісні на вірші батька Тараса Чубая – поета Григорія Чубая, репресованого поета-шестидесятника. Унікальний саунд гурту додають використання різних музичних інструментів – скрипки, віолончелі, духовних інструментів [58, с. 175–176].

Гурт з Калуша Івано-Франківської області «**Брати Блюзу**» був заснований у 1992 р. братами Олегом і Мирославом Левицькими. Оскільки до утворення гурту музиканти виконували музику різних напрямів (Мирослав був вже відомим джазовим музикантом), новий гурт орієнтувався на різноманітні музичні стилі. Колектив став відомим завдяки участі у третій «Червоній руті», що відбувалася у 1993 р. у Донецьку, де музиканти отримали Гран-прі. У стильовому відношенні «Брати Блюзу» поєднували найрізноманітніші стилі – від блюзу і джазу до арт-року, етніки та World music. Як продовження стильових пошуків середини 1990-х рр. виникає проект «Брати Блюзу – музика без кордонів», авторами якого виступив учасник гурту Мирослав Левицький разом з нідерландським піаністом Ренсом Ньюлендом та канадським гітаристом Лайонелом Лоджем [58, с. 75].

Гурт «**Королівські зайці**» сформовано у Львові 1997 р., хоча його засновниця Леся Герасимчук з початку 1990-х рр. виступала з гуртами «999», «Місто Мемфіс», «Драглайн». Співпраця з останнім колективом сприяла формуванню власного стилю виконавиці, який повністю було втілено в творчості гурту «Королівські зайці» [58, с. 238]. Співачка віддає пріоритети текстам українських класиків – Лесі Українці, В. Сосюрі, П. Тичині, О. Олесю. У стильовому відношенні творчість гурту можна віднести до напрямку альтернативний рок. Проект «Королівські зайці» цікавий поєднанням альтернативного звучання рок-музики та інтонаціями українського мелосу, тому їх перший диск отримав назву «Unplugged. Український альтернативний романс» [58, с. 239].

Ще одним альтернативним рок-виконавцем, також жіночим, стала киянка **Юлія Лорд** (справжнє ім'я – Юлія Лордкіпа-

нідзе). На українській сцені співачка закріпилася після перемоги на фестивалі «Червона рута» (1997). Творчість того періоду (виконавиця працює й нині, але пік її популярності припадає на межу тисячоліть) відображає стильові орієнтири 1990-х. Пошуки нового, інтелектуального стилю в неакадемічній музиці актуалізували в українському культурному просторі альтернативний рок. У цей час у тому самому стилі працював «Скрябін», який до 2003 р. також орієнтувався на альтернативну рок-музику, і співачка записала з ним композицію «Фото/Брудна як ангел».

Зазначені гурти й виконавці (за винятком Юлії Лорд), які виконували альтернативну або синтетичну музику, є представниками західноукраїнського року. Саме тому уся їхня творчість репрезентувала українську культуру виключно через україномовний репертуар, а виконавці віддавали перевагу класичній або сучасній українській поезії найвищого гатунку. Однак в українському культурному просторі існувало багато гуртів, які виконували рок не лише українською або традиційного для цього напрямку англійською, а й російською мовою. Також були колективи, які писали пісні і російською, й українською мовами, і ті, що створювали виключно російськомовний репертуар. Велика кількість російськомовних гуртів в Україні продовжували розвивати традиції, що виникли у часи пізнього СРСР, коли існували об'єднання рок-музикантів усього Радянського Союзу. У 1990-і рр. ці зв'язки були дуже міцними, тому низка українських рок-колективів працювали на ринку СНД. Очевидно, що вони не могли працювати у напрямі фолк-рок (винятком був гурт ВВ, який до появи «Океану Ельзи» був символом українського року на теренах СНД), бо використання російської мови суперечило самим засадам фолк-року. Панк-рок до середини 1990-х рр. також вже вичерпав свій потенціал, тому російськомовні або двомовні гурти, відповідно до стильових орієнтирів цього періоду, грали або класичний, або експериментальний рок.

Київський гурт «**Кому вниз**» було створено у 1988 р., після доленосної зустрічі Андрія Середи та Владислава Макарова. На початку своєї творчості, в часи перебудови, музиканти грали російськомовний рок, «замішаний на брутально-жорсткому саунді і дуже-дуже сильних метафоричних текстах» [58, с. 118]. Згодом,

після участі на першому фестивалі «Червона рута» у Чернівцях (1989) колектив переорієнтувався на україномовний репертуар, який віднині посідає важливе місце у репертуарі гурту. Також музиканти виконують пісні англійською та німецькою мовами. У стильовому відношенні гурт «Кому вниз» є типовим андеграундним колективом, який поєднує різні стилі – арт-рок, психоделіку, готику, хард та фолк [58, с. 116].

Багатомовним є й київський гурт «**Жаба в дирижаблі**», що був створений у 1989 р. Богданом Харченком, який на початку своєї творчості прагнув поєднати рок-н-рол з клоунадою. У стильовому відношенні музика гурту на початку творчості була орієнтована на ретро-панк [58, с. 123]. Після приходу до гурту вокалістки Ангеліни Гаврикової музиканти беруть участь у другому фестивалі «Червона рута» у 1991 р. у Запоріжжі, де посідають третє місце у напрямі «рок-музика». Гастролі з лауреатами «Червоної рути» сприяли зростанню в гурті україномовного репертуару. У стильовому відношенні творчість гурту різних періодів є різноманітною, а «родзинкою» гурту у 1990-і рр. було поєднання музичного компонента з видовищним.

До альтернативного року належать два київські гурти – «Раббота Хо» і «Колезький асесор» («Колезский асесор»). Перший колектив у репертуарі мав в переважній більшості російськомовні пісні, другий був виключно російськомовним.

Гурт «**Раббота Хо**» заснований 1988 р., хоча більшість його учасників, у тому числі засновник Сергій Попович, почали працювати з 1987 р. у складі гурту «Вавилон». Російськомовний репертуар пояснюється активною співпрацею з різними гуртами СРСР, а пізніше СНД. Відповідно до стильових орієнтирів часів пізньої перебудови, їх саунд носив переважно депресивний характер. У стильовому відношенні музику гурту «Раббота Хо» можна окреслити як експериментальний або альтернативний рок.

«**Колезький асесор**» заснований у 1987 р., у своїй творчості орієнтувався також на естетику рок-колективів, що працювали у СРСР та СНД. Гурт у 1990-і рр. був лідером пострадянської рок-музики і багато виступав на світових сценах, набувши надзвичайної популярності завдяки оригінальному саунду, який вирізняв колектив з багатьох рок-виконавців з СНД. Як і гурт «Ра-

ббота Хо», «Колезький асесор» з точки стильових орієнтирів можна віднести до альтернативного року.

Гурт **«Табула раса»**, як і два попередні, був заснований у Києві. Його лідер Олег Лапоногов, який прийшов до арт-рокового гурту «Абрис» у 1989 р., відповідно до своїх музичних пріоритетів інспірував зміну назви колективу, який відтоді став називатися «Табула раса», що з латини перекладається як чиста дошка. Як більшість київських колективів пізнього СРСР, «Табула раса» віддає перевагу російськомовному репертуару, хоча протягом свого творчого життя музиканти також виконували пісні українською та англійською мовами. Цікаво, що колектив, який до того і після грав передусім російськомовний рок, став відомим в Україні завдяки перемозі на «Червоній руті», де він виконав пісню «Молитва» [58, с. 185–186]. Лідер гурту Олег Лапоногов є творчою та експериментальною людиною як з точки зору тематики й текстів пісень, так і музичного стилю. У стильовому відношенні гурт «Табула раса» можна віднести до альтернативного року, де поєднуються різні популярні у той час музичні стилі.

Не можна оминати й творчість київського гурту **«Грін Грей»** («Green Grey»), заснований 1993 р. Його ідейним лідером став Андій Яценко (Дізель), а головний вокаліст і обличчя гурту Дмитро Муравицький (Мурік) приєднався до колективу у 1994 р. «Грін Грей» є одним з найпопулярніших гуртів України 1990-х рр., проте всі його найбільш популярні пісні є російськомовними. Саме російськомовність у ці роки зробила гурт популярним на теренах СНД – їх пісні не сходили з ротаций московських FM-станцій [58, с. 215]. Колектив також зрідка співає англійською та українською. У стильовому відношенні колектив у 1990-х рр. грав в усіх «модних» тоді стилях, серед яких рейв, хіп-хоп, модерн-рок, ейсид-джаз, і усі стилі гурт подає в пародійному та іронічному ключі [58, с. 214]. «Модний» саунд, що актуалізував в Україні популярні світові тренди, зробили гурт «Грін Грей» одним з найуспішніших проєктів на теренах СНД.

Завершуючи огляд стилів рок-музики в Україні 1990-х рр., виділимо основні тенденції її розвитку. Короткий огляд найбільш популярних рок-гуртів показав, що у стильовому відношенні український рок цього періоду відрізняється розмаїттям, а

також характеризується послідовним запозиченням та адаптацією найбільш популярних світових музичних стилів.

Для дослідження нашої теми виділимо два ключових моменти. По-перше, для творчості більшості гуртів характерним є змішання різних стилів сучасної популярної музики. Експериментальність українського року цього періоду пов'язана з тим, що численні рок-гурти, які утворилися у пізньому СРСР або після його розпаду, нарешті отримали можливість вільного самовираження. Стильовими пріоритетами для них стали не «чисті» стилі, а саме стильовий мікс, що було характерно для світових музичних трендів. Нонконформістський потенціал року (панк-рок) було вичерпано на початку 1990-х рр., фольклорна течія була представлена фолк-роком, а також етно-складовою різноманітних стильових міксів. Вагоме місце в українському культурному просторі посів альтернативний рок, який був тоді доволі популярним. Зазначимо, що у цей час не було жодного колективу, який би позиціонував себе як поп-рок. Вочевидь, цей стиль для української музики був ще не на часі, і становлення українського року відбувалося в межах інших стилів. Проте саме в середині 1990-х рр. працює співачка Марія Бурмака, яка поєднує традиції бардівської пісні з поп-роком, вперше на сцені з'являється гурт «Океан Ельзи», який з кінця 1990-х рр. і до сьогодні є не лише представником українського поп-року, а й гуртом, який для багатьох уособлює український рок.

Другий момент, на який варто звернути увагу – це національна складова української рок-музики, яка виражається використанням української мови, звертанням української поезії та українського фольклору. Стосовно останнього, то на це вже було вказано, щодо ж української мови, то в той час суто україномовними були лише гурти із Західної України; колективи, що походили з інших регіонів, були російськомовними або двомовними з перевагою російськомовного репертуару. Популярність західноукраїнських гуртів сприяла становленню україномовної рок-музики, однак у цей період рок-колективів, що писали пісні українською мовою, було небагато, хоча з часом їх кількість поступово збільшувалася. У цьому контексті треба також виділити «Океан Ельзи», який на момент появи був лише одним із захід-

ноукраїнських гуртів з україномовним репертуаром, а пізніше саме завдяки українським тектам пісень у поєднанні з актуальним у 2000-ті рр. стилем поп-рок цей колектив став головним репрезентантом української рок-музики у світовому просторі.

У 2000-ті рр. стильова палітра українського року зазнає змін. Це було пов'язано передусім із загальними світовими тенденціями, до яких вже більш як десятиліття була долучена і Україна. Цю тенденцію можна охарактеризувати як поступовий відхід рок-музики від експериментальних форм і зосередженням на рок-мейнстрімі, яким у 2000-і рр. стає поп-рок. Саме тому в ці роки в Україні з'являються так багато гуртів, які плідно працюють у стилі поп-рок. Це не означає, що інші стилі були менш затребувані, однак цілком очевидним є те, що поп-рок на українській сцені набуває того ж самого значення, що й альтернативний та експериментальний рок у 1990-х рр.

У 2000-ті рр. повністю розкривається творчий потенціал гурту «Океан Ельзи», який стає провідним рок-колективом України і залишається ним на довгий період. Саме успіх «Океану Ельзи», на нашу думку, спричинив появу інших колективів, які також плідно працюють у стилі поп-рок У 2003 р. вже відомий і популярний гурт «Скрябін» переорієнтується від альтернативного року з посиленням електронним звучанням на поп-рок. Ця переорієнтація була пов'язана не лише зі зміною учасників гурту, а й загально-стильовими тенденціями світової та української рок-музики.

У цей час з'являються або набувають популярності й інші гурти, які працюють у стилі поп-рок. Оскільки в роботі саме їм буде приділена увага, тому для повноти картини ми дамо лише коротку характеристику цих виконавців.

Харків'янка **Марійка Бурмака** творчу діяльність розпочала наприкінці 1980-х рр., а відомою стала після перемог на музичних фестивалях, у тому числі першій «Червоній руті», де вона посіла друге місце. Співачка, яка на початку 1990-х рр. плідно працювала як музикант і поет, у 2000-і рр. видозмінила свій музичний стиль на актуальний поп-рок, який вдало поєднувала з притаманною їй манерою синтезувати співану поезію з популярною музикою.

Хмельницький гурт «**Мотор'ролла**» з'явився на початку

1990-х рр. і виконував музику у стилі хард-рок і грандж. Колектив почав набувати популярності завдяки участі у рок-фестивалях, у тому числі «Червоній руті» [58, с. 228]. Однак у 2000-х рр. колектив змінив стиль на більш актуальний, і сьогодні гурт «Мотор'ролла» є яскравим представником напряму поп-рок.

Житомирській гурт «Друга ріка» засновано у 1996 р. Спочатку колектив мав назву «Second River», оскільки спочатку колектив виконував англомовний репертуар. Однак для участі у «Червоній руті» 1999 р., яка проходила у Дніпропетровську, гурт змінив назву на «Друга ріка». Колектив швидко переїхав до Києва, де продовжив свою кар'єру. Спочатку музиканти орієнтувалися на стиль популярного тоді гурту «Depeche Mode», який поєднував рок-музику з електронним звучанням, зблизившись на цьому ґрунті з іншим прихильником британських рокерів – гуртом «Скрябін». Але, як і їх львівські колеги, учасники «Другої ріки», час від часу експериментуючи з різними стильовими відгалуженнями року, нарешті стали працювати у стилі поп-рок.

Тернопільський гурт «СКАЙ» (перша назва – «С.К.А.Й») з'являється у 2001 р., а популярності набуває у 2005 р., взявши участь у передачі «Свіжа кров», що виходила на каналі М1. Стиль гурту на момент створення був вже сформований, і сьогодні гурт «СКАЙ» є одним з найпопулярніших гуртів, що працюють у стилі поп-рок.

Львівський гурт «Lama» було створено Наталею Дзеньків у 2005 р., яка стала його солісткою і до сьогодні є незмінною учасницею. Стиль гурту «Lama» протягом свого існування практично не зазнав змін: основним стильовим вектором у творчості гурту є поп-рок, який у різних композиціях міг поєднуватися з електронною музикою або психоделікою.

Завершуючи огляд найбільш відомих поп-рок-гуртів 2000-х рр., що виконували пісні українською мовою, зауважимо, що всі вони, за винятком М. Бурмаки, походять із західних регіонів, але не лише з Галичини, що говорить про поступове розширення україномовного рок-репертуару. Окрім україномовних, у 2000-і рр. в Україні набувають популярності й російськомовні поп-рок-проекти. Серед них виділимо Альону Вінницьку та Міку Ньютон.

Альона Вінницька почала свою кар'єру як солістка популя-

рною гурту «ВІА Гра», однак у 2003 р. вона покидає його заради власної музичної кар'єри. Стильовими орієнтирами для Альони Вінницької став поп-рок. Співачка у своїй творчості спиралася на традиції близького їй за духом російського року, саме тому більшість пісень виконавиці написано російською мовою.

Ще одним українським російськомовним поп-рок-проектом стала **Міка Ньютон** (справжнє ім'я – Оксана Грицай), яка стала відомою після перемоги у фестивалі «Чорноморські ігри» у 2002 р. Попри те, що імідж співачки формувався під впливом канадської поп-рок-виконавиці Авріль Лавін, її репертуар за бажанням продюсера Юрія Фальоси, який робив свої музичні проекти, орієнтуючись на російський ринок, став виключно російськомовним.

Отже, поп-рок у 2000-і рр. став одним з провідних напрямів української популярної музики. При цьому він був неоднорідний і представлений проектами, орієнтованими як на український, так і на російський музичний ринок.

Окрім поп-рокових, українська рок-музика розвивала й інші музичні стилі. Орієнтованими на фольклор були гурти «Мандри» і «Гайдамаки». Київський гурт «Мандри» було засновано у 1997 р. у Києві. У стильовому відношенні творчість гурту є різноманітною: в ній поєднуються світові музичні стилі (блюз, реггі, ска) з національною етнікою, сплавленою з рок-музикою та українською пісенно-романсовою традицією.

Етнічні мотиви є центральними у творчості київського гурту «**Гайдамаки**». З часу заснування (1991 р.) до 2001 р. колектив носив назву «Актус». Справжня популярність до колективу приходить у 2002 р., коли музиканти починають співпрацювати з провідними українськими та зарубіжними митцями. У стильовому відношенні «Гайдамаки» сполучають реггі, ска, панк і даб з українською етнікою та фолк-роком.

Харківський гурт «**Танок на майдані Конго**» («ТНМК») став відомим після участі у «Червоній руті» 1997 р. у Харкові. До того часу колектив виконував пісні російською мовою, але у конкурсі виступив з україномовними піснями. З тих часів і до сьогодні гурт «ТНМК» виконує композиції переважно українською мовою. Музиканти, що працюють у колективі, рок поєдну-

ють з іншими музичними стилями, серед яких центральне місце посідає реп, хіп-хоп і фанк.

У стилях хіп-хоп і фанк у поєднанні з роком і реггі працює київський гурт «**Бумбокс**», створений у 2004 р. У музичному доробку гурту багато композицій, написаних українською, російською та англійською мовами.

Таким чином, в українському музичному просторі у 2000-і рр. працюються багато рок-гуртів, які у своїй творчості поєднують рок-музику з фолком, хіп-хопом, ска, реггі, фанком, продовжуючи традиції стильових міксів, започаткованих у 1990-ті рр. Але, на відміну від попереднього десятиліття, на зміну популярному тоді альтернативному року приходять поп-рок, який стає якщо не центральним, то одним з провідних стилів в українській рок-музиці. Також у 2000-і рр. значно збільшується кількість рок-колективів, що виконують пісні українською мовою, і серед них поп-рок також посідає важливе місце.

2010-ті рр. також добігають кінця, але поки що говорити про зміну стильової парадигми порівняно з 2000-ми ще рано, оскільки відсутня часова дистанція. Тому спробуємо лише вказати на деякі відмінності, які характерні для цього періоду відповідно до предмету нашого дослідження. Поп-рок не втрачає своїх позицій, про що свідчить хоча б той факт, що гурт «Океан Ельзи» й досі вважається не лише культовим, а й залишається гуртом №1 в Україні. Продовжують свою творчість поп-рок гурти «Мотор'ролла», «Друга ріка», «СКАЙ», «Lama», які не змінили своїх стильових орієнтирів. З'являються й нові колективи, які працюють у стилі поп-рок. Серед них виділимо гурти «Антитіла» і «O.Torvald».

Київський гурт «**Антитіла**» стає відомим у 2008 р. На відміну від ліричного струменя старших представників поп-року, учасники гурту головний акцент у творчості ставлять на іронії, яка пронизує і пісні ліричного змісту, і твори, що підіймають гострі соціальні теми. Сьогодні гурт «Антитіла» є одним з найпопулярніших серед виконавців молодішої генерації у шоу-бізнесі, активно гастролюючи та беручи участь у багатьох шоу-проектах.

Гурт «**O.Torvald**» засновано 2005 р. в Полтаві, але вже через рік музиканти переїжджають до Києва. Відомим колектив

став 2011 р., однак справжня популярність прийшла до гурту після відбору та участі у Євробаченні, що проходило у 2017 р. у Києві. Попри невисоке місце у загальній таблиці конкурсу, участь в цій акції сприяло популярності колективу. Провідним стилем гурту «O.Torvald» є поп-рок, але музиканти його сполучають і з іншими музичними стилями – альтернативою, гранджем, панком і ню-металом.

Київський гурт «**The Hardkiss**», заснований 2011 р., не є представником поп-року, а належить, скоріше, до хард-року та альтернативного року, однак деякі композиції у виконанні колективу можна також віднести і до поп-року. Музиканти на початку своєї творчості віддавали перевагу англомовному репертуару, сьогодні у їх доробку вже багато україномовних композицій.

Поп-рок, який був одним з центральних у 2000-х рр., у 2010-х рр. не втрачає своїх позицій, хоча і зазнає трансформацій. Серед нових рис виділимо збільшення україномовних композицій, у стильовому відношенні відбувається поєднання поп-року з іншими музичними стилями. Також спостерігається поступове зближення поп-року з шоу-бізнесом.

Огляд українського року з моменту його появи і до сьогоднішнього дня показав, що цей важливий напрям неакадемічної музики в Україні за півстоліття пройшов великий шлях і сьогодні гідно репрезентує українську музику в світі. Поп-рок як відгалуження рок-музики посідає важливе місце в стильовій палітрі рок-музики, а тому заслуговує спеціального дослідження.

Отже, огляд наукових праць українських та зарубіжних вчених, присвячених рок-мистецтву (роботи І. Вавшко, О. Євтушенка, А. Комлікової, Н. Лівой, Ю. Лошкова, В. Откидача, І. Палкіної, В. Сирова, Д. Терентьева, А. Цукера та ін.) показав, що на сьогоднішній день в українській та зарубіжній науці відсутні спеціальні праці, присвячені поп-року як стильовому відгалуженню рок-мистецтва.

Для дослідження поп-року як стильового напрямку, що поєднує риси року та популярної музики, розглянуто зміст базових для роботи понять «естрадна музика», «масова музика», «популярна музика», «молодіжна музика», «легка музика» («розважальна музика»). Обґрунтовано доцільність використання дефініції

«популярна музика», яка є більш відповідною щодо мистецтва доби постмодерну, де нівелюється опозиційність дихотомічної діади «елітарна культура – масова культура».

Запропоновано розглядати популярну музику доби постмодерну у світлі теорії культурних кодів. Зазначено, що поп-рок як культурно-мистецьке явище, яке поєднує протестний потенціал року та розважальну спрямованість поп-музики, містить два опозиційні культурні коди – соціальної заангажованості та соціального конформізму. У роботі відмічається важливість для українського поп-року національного культурного коду.

Здійснено короткий огляд української рок-музики від витоків до сьогодення. Зазначено, що історія українського року розпочалася з середини 1960-х рр. з появою перших самодіяльних рок-гуртів, які у своїй творчості намагалися долучитися до світових трендів. Фольклорні ВІА, а також гурти «Березень», «Друге Дихання», «Еней» стали флагманами українського національно орієнтованого року. У 1990-х рр. стильова палітра вітчизняної рок-музики розширюється: вона представлена фолк-роком («Воплі Відоплясова», «Вій»), панк-роком («Брати Гадюкіни», Віка Врадій), альтернативним роком («Королівські зайці», «Раббота Хо», Юлія Лорд), а також різного роду стильовими мікстами («Мертвий півень», «Плач Єремії», «Брати Блюзу»).

Поп-рок як стильове відгалуження рок-музики в Україні набуває актуальності у 2000-і рр. У цей період низка популярних гуртів, серед яких «Океан Ельзи», «Скрябін», «Друга ріка», «СКАЙ», «Мотор'ролла», трохи пізніше «Антитіла», «Лана», «O.Torgvald» стають лідерами вітчизняної рок-музики. Також в українському культурному просторі з'являються й шоу-бізнесові проекти, які позиціонують себе як поп-рок (Альона Вінницька, Міка Ньютон). Поруч з поп-рок-виконавцями на українській сцені у 2000–2010-х рр. працюють й представники інших стилів рок-музики («Гайдамаки», «Мандри», «Танок на майдані Конго», «Бумбокс»). Періоду 2010-х рр. властиві трансформаційні процеси в популярній музиці, зміни стильових пріоритетів, однак найкращі поп-рок-гурти донині залишаються лідерами української сцени.

РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОГО ПОП-РОКУ

2.1. Візуалізація як форма репрезентації культурних кодів в українському поп-року

Популярна музика має свої форми репрезентації, які є важливими для її функціонування. Цим вона відрізняється від музики академічної, бо для виконавців останньої, наприклад, немає необхідності знаходити нові артистичні образи, створювати імідж, шукати оригінальні форми промоції, нагадувати про себе в рекламі тощо. У контексті дослідження поп-року як складової популярної культури зосередимо увагу на двох аспектах. Першим з них є промоція своєї творчості, в якій вагому роль відіграють відеокліпи як презентаційні ролики не лише власного продукту, а й самого колективу. Другий момент передбачає формування власного іміджу, який робить артиста впізнаваним, що надзвичайно важливо і для естрадних артистів, і представників шоу-бізнесу.

Однією з поширених форм промоції в популярній музиці, до якої відноситься поп-рок, сьогодні є зйомка відеокліпів на кращі пісні та їх ротація на телебаченні або у мережі Інтернет. Бурхливий розвиток відеоіндустрії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. зробив випуск відеокліпів на головні хіти майже обов'язковим. На сьогодні режисерами випрацьовані основні жанри відеокліпів та їх найбільш продуктивні формати й виражальні засоби, які поставили музичну відеоіндустрію на потік. У сучасних працях, присвячених відеокліпам (дослідження Г. Курінної [83], І. Романовської [144], Е. Советкіної [158], С. Соколюк [159], К. Станіславської [164], О. Чернишова [187], Т. Шак [189], І. Шнур [202] та ін.), розроблено різноманітні їх класифікації, охарактеризовано кінематографічні прийоми, які використовуються у відеокліпах тощо. Головною тезою усіх

праць, присвячених відеокліпам, яка часто навіть не озвучується, оскільки вона лежить в основі будь-якого музичного відео, є питання взаємозв'язку тексту і музики з відеорядом. У відеокліпах візуальний ряд може як доповнювати музику, так і контрастувати їй, а також додавати нові смисли. Тобто, будь-яка складова мистецького твору, яким є відеокліп, може мати свої культурні коди, і чим більше їх закладено авторами у творі, тим він є більш глибоким. Розгляд культурних кодів у творах популярної музики є надзвичайно важливим, бо їх аналіз спростовує думку про поверховість популярної музики, яка апелює до життєвого досвіду пересічної людини та розкриває складні філософські теми передусім типовими образами, загальними місцями або усталеними кліше, зрозумілими широкій аудиторії. Саме наявність культурних кодів створює глибинний вимір творів, що належать до популярної музики, які також, хоч і в інший спосіб, репрезентують власну культурну традицію.

У підрозділі 1.1 ми зазначали, що поп-рок у своїй генезі має два коди – соціальної заангажованість та соціального конформізму, які утворюють підвалини поп-року як стильового відгалуження рок-мистецтва й представлені у кожній композиції, і в кожному конкретному випадку можна говорити лише про перевагу або домінування того чи іншого коду. Також зазначалося, що художні образи, втілені поп-рок-музикантами, в тому числі і відеокліпах, можуть мати ще й свої культурні коди. Згадаймо виділені Т. Гундоровою в образі Верки Сердючки гендерний, маргінальний, попкультурний та посттоталітарний коди. Тож образи, представлені в текстах, музиці і відео поп-рок-виконавців, мають свої коди, пов'язані з тематикою тієї чи іншої композиції. Проілюструємо це на прикладі відеоробіт найбільш відомих представників українського поп-року.

Гурт «Океан Ельзи» є одним з найпопулярніших українських рок-виконавців, він відомий не лише у нас в країні, а й за її межами. У творчому доробку колективу не один десяток кліпів, які з різних боків презентують їх творчість. Розглянемо лише два, які відносяться до різних періодів творчості.

Дихотомія «людина – машина» («живе – неживе») є однією з ключових в індустріальному і постіндустріальному суспільстві.

Ця проблематика у творчості «Океану Ельзи» розкривається у пісні «911» (2001). В основі тексту пісні – іронія: ліричний герой порівнює себе з машиною, він кохає іншу машину, і вони разом є щасливою родиною. Одночасно ця «ідилія» порушується при озвучення його телефону: 911 – це популярний номер рятівної служби. «911» – це назва пісні, яка набуває значення коду – іронічного і одночасно трагічного: головний герой волає про допомогу, але її не знаходить. Код «911» обігрується не тільки у тексті, а й у відеоряді. Кліп на пісню «911» є максимально аскетичним – усі члени гурту «Океан Ельзи» знаходяться в машині, яка символічно уособлює головного ліричного героя пісні, який наприкінці твору самознищується через вибух. Гра смислами, що приховані у тексті й відеоряді, органічно доповнюється музикою, яка одноманітністю та сумним настроєм підкреслює загальну духовну безвихідь, закладену у змісті твору.

Інші смисли розкрито в пісні «Життя починається знов» (2015), яка розкриває соціальну тему життя літніх людей. В описі цього відео, яке міститься на офіційному каналі гурту, зазначено, що воно поєднує формати короткометражного фільму й соціальної реклами. Твір має два плани – текстовий та візуальний. Якщо брати смисловий зріз лише тексту пісні, то це – звичайна любовна лірика. Другий смисловий шар накладається за допомогою відео, яке надає твору нового – соціального – виміру, оскільки тема кохання у кліпі розкривається у соціальному плані. Відеоряд подає фрагменти життя щасливих пар, які разом вже багато років, а цементує відео сюжетна лінія, в якій показана доля двох людей, що знаходять одне одного після тривалої розлуки. Окрім соціального аспекту (код соціальної заангажованості), розкриття теми кохання літніх людей йде і в екзистенційному ключі (кохання=життя, життя=кохання), де акцентуються аспекти внутрішньої свободи людини, її постійне та невпинне прагнення до щастя.

Гурт «Скрябін» також є одним з найпопулярніших рок-колективів України, який має велику відеографію. Зупинимось на двох кліпах 2000-х рр., коли колектив вже почав працювати у напрямі поп-рок. Одна з найбільш значимих пісень у доробку гурту – композиція «Люди як кораблі» (2005). У цій пісні автор

міркує про сенс буття, вживаючи не дуже поширену, проте дуже вдалу метафору, де люди ототожнюються з кораблями, кожен з яких має свою долю. Цю метафору («люди як кораблі») було перенесено і на кліп, який є одночасно дуже аскетичним у засобах виразності (учасники гурту виконують пісню на стилізованому під корабельні щогли і реї фоні), бо акцентовано увагу передусім на змісті пісні (іноді в кадрі з'являються ключові фрази тексту, хоча кліп не є lyric-video). Не менш важливою є музика пісні, яка одночасно тяжіє і до класичних поп-рок-балад, і до української романсовості. Усі три компонента – текстовий, музичний, візуальний – доповнюють один одного, сплітаючись у нерозривній єдності. Філософська лірика у поєднанні з ліричною пісенністю – одна з характерних рис української культурної традиції, однією з вершин якої є творчість Г. Сковороди. Тому в пісні «Люди як кораблі» найбільш виразно з усіх композицій гурту «Скрябін» виявлено національний культурний код, який на сучасному етапі репрезентовано не міською піснею-романсом, а поп-баладою, відповідаючи тенденціям часу і одночасно зберігаючи національні культурні традиції.

Філософський зміст має й композиція «Старі фотографії» (2006), яка підіймає проблему скороминучості та швидкоплинності часу. Як і в попередній композиції, текст, що має автобіографічний характер, сполучено з пісенно-романсовою лірикою. Але, окрім національного культурного коду, у цій пісні яскраво виражений ще один – ностальгичний. Це підкреслено не лише в тексті, а й в музиці пісні, яка тяжіє до стилю популярної музики 1980-1990-х рр., і у відео, яке також має багато деталей, що відсилають глядача до тих часів. Значимо, що ностальгичні мотиви у цілому не характерні для української популярної музики, тим не менш, ностальгичні мотиви у пісні «Старі фотографії» набувають того типу узагальнення, що можуть сприйматися як один з культурних кодів.

Гурт «СКАЙ» є одним із найвідоміших колективів, що працює у стилі поп-рок. У творчості колективу є багато пісень, присвячених особистісній ліриці, однак є й твори соціального звучання. Однією з таких композицій є пісня «Best друг» (2007). Якщо брати окремо текст твору, то його зміст розкриває тему

індивідуальних взаємин між людьми, а саме дружби. Однак ця тематика за допомогою відеоряду переводить зміст твору в соціальну площину, посилюючи соціальну заангажованість твору: у кліпі підіймається проблема ВІЛ/СНІДу в контексті ставлення суспільства до інфікованих та хворих. Відеоряд концентрує увагу на тому, що більшість колишніх друзів людини відвертаються від неї, коли дізнаються про хворобу. Додання додаткових смислів у візуальному ряді – прийом не новий, ми вже згадували його при аналізі кліпу «Океану Ельзи» «Життя починається знов». І в тому, і в іншому випадку за допомогою відео посилюється соціальна спрямованість пісні. Стосовно цієї композиції варто додати ще таке спостереження: в соціально значущих рок-композиціях розважальний первень, як правило, зведений до мінімуму, проте лише у його змістовному навантаженні. Музичний компонент може апелювати і до розважальності, як, наприклад, в композиції «Best друг», в основі якої лежить яскраво виражена танцювальна ритміка.

Творчість гурту «Мотор'ролла» розпочалася ще з 1990-х рр., але лише з 2000-і рр. їхня музика набуває стильових рис поп-року. Серед численних кліпів гурту зупинимося на відео «Аеліта» (2007), яке у відеоряді розкриває гостросоціальну тему вживання наркотиків. Зазначимо, що текст пісні лише натякає на проблематику наркозалежності – у тексті пісні є рядок «Плямою світла мовчить Аеліта, п'є своє приторне зілля», який можна інтерпретувати саме в цьому ключі. Проблематика вживання наркотиків стала основною сюжетною лінією відео: режисер пісенний текст, який насичений символами й алегоріями, «розкодував» і вивів його подієвий ряд у соціальний план. Відмітимо у кліпі також важливий для більшості сучасних музичних відео урбаністичний код, оскільки місто як локус, де сконцентровано усі ключові події, несе окреме смислове навантаження у відео (в тексті пісні немає конкретної прив'язки до місця подій), і виступає чинником, що роз'єднує людей, і головні герої протистоять йому у своєму прагненні бути разом.

Гурту «Антитіла» лише трохи більше десяти років, і сьогодні його творчість досягла свого піку. У доробку колективу вже велика фільмографія, тому зупинимося на трьох композиціях, що

підіймають соціально важливу тематику, з погляду основних культурних кодів. Пісня «Вибирай» (2009) присвячена гостросоціальної проблематиці впливу телебачення на людину, її залежності від картинки на телеекрані. На відміну від проаналізованих вище творів, де соціальна проблематика не була зазначена в текстах, а розкривалася у відеоряді, у цій композиції саме текст подає головний меседж твору, а відеоряд в алегоричній формі її розкриває. Попри деяку прямолінійність, на нашу думку, відеоряду у висвітленні теми, її головна ідея, що базується на протиставленні природного і штучного, справжнього та удаваного, істинного і фальшивого, подається яскраво та виразно.

Соціально значима тема абортів піднімається гуртом «Антитіла» у пісні «Невидимка» (2012). Як і в попередньому творі, текст пісні розкриває основну його тему, а відеоряд ілюструє. Зазначимо, що ілюстративна складова у пісні «Невидимка» розвивається у динамці, показуючи усі психологічні етапи молодій жінки, яка вагається щодо долі її ненародженої дитини, що вигідно відрізняє її від пісні «Вибирай», де ідея превалює над художністю. Ефект напруження створюється за допомогою сугестивних повторів слів та музичних фраз, що посилює драматизм ситуації. Смыслова єдність твору досягається за допомогою розкриття теми життя у його опозиційній діаді «життя – смерть».

Відео на композицію «Там, де ми є» (2017), на відміну від попередніх, має не соціальний, а філософський зміст, що спричинило звертання музикантів до раніше не використовуваного в їх творчості відеожанру як «lyric-video», де повністю показується текст пісні на тлі кадрів з солістом гурту Тарасом Тополею, які знімалися у трьох країнах – Україні, Канаді й Америці. Особливу увагу музиканти приділяють тексту, який у цій композиції виходить на перший план, і, відповідно до нових музичних смаків середини 2010-х рр., не вокалізується, а скоріше речитується. Центральним смисловим кодом відео є людина і природа у їх єдності. Більшість кадрів у кліпі – це картини природи, в якій людина постає лише його складовою. Цікавою є знахідка режисера щодо презентації людини як частини природи, де людина постає у кадрі найбільш виразним, глибоким, індивідуалізованим, унікальним елементом – очима.

Цікаве поєднання культурних кодів ми знаходимо в музичному доробку гурту «Lama», який сполучає у своїй творчості сучасну урбаністику та стилізовану орієнталістику постмодерністичного гатунку. Ідея кохання та пошуку є провідною у кліпі на пісню «Не кажу прощай» (2016). Умовний сюжет твору побудований на пошуку ліричної героїні, яку втілює солістка гурту Наталя Дзеньків, свого коханого. Останній у кадрі так не з'являється, його образ окреслено лише наприкінці кліпу, коли дівчина після пошуку коханого в різних куточках світу – у джунглях, на березі моря, під водою, опиняється в пустелі, де на пагорбі височіє буддійський храм, дивлячись на який вона бачить тінь свого коханого. Теми пошуку, кохання, природи, що протистоїть цивілізації, звертання до символіки східних релігійних практик органічно поєднані в цьому кліпі центральним жіночим образом, який набуває архетипового значення як символ кохання-буття.

Відеокліп на пісню «Привіт, привіт» (2018) також втілює ідею пошуку коханого, однак його візуальний ряд вирішений більш аскетичними засобами. На відміну від попереднього відео, у кліпі два ліричних герої, які знаходяться поруч, але вони є разом лише позірно, бо у момент безпосередньої комунікації лірична героїня, перетворюючись на птаха (перший куплет) та дельфіна (другий куплет), зникає, залишаючи коханого наодинці. Дихотомія «людина – природа» у цьому відео набуває нових смислів, де природа – не символ життя, а уособлення смерті (це підкреслено похмурим осіннім колоритом), і протистоїть коханню як символу людського буття, а повторність ситуацій символізує невпинність вічного кола сансари.

У музичному доробку гурту «Lama» є й твір, де вагомим значення набуває український культурний код. Посилення національного, а не мультикультурного первня пов'язано з тим, що у кліпі на пісню «Мій милий» (2015) другим виконавцем стала співачка Тоня Матвієнко, яка у своїй творчості поєднує поп- та етно-музику. Цікавим є підхід режисера щодо втілення основного образу ліричної героїні, який відштовхувався від тексту пісні, де коханого порівнюють з чорно-білим птахом. Лірична героїня, від імені якої йде розповідь, представлена у двох іпостасях – не-

бесній, майже безтілесній (Т. Матвієнко) і земній, чуттєвій (Н. Дзеньків). Підкреслити антиномічність режисеру вдалося через контраст кольорів одягу та волосся співачок (білий і чорний), а також тембрової палітри їхнього вокалу (високий – низький). Завдяки «розщепленню» образу ліричної героїні, він набуває багатогранності, багатовимірності. Завдяки участі у виконанні твору Т. Матвієнко національний культурний код, який міститься у пісні, увиразнюється етнічними мотивами, і не лише текстовими і музичними, а й візуальними.

Гурт «O.Torvald», який уже давно був відомий шанувальника рок-музики, отримав всеукраїнську популярність завдяки участі в Євробаченні у 2017 р., що проходив у Києві. На цьому конкурсі колектив представив англomовну пісню «Time», яка розкриває тему часу: час – це єдине, що не можна повернути, і люди повинні цінувати кожну хвилину. Філософський текст було цікаво розкрито у концертному виступі у фіналі національного відбору, який за цілісністю концепції та цікавим задумом можна прирівняти до концертного відеокліпу. Центральним елементом сценічного рішення виступу стає годинник, що розміщується на грудях соліста і позаду сцени, зі зворотнім відліком часу, який наприкінці пісні змінює колір з червоного на зелений, символізуючи початок нового часового виміру. Таке сценічне рішення є цікавим, бо таким чином візуалізується абстрактна філософська категорія часу, яка є головним концептом пісні. На жаль, це сценічне рішення композиції не було показано на самому конкурсі Євробачення, для якого було запропоновано іншу сценічну концепцію пісні, що стало однією з причин низької оцінки журі та публіки цього твору.

Співачка Альона Вінницька після уходу з популярного поп-гурту «ВІА Гра» сконцентрувала увагу на своїй сольній кар'єрі, в якій перевагу віддала стилю поп-рок. На відміну від розглянутих вище виконавців, у її інтерпретації поп-рок наближається до поп-музики з її соціальним конформізмом та тяжінням до розважальності. Також треба відмітити, що репертуар співачки є російськомовним, оскільки для неї музичним пріоритетом є російський рок. Проте говорити, що у творчості співачки превалює російський культурний код, не варто. Його скоріше можна окреслити як

пострадянський, бо для багатьох виконавців важливими залишилися культурні зв'язки, які роками напрацьовувалися у часи СРСР, та почасти ностальгічний.

Розглянемо дві композиції співачки. Перша – пісня «Видишь, я жива», яка також відома під назвою «Измученное сердце» (2004). Цей твір є класичною рок-баладою, як за музичною формою, так і змістом. У цій композиції цікаво поєднані західний та пострадянський культурні коди. Пострадянський представлений дещо несподіваним поєднанням рок-естетики з еротичним іміджем, який є визначальним для цієї виконавиці (про це нижче), а також обов'язковою для пострадянської художньої творчості російською мовою. Західний культурний код репрезентовано в музиці пісні, яка є близькою до західного року, використовуючи найбільш типові його інтонації; його також підкреслено і в відеоряді, де обігрується сцена сварки подружжя в автомобілі, подібно до сюжетних колізій у фільмах європейського кінематографа.

Цікавою є трансформація музичного матеріалу та візуально-го ряду в піснях «Подари» (2014) та «Подари мне свое сердце» (2016). У першому відео є два візуальних ряди: один зосереджено на образі співачки, другий показує зйомку фільму про кохання, про який співає лірична героїня Альони Вінницької. Обидва плани внутрішньо не конфліктують, оскільки змістовно пов'язані між собою, однак гламурний образ співачки все ж таки протиставляється героям кінофільму, які показані в буденному житті. Відмітимо цікавий підхід режисера у втіленні опозиції «життя – мистецтво», де мистецтвом стає саме життя (образ Альони Вінницької як оповідачки), а життя у його буденності (зйомка фільму) є художньою реальністю. Таке трактування стає більш наочним після виходу у 2016 р. кліпу «Подари мне свое сердце», який є скороченою та наново аранжованою версією пісні «Подари». У творі все є мінімалізованим – і аранжування, і відеоряд: героїня Альони Вінницької йде позаміською трасою в яскравій червоній відкритій сукні та в туфлях на високих підборах, тим самим контрастуючи неясковим кольорам осінньої природи. У цьому відео співачка постає немов героїня фільму про кохання, про який вона розповідала у попередньому відео – мистецтво для неї стало життям.

Співачка Міка Ньютон, як і Альона Вінницька, є поп-рок-проект, у якому переплетено два культурні коди – пострадянський та західний. У контексті втілення пострадянського культурного коду треба відмітити відео на пісню «Убежать» (2005), яке у свій час не взяв на ротачію жоден телевізійний канал через відверті еротичні сцени. Однак варто зазначити, що еротика у відео не є самоціллю, еротичні кадри використані для розкриття важливої для пострадянського суспільства міфологеми «буденне життя – “красиве життя”», де останнє для дівчини з неблагополучної родини може реалізуватися хіба що в нічних клубах певної спрямованості. Для головної героїні Міки Ньютон такий світ «красивого життя» не є ідеалом, але в її світогляді він асоціюється відходом від буденності, від світу, де немає жахить побуту, в якому проходить реальне життя головної героїні. Відмітимо, що інтерпретація пострадянського культурного коду як показ життя у його маргінальних проявах на середину 2000-х рр. була вже дещо застарілою та неактуальною, і, напевно, відсутність ротачії цього відео для кар’єри співачки стало скоріше плюсом, ніж мінусом, бо для презентації нового проекту більш підходило наступне відео співачки «Аномалія», де було сформовано основний її імідж, який відповідав духу часу.

Цікавим є образ співачки, втілений у кліпі «Ангел» (2011), який було знято на пісню, з якою виконавиця виступила на Євробаченні, де посіла четверту сходинку. Героїня Міки Ньютон, відповідно до тексту пісні, є уособленням янгола як ідеалу чистого кохання. Художній образ, створений співачкою, є динамічним – на початку кліпу співачка постає у ретро-образі дівчини, яка закохана в артиста, наприкінці вона вже виступає на сцені, бо заради кохання пройшла нелегкий шлях до слави. Така сюжетна лінія не була інспірована текстом пісні, однак цілком вкладається в культурну міфологеми артистичного шляху, де людина йде на сцену і стає артистом завдяки своєму першому коханню.

Підсумуємо наші спостереження використання культурних кодів у відеороботах представників українського поп-року. Культурна опозиція «соціальна заангажованість – соціальний конформізм», яка є кодовою для поп-року, формує зміст не лише текстів та музики пісень, а й відеоряду, який кореспондує або

навіть може додатково посилювати той чи інший культурний код. У своїй творчості поп-рок-виконавці поєднують західний культурний код, який пов'язаний з генезою рок- і поп-музики, з кодом культури (українську, пострадянську), яку вони репрезентують, що також впливає на зміст відеоряду. Художні образи, представлених у відеокліпах, можуть містити й інші культурні коди (урбаністичний, ностальгічний, гламурний, культурні опозиції «природне – штучне», «життя – смерть» тощо), які представлені у відеоряді і поліфонічно взаємодіють з текстом і музикою пісень. Таким чином, популярна музика, що зазвичай оперує кліше та загальними місцями, у постмодерну добу завдяки використанню культурних кодів, що представлені у тому числі і відеоряді, через звертання до важливої соціальної та екзистенційної проблематики набуває нового змістовного виміру, наближаючись до культури елітарної.

Для артиста, що працює на естраді або у шоу-бізнесі, важливим є формування свого сценічного іміджу. Сьогодні вже є аксіомою, що для естрадного виконавця надзвичайно важливим є його імідж, який повинен входити в резонанс з очікуваннями потенційної аудиторії. Соціокультурний потенціал іміджу естрадного артиста підкреслює Є. Петренко, зазначаючи, що «імідж включає: 1) роль – стереотипи поведінки, очікувані поведінкові моделі, пов'язані з положенням людини в групі і суспільстві, його статусом; 2) статусні символи – зовнішні відзнаки, що дозволяють розпізнавати носіїв статусів, одяг (наприклад, уніформа), мова, манери, зачіска, житло, атрибути (наприклад, нагороди, значки); 3) статусну ідентифікацію – ступінь того, наскільки людина ототожнює себе з певним статусом, поводить себе і виглядає відповідним чином» [131, с. 110–111].

А. Верещака визначає п'ять етапів формування іміджу естрадного артиста. Спочатку образ виконавця створюється його продюсерами та іміджмейкерами, апелюючи до суспільного запиту. Далі йде етап формування образу артиста на основі «Я-концепції», яка має відповідати його самооцінці та уявленню про себе. Наступним етапом для створення іміджу виконавця стає аналіз очікувань і вимог потенційної аудиторії. Далі йде конструювання іміджу виконавця відповідно до того образу, який він

має позиціонувати. Наступним етапом має стати стратегія просування, де важливе місце посідає соціальна активність артиста, наприклад, участь в благодійних акціях. Також естрадному виконавцю необхідно бути присутнім в соціальних мережах, але й не нехтувати традиційними способами просування, до яких належать інтерв'ю та статті про життя виконавця [37, с. 289]. Окрім позитивних, дослідник зазначає і проблемні зони у формуванні образу артиста, зокрема відсутність оригінальності в артистичному іміджі естрадного виконавця, що призводить до копіювання відомих артистів. Тому науковець наполягає на важливості створення оригінального іміджу естрадного співака [37, с. 287].

С. Садовенко виділяє структурні елементи іміджу артиста шоу-бізнесу, серед яких вона називає візуальний образ, кінестетичні прояви, вербальні та паравербальні прояви, місце існування, упредметнену продукцію особи [146, с. 44–47]. Дослідниця зазначає, що людина одночасно живе в двох світах – реальному та ілюзорному, і імідж виконавця – це «“реальність уявного світу”, в якій є щось метафоричне, знакове і символічне. Це образ людини, яка обов'язково повинна викликати симпатію і довіру, незалежно від її дійсних особових меж, хоча міра їх близькості може бути різною – від практично повного збігу до протилежності» [146, с. 49]. С. Садовенко називає основні параметри іміджу артиста, який буде затребуваний в українському соціумі, виділяючи епатажність артиста, його комунікабельність, артистизм і пластику, які допомагають артисту створити шоу, цілеспрямованість, зовнішні дані, творчу несподіваність, креативність [146, с. 50–51].

Н. Садовнікова подає практичні рекомендації естрадним вокалістам, що починають свій творчий шлях, щодо правильного формування іміджу. Вона зазначає, що треба підібрати відповідний для свого світогляду напрям, стиль та репертуар. При виконанні твору важливо сконцентруватися на смисловому навантаженні пісні, оскільки саме його треба донести до публіки. При сценічному втіленні твору необхідно подбати про сценічний костюм, який би відповідав обраному виконавцем образу, доповнюючи його відповідним макіяжем та аксесуарами. Далі важливо продумати сценічну поведінку виконавця, у тому числі залучен-

ня видовищних форм, гру з публікою тощо. Це дозволить артисту-початківцю створити цілісний та драматургічно вибудований номер, який може стати важливим кроком у стратегії формування його майбутнього іміджу [147, с. 287–288].

Отже, у науковій літературі ми бачимо передусім праці, присвячені загальним питанням іміджу (роботи Н. Барни та С. Уланової [13], В. Дячук [56], Ю. Палехи [127] та ін.) або ж розвідки, де проаналізовано імідж виконавців поп-музики. Меншу увагу у науковому полі приділено питанням іміджу рок-артистів. Серед нечисленних праць – невелика, проте змістовна розвідка російських дослідниць К. Костюк та О. Савіної. У статті зазначено, що образ рок-музиканта є системою «вербальних та невербальних художніх кодів, знаків, що виражають певні актуальні ідеї сучасності». Він створений самим виконавцем або професіоналом шоу-бізнесу заради відповідного впливу на публіку під час концертного виступу [81, с. 320]. Дослідниці виділяють кілька типів образів західних рок-музикантів: 1) ковбойський, який має два підвиди – мілітаристський (байкери, рокери) і паціфістський (хіпі) та 2) театральний [81, с. 321]. Наголосимо, що серед проаналізованих авторами гуртів не було жодного представника поп-року, а музика початку ХХІ ст. представлена клубберами, кібер- і техно-панками, кібер- и техно-готами [81, с. 321]. У цьому контексті варто зазначити, що більшість сучасних рок-виконавців відішли від класичного іміджу, що закріпився у суспільній свідомості, який передбачав джинсовий або шкіряний одяг чи довге волосся, і багато в чому наблизилися до поп-артистів. Однак при зовнішній близькості все ж таки імідж рок- і поп-музикантів не є тотожним, оскільки рок-музика має в своїй генезі потужний протестний та нонконформістський потенціал, а також власну історію й традиції, в тому числі у формуванні іміджу. Тому виконавці, що працюють у стилі поп-рок, можуть обирати той імідж, який буде більш точно відповідати генеральному напрямку їх творчості.

Розглянемо музичний доробок провідних українських поп-рок-виконавців, зосередивши увагу на іміджі як важливій складовій їх сценічного образу. Найбільш популярним сьогодні українським рок-гуртом є «Океан Ельзи». Імідж колективу формува-

вся як на базі текстів й музики пісень, так і відеокліпів. Зупинимося на кількох ранніх відео гурту, які показують динаміку становлення та закріплення його іміджу. Кліп на пісню «Сосни» (1999) є одним з перших відео колективу. Ця пісня є ліричною композицією, тому образ виконавця також є підкреслено ліричним. У відео є квазі-сюжетний ряд, який для глядача є центральним, проте головний сюжет кліпу є лише відтворенням розповіді фронтмена С. Вакарчука, який постає ліричним героєм, що ділиться історією свого кохання. Попри те, що гурт «Океан Ельзи» та його соліст у відео знаходяться на другому плані, романтичний образ героя є важливим елементом кліпу і складовою іміджу колективу, який у той час тільки почав набувати популярності.

Кліп на пісню «Той день» (2000) продовжує формувати імідж гурту. Ця енергійна музична композиція потребувала інших образів, ніж лірична пісня «Сосни». Більшість кадрів для цього відео взято з концертного виступу колективу, де співак відтворює класичний образ рок-музиканта – харизматичного та розкутого, який заряджає публіку своєю енергією. Кадри з концертного виступу доповнені відеорядом з повсякденного життя Лондону. Вибір для відео однієї зі світових столиць рок-музики є надзвичайно важливим для формування іміджу колективу: показ рок-музикантів в лондонському середовищі ніби унаочнює подальші плани ще молодого, але надзвичайно амбітного колективу, а саме вихід на міжнародний рівень і, можливо, набуття популярності, як найвідоміші англійські гурти «The Beatles» та «The Rolling Stones». Поєднання кадрів із повсякденного лондонського життя з концертним виступом гурту «Океан Ельзи» виглядає цілком органічними, що свідчить про правильність формування іміджу колективу. Також виділимо ще одну деталь: зміст пісні є філософським, тому цілком виправданими є початкові кадри, де С. Вакарчук постає не в образі рок-зірки, а як людина, що відсторонено спостерігає за подіями, що відбуваються навколо.

Відео на рок-баладу «Квітка» (2001) спрямоване на розширення потенціалу іміджу колективу, в репертуарі якого з'являються пісні філософського змісту. У цьому кліпі рівнозначні всі учасники гурту, що акцентує увагу на рок-колективі як цілісній одиниці. Зовнішній вигляд, одяг, зачіски, рухи музикан-

тів цілком вписуються в типову модель західних гуртів, що працюють у напрямі рок-музики. Місце зйомки – під'їзд звичайного будинку – підкреслює буденність, антигламурність цього відео, у якому проглядається нонконформістський потенціал року, увиразнений музичними деталями, що відсилають до музики 1970-х рр. Філософський первень композиції підкреслюється за допомогою зовнішніх деталей, в яких побутовість набуває символічного вираження буттєвості, а сюжетні повтори унаочнюють безперервність руху буття.

Закріплює імідж гурту «Океан Ельзи» концертне відео на пісню «Я до тебе» (2001), де музиканти показані в найбільш типовій для рок-музикантів обстановці – концертному виступі, що безпосередньо відповідає тематиці пісні. У відео сконцентровано увагу на презентації музикантів: показані кадри з їх підготовки до концерту, продемонстровано шалену підтримку гурта публікою, але найбільшу увагу приділено показу харизми музикантів, які повністю розкриваються на сцені.

Отже, у формуванні іміджу колективу «Океан Ельзи» використано усі напрацьовані західною іміджологією прийоми позиціонування рок-гурту як єдиного колективу, що виражає думки й почуття публіки, є виразником нонконформістського світогляду та філософського погляду на життя. У подальшій творчості колектив у цілому не змінює свого іміджу, хоча й коригує його у відповідності до нових реалій.

Імідж гурту «Скрябін» формувався у 1990-і рр., але у 2000-х рр., відповідно до нових стильових орієнтирів, він зазнає певної трансформації. Однак варто зазначити, що імідж гурту та його соліста Андрія Кузьменка, який є його обличчям, міг змінюватися, іноді суттєво, залежно від змісту пісні. У згадуваних вже кліпах «Люди як кораблі» та «Старі фотографії» в образах учасників гурту превалюють романтичні риси, що співвідносяться з лірико-філософським змістом текстів пісень. Зовсім інший імідж ми бачимо в кліпі «Любити платити» (2002), який поєднує риси агітаційного ролика нової політичної сили – «Команди озимого покоління», та соціально спрямованого відео. У тексті пісні акцентовано увагу на існуванні двох типів людей: людини, що сама відповідає за свою долю (тип, характерний для демократич-

них країн), і людини, яка перекладає відповідальність за свою долю на інших (тип, характерний для посттоталітарних країн). Імідж у кліпі розроблено для візуального підкреслення цього меседжу. Головний герой відео, образ якого втілює Андрій Кузьменко, своєю зовнішністю та поведінкою постає уособленням нового покоління людей («озимі люди»). За сюжетом він за допомогою окулярів відкриває іншим внутрішні мотиви поведінки людей, тим самим мотивуючи їх змінити точку зору та дивитися на глибинну сутність речей. Сюжетна лінія кліпу поєднана з показом виступу усіх музикантів, що є важливим для рок-виконавців, оскільки цим підкреслюється єдність гурту.

Гурт «СКАЙ» став відомим завдяки пісні «Тебе це може вбити», на яку у 2005 р. було знято відеокліп. За жанром цю пісню можна окреслити як рок-баладу. Пісня носить особистісний характер, але у її тексті відсутня будь-яка конкретика, оскільки ліричний герой не наважується відкрити коханій людині деякі сторінки свого життя, а тому висловлюється за допомогою недомовок та натяків. Текст пісні, який містить приховану таємницю, дає широкий простір для уяви та фантазії режисера, який звертається до вічної теми кохання. Відеоряд пісні підкреслює символічність змісту твору, проте є більш конкретним: головна героїня є мертвою, і рефлексія ліричного героя, за сюжетною лінією відео, є вже його сповіддю після смерті коханої людини. З точки зору формування іміджу колективу вічна тема кохання-смерті є дуже вдалою, оскільки гармонійно корелює образ героя відео та імідж соліста гурту Олега Собчука. Романтична історія, яка показана у кліпі, відбувається сьогодні, і має, з одного боку, усі атрибути сучасного життя (урбаністичний код), з іншого – апелює до вічної міфологеми «кохання-смерть». Тому імідж соліста, який виконує роль ліричного героя, хоча й апелює до сучасних реалій, але підкреслено романтичний. У наступних кліпах режисери використовують різні сюжетні лінії, відповідно змінюються зовнішні атрибути, що формують імідж музикантів, однак лірична лінія залишається центральною в іміджі гурту «СКАЙ». Цьому сприяє характер музики пісень, на які знімаються відео – вони є переважно ліричними, в яких відчутно зв'язок з українською пісенно-романсовою традицією.

Зміну іміджу гурту «СКАЙ» ми бачимо у кліпах 2010-х рр., зокрема у відео «Ідеальна» (2015). Цікаво, що ця пісня ніби є відповіддю на ті питання, що були задані у пісні «Тебе це може вбити»: ліричний герой пісні вже не вагається і врешті-решт відмовляється від недомовок і стає з коханою відвертим. Однак найбільш знаковою для цього твору відповідно до його змісту є радикальна зміна іміджу соліста гурту: у кадрі ми бачимо вже не романтичного хлопця, а мужнього чоловіка, образ якого ідеально втілено за допомогою нового іміджу фронтмена. Маскулінність ліричного героя пісні підкреслюється більш «важкою» та експресивною музикою. В інших відео цього періоду, знятих на ліричні композиції, їх головний герой постає як втілення мужності.

Гурт «Мотор'ролла» до свого поп-рокового періоду був доволі популярним, але переважно у колах любителів рок-музики. Відомими на всю Україну він стає, змінивши стиль музики на поп-рок. Однією з перших композицій, написаних в новому стилі, на яку було знято відео, стала пісня «Не дзвонила, не заходила» (2003). У стилістичному відношенні пісня вдало поєднує традиції західної рок-музики і української пісенності, зокрема жартівливих й танцювальних, які на музичному рівні підкреслюють іронічний характер пісні. Іронічний характер присутній і у відеоряді, де лірична героїня, яка з'являється лише на початку кліпу та в останніх кадрах, має відповідну зовнішність та незграбно рухається. Щодо іміджу колективу, то він у кліпі подається як класичний рок-гурт, де музиканти одягнені у футболки та джинси, мають відповідні аксесуари й зачіски. Окрім ігрового початку та кінця кліпу, відео майже повністю присвячене виконанню самої пісні, що буває не так часто у відеороботах, бо зазвичай виступи гурту у кліпах доповнюються сюжетами, але сюжетність тут зведена до мінімуму. Вочевидь, цей кліп гурт трактував як іміджевий, тому зосередив увагу саме на виконавцях, гра яких стає головною подією кліпу. Зауважимо, що у відео крупним планом показані усі учасники гурту, а не лише соліст, що також трапляється нечасто.

Однією з найпопулярніших пісень гурту «Мотор'ролла» є композиція «8-ий колір» (2005), яка за жанром близька до рок-балادي. Пісня є класичним зразком особистісної лірики, де тісно

переплетені мотиви кохання та смерті, які також знайшли відображення і у відеоряду, де поєднуються сюжетна лінія та гра музикантів, які є оповідачами сюжету, що розгортається. Цікавою є однак зміна іміджу музикантів, які у кліпі одягнені не у традиційні рокерські футболки та джинси, а класичні костюми з сорочками та краватками. Імідж музикантів контрастує сюжетному ряду, в якому історія кохання показана в типовій міській багатоповерхівці.

У кліпі на пісню «До тебе, мила» (2006), яка є ліричною композицією, музиканти повертаються до свого основного іміджу рокерів. Однак, на відміну від попередніх відео, музиканти відмовляються до класичного для них урбаністичного антуражу. Змістом відео є виступ музикантів на пленері, який є органічним візуальним доповненням ліричної пісні про кохання. Як і у відео на пісню «Не дзвонила, не заходила», відеоряд зосереджено не лише на солісті, а й усіх учасниках колективу.

Гурт «Антитіла» стає популярним у 2008 р. завдяки своєму іронічному відео «Будувуду» (2008). Цей кліп виконує функцію іміджевого відео, оскільки в ньому значну увагу приділено не лише сюжетній лінії, а й іміджу нового колективу (концертний виступ). Зміст пісні має іронічний характер, і квазісюжетна лінія у кліпі розповідає про історію кохання, в якій важливу роль грає звертання ліричних героїв до нетрадиційних африканських релігійних практик. Звернемо увагу на імідж музикантів, бо він у подальшому стане центральним у презентації їх образів. На відміну від класичних рокерів із довгим волоссям та типовим одягом (джинси або шкіряні брюки, футболки, шкіряні куртки), усі учасники гурту одягнені в класичні сорочки з краватками. Імідж рокерів, що виступають у класичному одязі, ми вже бачили у кліпі «8-ий колір» гурту «Мотор'ролла», однак для цього колективу він був обраний для втілення конкретних образів у відео, тоді як для музикантів гурту «Антитіла» класичний одяг стане основною складовою іміджу. Варто однак згадати, що музиканти у цьому не є новаторами, а актуалізують і по-новому переосмислюють традиції раннього року, коли рок-музиканти, як, наприклад, «The Beatles», виступали у костюмах, сорочках та краватках, а імідж рокера-ковбоя або рокера-хіпі сформувався пізніше,

однак у суспільній свідомості саме він закріпився як провідний.

Іронічний напрям у творчості колективу було продовжено і в інших композиціях, серед яких виділимо відео на пісню «Фари» (2017), який виконано у стилі екшн. Центральною у кліпі є сюжетна лінія, проте кадри з музикантами, де соліст Тарас Тополя, традиційно одягнений у костюм, який є основним елементом іміджу гурту, органічно вписалися у загальний відеоряд.

Гурт «Лама» стає відомим українському слухачеві завдяки виходу у 2006 р. кліпів на пісні «Мені так треба», «Моє серце», «Літак». У цих відео було сформовано основний образ колективу, головною учасницею якого є солістка Наталя Дзеньків. Солістка гурту, яку сьогодні не можна уявити без індуїстського «третього ока», не відразу знайшла свій імідж. Оскільки репрезентативною персоною колективу є його солістка, саме вона в першому кліпі гурту «Мені так треба» (2005) виконала роль головної героїні – сучасної дівчини, що кохає, однак не впевнена в почуттях партнера. Основою іміджу солістки Н. Дзеньків став образ сучасної жительки великого міста, яка органічно в ньому існує. Образ міської дівчини виявився дуже вдалим, і у подальшому він залишається провідним для іміджу гурту.

У відео на пісню «Моє серце» (2006) солістка гурту «Лама» продовжує працювати над своїм іміджем. Він принципово не замінюється, однак доповнюється невеличкою деталлю. У цьому кліпі Н. Дзеньків вперше з'являється з бінді – символом, що є т. зв. «третьім оком», який в індуїзмі є знаком правди. З точки зору розгортання сюжету відео ця деталь не відіграє суттєвої ролі, однак є репрезентативним компонентом, який вносить нові фарби у імідж колективу: завдяки ньому стає більш зрозумілою назва гурту, що пов'язана з давньошумерською міфологією, в якій богинею-покровителькою є Лама – символ особистості. За допомогою цієї деталі співачка підкреслює себе як індивідуальність, особистість.

Кліп, знятий на пісню «Літак» (2006), стає новим етапом формування іміджу солістки гурту. У відео головна героїня, яку грає співачка, постає в двох жіночих образах, де в першому одягнена в сучасний, у другому – у стилізований індійський одяг. У другому образі співачка використовує знак бінді, який вже було

успішно апробовано в попередньому кліпі. Обидва образи не суперечать один одному, а взаємодоповнюють, оскільки репрезентують співачку як романтичну героїню, відтворюючи дві іпостасі людини – реальну та ідеальну.

Усі три відео, випущені практично одночасно, швидко сформували головний імідж гурту «Lama», де образ сучасної міської успішної молодшої жінки доповнюється екзотичними деталями, надаючи йому індивідуальності та неповторності. Завдяки правильно розробленому іміджу зробили гурт «Lama» успішним та популярним.

У подальшому вже сформований імідж гурту лише доповнювався новими деталями. У відео «Світло і тінь» (2008) у кадрі з'являється не лише сама співачка, а й інші музиканти гурту, що має значення для позиціонування колективу як рок-гурту, для якого важливі не лише лідери-вокалісти, а й інструменталісти. У відео використано традиційний художній прийом, характерний для кліпів рокових колективів – показ виступу гурту на невеликому майданчику, де увагу приділено не лише солісту, хоча він є центральним персонажем, й всім його учасникам. Н. Дзеньків у цьому кліпі розвиває «індійську» тему: у відео співачка з'являється не лише з бінді, а й має одяг, який відсилає глядача до індійської культури.

Ще більше індійський елемент представлений у кліпі на пісню «Тримай» (2010), яка, як і більшість композицій гурту, розкриває тему кохання. Музика у стильовому відношенні є цілком роковою, однак в інструментальних частинах доволі відчутними є елементи, які апелюють до орієнтальної музичної традиції, що, правда, не завжди індійської. На відміну від інших відео, де музичний компонент був суто західний і ніяк не апелював до орієнталістики, саме музика в пісні «Тримай» є сполучною ланкою між текстом, який оповідає про кохання, та сценічним антуражем кліпу. У зйомках відео взяли участь усі учасники гурту, проте центральним персонажем є Наталя. У кліпі є традиційні «індійські» атрибути – змія, східні килими, актори-танцюристи з розфарбованими тілами та одягом, однак в іміджі самої Наталі з умовного індійського – лише бінді й малюнки на тілі, все інше – цілком європейське. Поєднання європейського та індійського в

художніх образах, втілених у кліпі учасниками гурту, не вповні відповідає тексту і лише частково музиці пісні, однак більш детально розкриває глибинний зміст назви колективу та філософію його лідерки. У цьому контексті хотілося б пригадати кліп «День народження» (1999) гурту ВВ, який у відеоряді апелює до індійської культури, хоча і в тексті, і в музиці немає нічого індійського. Також до індійської тематики звертається у кліпі «За літом, за весною» (2017) поп-співачка Злата Огневич, але, на нашу думку, це виглядає менш органічно, на відміну від рок-гуртів ВВ та «Лана». У названих відеороботах індійський елемент є зовнішнім, «екзотичним», однак цікавим є нечасте, але постійне звертання українських рок- та поп-музикантів до культури Індії як країни, яка трактується і як екзотична і одночасно близька.

Цікавими є іміджеві трансформації поп-рок-співачки Альони Вінницької. Нагадаємо, що до початку своєї сольної кар'єри вона була солісткою поп-гурту «ВІА Гра», який в іміджі солісток підкреслював передусім їх сексуальність. Як рок-співачка Альона Вінницька на початку творчої діяльності прагнула відійти від нав'язаного продюсерами «ВІА Гри» іміджу, однак у своїй творчості вона не уникнула пастки продовжувати експлуатувати його далі.

Імідж співачки у відео «Давай забудем всё», який став першим у її сольній кар'єрі, також не позбавлений сексуальності, яка однак є більш стриманою, ніж була в гурті «ВІА Гра». У відео підкреслюється новий статус співачки як рок-виконавиці: відеоряд сконцентровано на Альоні Вінницькій як солістці рок-гурту, де всю увагу приділено солістці, а інструменталісти з'являються в кадрі без підкреслення індивідуальності і представлені через показ силуетів, стаючи фоном для А. Вінницької, яка таким чином підкреслює себе як рок-виконавицю.

У подальшому свій імідж Альона Вінницька формує як поєднання сексуального та гламурного компонентів, де кожен в залежності від змісту пісні та сюжету відео може виходити на перший план. У пісні «007» (2005) головний акцент зроблено не на чоловічому персонажі (головний герой кінофільмів про «агента 007» Джеймса Бонда), а жіночому, який (а точніше – які) в кліпі втілює Альона Вінницька. Співачка у відео представлена

в кількох образах, і всі вони мають яскраво виражені гламурні елементи, які особливо підкреслені у сцені вечірки, куди на за-вдання прийшла героїня співачки. Розмаїття сценічних втілень героїні Альони Вінницької, які вдало розкривають тематику «красивого життя» у детективному сюжеті, вносить «родзинку» у відеоряд кліпу.

Кліп на пісню «Кукль» (2006) має певні риси автобіографічності і присвячений проблематиці буття людини в системі шоу-бізнесу. Гламурні образи, репрезентовані співачкою, постають уособленням представниць шоу-бізнесу, яких вона справедливо порівнює з ляльками – іграшками, іноді вельми небезпечними. І хоча сама співачка, і образи героїнь, яких вона критикує, мають яскраво виражені риси гламуру, між ними є різниця, яка полягає в органічності, «справжності» співачки, що показано передусім через природність її рухів, на відміну від штучності «ляльок». Таким чином, у кліпі Альона Вінницька як співачка використовує елементи гламурної стилістики, одночасно її критикуючи, створюючи подвійність тлумачення гламуру. У подальшій творчості Альона Вінницька продовжує втілювати гламурно-еротичні образи, які вже стали органічною частиною її іміджу.

Варто зазначити, що гламур як візуальна демонстративність, виявами якої є «предмети розкоші, демонстративна праздність, демонстративне споживання, стиль життя та спосіб життя, тілесність і тілесні практики» [16, с. 306], не є невід'ємною складовою рок-культури і більш специфічний для поп-музики і шоу-бізнесу, а в рок-мистецтві гламурність як культурний код пов'язана з посиленням конформістських тенденцій.

Співачка Міка Ньютон стала відомою у 2005 р., коли на телебачення потрапив її кліп на російськомовну пісню «Аномалія». Імідж співачки, представлений у відео, виявився дуже близьким до надзвичайно популярної тоді канадської виконавиці Авріль Лавін (Auril Lavigne), яка є також представницею поп-року. Текст пісні «Аномалія» змальовує «аномальну» дівчину, яка не захоплюється ані сучасною музикою, ані модою, не вживає наркотиків і має доволі туманне уявлення про новітні комп'ютерні технології. У відео співачка представлена у двох образах – дами XVIII ст. та сучасної дівчини-підлітка, які символізують

лічно відтворюють два протилежні світи – світ гламуру і «красивого життя», представлений атрибутикою моди XVIII ст., і світ нонконформізму, який репрезентує юна виконавиця у іміджі рокерки. Саме другий образ співачки є близьким до іміджу Авріль Лавін, і він стає провідним у формуванні артистичного образу Міки Ньютон.

Поєднання підліткового іміджу з гламурним ми бачимо в кліпі Міки Ньютон на англomовну пісню «I'm Sorry» (2006). Необхідність звертання до гламуру пов'язано з сюжетом відео, де героїня сюжету є моделлю, і гламур – частина її професійної діяльності. У кліпі представлені усі елементи «красивого життя» – модний одяг, машина, гроші, однак вони вже остогидлі дівчині і тому їхня доля – згоріти у полум'ї. Щодо іміджевих пріоритетів відео, то героїня Міки Ньютон навіть у гламурних шатах зберігає підліткову безпосередність.

Пісня «В плену» (2005) є рок-баладою, що розкриває тему нерозділеного кохання. У цій ліричній композиції Міка Ньютон розкривається як виконавиця, що має красивий та сильний голос, однак її імідж усе більше наближається до типової шоу-бізнесової білявки, яка відрізняється своїм підлітковим іміджем, який був для України новим. Амплуа підлітка була вдало використано співачкою у соціально орієнтованому кліпі «Лунопарк» (2005), яка вдало розкриває образ юної дівчини, закладений в пісні, хоча сама співачка лише побіжно бере участь в сюжетній лінії відеокліпу.

Співачка Міка Ньютон, яка має хороші вокальні дані та імідж, який раніше не використовувався в українському шоу-бізнесі, попри непоганий пісенний репертуар, не стала мегазіркою, хоча користувалася популярністю у публіки, переважно підліткової. Причин тут, напевно, є кілька, але однією з них, можливо, був не зовсім актуальний для українського слухача імідж співачки, який більше притаманний для американської, а не української культури. Тому після участі у Євробаченні 2011 р. Міка Ньютон поїхала продовжувати свою кар'єру в США.

Отже, імідж українських поп-рок-виконавців характеризується широким спектром – від романтичного героя до суворого рокера, від дівчини-підлітка до гламурної діви. Частина імідже-

вих образів йде від традицій рок-культури з її нонконформістською генезою, частина – від напрацювань шоу-бізнесу. Більшість артистичних образів, на які орієнтуються вітчизняні поп-рок-музиканти, сформовані поза межами України і не репрезентують українську культуру, однак звертання до них допомагає утворити сполучну ланкою між вітчизняною та світовою традицією популярної музики. Імідж – найбільш інтернаціональна складова у поп-року, а тому для українських рок-музикантів імідж стає тим, що наближає вітчизняний рок до світового.

2.2. Національний культурний код та соціокультурні функції українського поп-року

Питання національного як складової української рок-музики є непростим, оскільки цей музичний напрямок у першу чергу орієнтувався на західні – європейські та американські – зразки. Тому популярна музика, яка запозичувала західні саунд, сценічний імідж, поведінкові норми, часто не розглядалася як вияв національної культури. Однак якщо згадати історію української популярної музики ХХ ст., то вона завжди орієнтувалася на західні жанрові та стильові моделі – чи то джаз на початку ХХ ст., чи то рок у 1960-і рр., чи то електронна музика у 1990-х рр. Жанрово-стильові запозичення у кращих зразках української популярної музики носили творчий характер, і національний компонент так чи інакше проявлявся і в чисто західних саунді та іміджі музикантів. Про це свідчать і згадки самих виконавців, які у своїй творчості намагалися якнайточніше відтворити характерне для світової рок- або поп-музики звучання, однак західні музиканти в їх саунді відразу ж відчували дещо відмінне від американської або європейської музики, при цьому самим українським музикантам це не було помітно.

Розглянемо український поп-рок у контексті співіснування в ньому інтернаціонального та національного компонентів. Серед інтернаціональних ми виділяємо *англійську мову* як головний комунікаційний та естетичний компонент; характерні музичні лексеми як уособлення певного «інтонаційного образу світу»

(Ю. Чекан) та принципи формотворення, апробовані у світовій популярній музиці; шлягерність, що прийшла до поп-року від поп-музики; специфічний роковий саунд, який є головним атрибутом «роковості» у стильовому напрямі поп-рок, що створюється за допомогою відповідних інструментів; тематичне наповнення композицій, які підіймають не лише провідну для популярної музики тему кохання, а й гостросоціальні або філософські теми; імідж та сценічну поведінку, які також стали характерною ознакою рок-музики.

Англійська мова є атрибутивною ознакою не лише року, а й усієї популярної музики. При цьому для світової рок-музики англійська є більш значимою, бо для поп-музики в певні періоди були й інші мовні пріоритети – французька, іспанська, італійська. Однак ми не знайдемо жодного рок-гурту світового рівня, який би не використовував англійську мову – німецький гурт «Rammstein» є винятком, який лише підтверджує правило. У той самий час кожна країна має свою власну традицію рок-музики, створену місцевими музикантами, які співають національними мовами. Цей момент є важливим, бо рок-музика передбачає змістову глибину текстів, яку має розуміти їх потенційна аудиторія. Водночас рок-музиканти, які прагнуть вийти на світовий ринок, культивують виключно англійськомовний репертуар. Представники світового поп-року, відповідно до загальної традиції, створюють й виконують англійськомовні композиції.

Українська англійськомовна рок-музика також має свої традиції. Вона розпочалася відразу ж після знайомства прогресивних українських музикантів у 1960-х рр. з творчістю західних гуртів і була спробою копіювати їх виступи. У СРСР існували гурти, які й пізніше виконували англійськомовну музику, однак вони не мали професійного статусу і час від часу зазнавали утисків від заідеологізованої радянської влади. Після розпаду СРСР англійськомовна українська творчість не припинилася, однак вона не була в центрі інтересів українських рок-музикантів. Нагадаємо, що жоден український колектив не отримав визнання на Заході, навіть славетний «Океан Ельзи», який є більш відомим в Україні та СНД. Представники українського року час від часу роблять англійськомовні версії своїх пісень, але оказіонально, як, наприклад, гурт

«O.Torvald» або «СКАЙ» для участі в Євробаченні. Єдиним відомим на сьогодні українським англомовним гуртом є «The Hardkiss», деякі композиції якого близькі до поп-року, однак ніні колектив переважно звертається до україномовного репертуару.

Отже, для українського поп-року англомовний репертуар не є характерним і використовується виключно для промоції певних проектів. Завважимо в цьому контексті національну орієнтованість українських музикантів, однак зауважимо, брак музично яскравого та оригінального англомовного репертуару свідчить про відсутність сьогодні довготривалого стратегічного плану входження сучасної української рок-музики у світовий культурний простір.

На відміну від англійської мови, яка не є пріоритетною для українського поп-року, музична мова рок-музики, зокрема музичні лексеми і формотворення, є центральними у творчому активі усіх без винятку поп-рок-виконавців. Типові мелодичні звороти, характерні для світової рок-музики, є мелодичною основою їх пісенного репертуару. Лише іноді музичні інтонації пісень видають українське коріння музикантів. Типово західною є музика пісні «Тебе це може вбити» гурту «СКАЙ», яку можна визначити як рок-баладу. Її мелодичними прототипами стали західні зразки рок-музики, вплив яких ми чуємо в музичному матеріалі твору. Виразною є «безкінечна» мелодія пісні, де приспів та куплети є тематично близькими і створюють ефект поступового розгортання розповіді-сповіді ліричного героя. Не менш «західною» є музична складова пісні «Best друг», яка, окрім танцювальної ритміки, використовує типову для швидких рок-композицій чіткий поділ на куплети і приспів, де останній є більш мелодично яскравим.

Поп-рок-гурти у 2000-х рр. часто зверталися до апробованої драматургічної моделі композиції, де чітко розділялися куплет і приспів, і кульмінація в цій діаді завжди була у приспіві. Якщо говорити про драматургію всього твору, то емоційною, а часто й драматичною кульмінацією ставало гітарне соло (після двох куплетів з приспівом), передусім в точці «золотого перетину», після якого наступала музична (а часто й текстова) розв'язка

(повторений або двічі повторений приспів). Ця форма є драматургічно досконалою і відшліфованою, проте будучи поставленою на потік, вона набуває рис комерційності, зближуючи поп-рок з поп-музикою й шоу-бізнесом. Серед композицій, що використовують дану драматургічну модель, назвемо, окрім пісні «Best друг» гурту «СКАЙ», композиції «8-ий колір» та «Моя вода» гурту «Мотор'ролла». Зазначимо, що багато інших популярних композицій українських поп-рок-музикантів її притримуються. З цих позицій стає очевидним, що драматургічне вирішення пісні «Тебе це може вбити» гурту «СКАЙ» є більш індивідуалізованим.

Таким чином, український поп-рок у своїй інтонаційній основі та формотворенні спирається на напрацювання світової рок-музики. Однак, безумовно, важливим для творчості є те, наскільки музиканти, працюючи у відповідних типізованих моделях, насичують свої твори особливим, індивідуальним змістом.

Ще один аспект, який має інтернаціональний, універсальний характер – це шлягерність. Орієнтація на пісенні шлягери поєднує і естрадну музику, у тому числі і рок, і шоу-бізнес. Нагадаємо, що музичні кліпи, які є засобом промоції пісенних творів, зазвичай знімаються на вже «розкручені» хіти або пісні, які є потенційними хітами. Теорію шлягеру в музиці розробила І. Шнур, яка визначає одну з головних ознак шлягерності впізнаваність великою кількістю слухачів. Визначаючи основні риси шлягеру, дослідниця вказує, що він «характеризується легкістю запам'ятовування вербально-інтонаційного тексту, опорою на актуальні жанрово-інтонаційні показники епохи, націленістю на слухацький емоційний відгук, наявністю неординарного виконавського іміджу, а також збалансованим співвідношенням стандартизованого та унікального музичного матеріалу – аж до “оригінального втілення банального матеріалу” (Г. Єрмакова)» [197, с. 247].

У нашій роботі всі проаналізовані твори українських поп-рок-виконавців можна віднести до шлягерів, оскільки усі вони відповідають параметрам, зазначеним у дисертації І. Шнур. На усі пісні знято кліпи, які у свій час активно ротувалися на телебаченні, а сьогодні мають велику кількість переглядів на каналах

YouTube. Тож можна констатувати, що український поп-рок має високий ступінь шлягеризації, що відкриває перспективи подальшого просування його найкращих зразків на світовий музичний ринок.

Ще однією важливою складовою року, який носить інтернаціональний характер, є його саунд. Цей термін сьогодні набуває популярності, вже загальноживаними в науці стали два розуміння саунду: 1) як специфічне, індивідуальне звучання естрадного виконавця, що використовує у своїй творчості звукопідсилювальну апаратуру (художній аспект) і 2) як звук, що у процесі реального звучання або запису пройшов електронний тракт (технологічний аспект) (про види трактувань дефініції «саунд» див. статтю Д. Долгих [50]). У контексті окреслення інтернаціональних рис поп-року ми зосереджуємося на останньому – технологічному – його розумінні.

Специфіка рок-музики полягає не лише в її тематиці, а й у специфічному звучанні, де важливе місце посідає електрогітара (що не включає існування акустичного року). Гітарні рифи та розлогі гітарні соло (часто з ефектом distortion) є невід'ємною складовою рок-музики, в суспільній свідомості (разом з іміджем рок-музикантів) вони стають її маркерами. Це і є той специфічний саунд рок-музики, який для представників поп-року, особливо у випадках, коли виконувати рок починає колишній поп-виконавець, стає символом долучення до року як музичного напрямку з його історією, естетикою та традиціями. Для саунду рок-музики також характерне звертання до блюзової ладової системи та ритмів рок-н-ролу.

Крім електронного звучання інструментів, у рок-музиці специфічним є і вокал. Роковий вокал має свій характерний саунд, для створення якого необхідні вокальні прийоми «розщеплення (distortion), хрип (rattle), гарчання (growl), вокальний злам (vocal break), субтон (air added to the voice), вереск/крик (screams), клацання і скрип (hoarse attacks and creak), вібрато (vibrato), техніка орнаментики (ornamentation technique)» [148, с. 161–162]. Але зазначимо, що усі названі прийоми характерні для усіх видів року, у тому числі «важкого» та психоделічного, тому не усі вони використовуються в такому «м'якому» напрямі

рок-музики як поп-рок. Якщо розглядати український поп-рок, то з точки зору саунду він цілком відповідає загальносвітовій практиці: у ньому використано усі характерні елементи рок-музики, але в «пом'якшеному» варіанті.

Тематика рок-музики склалася в американському та англійському культурному середовищі і звідти поширилися на світову практику рок-мистецтва. Генезою року як музичного напрямку 1960-х рр. стали протестні молодіжні рухи, які сформували основне тематичне ядро, де співіснували як «гротескний чорний гумор стосовно ситого самовдоволення, бездуховності й абсурдності буржуазного існування», так і «елегійна проповідь загальної братерської любові й краси, що очищає серця людей від заздрості, злості та ненависті» [126, с. 14]. З часом протестні теми стали відходити на другий план, і рок-музика стала звертатися до традиційних тем – до філософської та індивідуальної лірики, при цьому вона зберегла незмінний інтерес до соціальної тематики.

Поп-рок як напрям, що поєднує дві традиції – року та поп-музики, звертається як до соціально значимих тем, так і індивідуальної лірики. Окреслимо тематичні пріоритети українських поп-рок-виконавців, які співвідносні зі світовими зразками цього різновиду рок-музики. Соціальна тематика відрізняє поп-рок від «чистої» поп-музики. Вже зазначалося, що пісня «Best друг» гурту «СКАЙ» підіймає соціально важливу проблему ВІЛ/СНІДу (у відеоряді), пісня «Аеліта» гурту «Мотор'ролла» торкається теми вживання наркотиків (у відеоряді), текст та відео двох пісень гурту «Антитіла» підіймають проблематику абортів («Невидимка») та впливу телебачення на людину («Вибирай»). У репертуарі гурту «Океан Ельзи», «Скрябін», Марії Бурмаки нерідкими є теми філософського, патріотичного та громадського звучання.

Однак найчастіше музиканти, що працюють у стилі поп-рок, віддають перевагу індивідуальній ліриці. Ця тематика широко представлена у доробку гуртів «СКАЙ» та «Lama». Окремо виділимо російськомовних поп-рок-виконавиць – Альону Вінницьку та Міку Ньютон, у творчості яких пріоритетною є особистісна лірика. При цьому її трактування є більш близьким до поп-музики, де змалювання характерів і почуттів героїв часто напов-

нені усталеними кліше та загальними місцями, зрозумілими широкій аудиторії, а зовнішня подієвість превалює над осмисленням внутрішньої сутності ситуації.

Сценічна поведінка та імідж є базовими елементами популярної музики, у тому числі й року. Імідж представників рок-музики був продукований молодіжними протестними рухами 1960-х рр. і тому артистичні образи перших рок-музикантів відрізнявся простотою, іноді близькістю до естетики хіпі. «Класичні» рок-музиканти одягалися у джинси й футболки, мали довге волосся, представники «важкого» року були одягнені в шкіряні куртки і мали численні металеві аксесуари. Представники глем-року (гламурного року) на концертах були одягнені в яскраві костюми і мали відповідний макіяж. Рок-музика характеризувалася й відповідною сценічною поведінкою. Концерти були розраховані на велику аудиторію, що потребувала яскравих видовищ, якими могло стати розбивання гітари, що стало вже традиційною деталлю рок-концертів «важких» гуртів, або ж яскраве та розкішне оформлення концертів у виконавців глем-року.

Імідж українських представників поп-року, як і їх сценічна поведінка (на прикладі кліпів) вже була детально проаналізована вище, тому немає сенсу звертатися до цієї теми ще раз. В цьому контексті хотілося б лише повторити, що українські поп-рок-виконавці у формуванні сценічного образу зазвичай користуються напрацюваннями західних іміджмейкерів. Також звернемо увагу на той факт, що у кліпах артисти обов'язково підкреслюють свою приналежність до року через використання характерного одягу, аксесуарів та зачісок, а також демонстрацію у відео усіх учасників гурту, де кожен музикант виявляє себе як член єдиної музичної команди.

У підсумку зазначимо, що український рок і його важливе стильове відгалуження – поп-рок – є явищем, цілком суголосним світовій традиції рок-музики, що у подальшому відкриває перспективи його включення в загальносвітовий процес розвитку рок-мистецтва.

Ми встановили, що українські поп-рок-музиканти у своїй творчості орієнтуються на західні зразки року, які вже стали класикою світової популярної музики. Однак, як вже було сказано,

зарубіжні музиканти відмічають, що український рок має своє обличчя, причому не лише ті напрями, що інтонаційно спираються на фольклор, а й класичні напрями рок-музики, в тому числі й поп-рок. Тому спробуємо окреслити риси національного в українському поп-року. Основними елементами, які будуть проаналізовані як його показники, виділимо українську мову та національну музичну мову (О. Козаренко) як головні маркери національного, український музичний інструментарій, який може посилювати риси національного в музичній мові, тематику пісень, що має бути пов'язана з національними культурними традиціями.

Надзвичайно важливим для національної ідентифікації українського року є українська мова. Цей момент є нібито очевидним, але насправді він не є таким простим. Для рок-музики є важливою англійська як універсальна мова комунікації, однак ми вже зазначали, що у розвитку українського року вона не відіграє ключової ролі. Значно більше місця в українській рок-музиці тривалий час посідала російська мова. Саме вона виконувала функцію мови міжнародного спілкування, і не лише у часи СРСР, а й сьогодні у країнах в СНД. Навіть дуже короткий огляд розвитку української рок-музики, здійснений у підрозділі 1.2, показав, що більшість українських колективів, що грали рок-музику, віддавали перевагу російськомовному репертуару. Винятком у СРСР були фольклорні ВІА, які співали виключно або переважно українською мовою. Як ми вже зазначали, ці колективи були близькі до поп-року, але з яскраво вираженим національним первнем.

Фольклорні ВІА, що були практично єдиними носіями національного року у його мовній площині, в музичному плані актуальними залишалися до середини 1980-х рр. Після цього виникла необхідність шукати нові форми національного самовираження, і поштовхом для формування нової української популярної музики став фестиваль «Червона рута», який цілеспрямовано формував україномовний репертуар у всіх його напрямках, у тому числі і рок-музиці. В нашому огляді в підрозділі 1.2 ми неодноразово відмічали рок-музикантів, які стали відомими саме завдяки цьому фестивалю. Також ми вказували, що практично всі

україномовні рок-колективи походили із Західної України, переважно з Галичини.

Такі популярні українські колективи як «Брати Карамазови», «Грін Грей», «Табула раса», «Раббота Хо», «Колезький асесор» були виключно або переважно російськомовними. Вони спиралися на традицію російського року, який був представлений такими відомими у СРСР часів перебудови гуртами як «Аліса», «ДДТ», «Звуки Му», «Кіно», «Наутилус Помпіліус» та ін. Київські колективи часто у 1990–2000-х рр. брали участь в рок-фестивалях у Москві, Санкт-Петербурзі та інших містах Російської Федерації. Їх запрошували співпрацювати з російськими гуртами як музикантів-інструменталістів та саунд-продюсерів. Відповідно, вони сприймали всі країни СНД як єдиний культурний простір, де має бути єдина мова для комунікації й творчості – російська.

Зазначимо, що російський рок є цілісним явищем, що має не лише свої традиції, естетику, а й навіть тривалу дослідницьку історію, причому не лише музикологічну, а й літературознавчу. Тому цілком зрозумілим було прагнення українських музикантів включитися до цієї потужної традиції. Втім, практично усі названі колективи у своєму репертуарі мали пісні українською мовою, за допомогою яких вони позиціонували свою локальну (київський гурт) ідентичність, яка не мала однак яскраво вираженої національної приналежності. Безсумнівно, що й у Москві цікавилися україномовним роком, ставлячи в ротацію рок-колективи, що виконували пісні українською мовою. Серед таких колективів був гурт «ВВ» і «Брати Гадюкіни», пісні яких на межі 1980–1990-х рр. часто звучали на московських музичних радіостанціях і на рок-концертах.

У самій Україні дуже повільно, але все ж таки розпочалося формування україномовних рок-гуртів, які себе чітко ототожнювали з українською, а не пострадянською музичною культурою. Ці колективи ми характеризували у підрозділі 1.2. Якщо у 1990-х рр., як вже неодноразово говорилося, більшість україномовних колективів було із західноукраїнського регіону, то в 2000-х рр. колективів з центральної, східної і південної України стало більше, і їх кількість у 2010-х рр. ще збільшилася. Це стосується

передусім поп-року, але характерно і для інших напрямів рок-музики.

Цікавим був і зворотній процес. У 2000-х рр. з'являються нові російськомовні проекти, що позиціонують себе як поп-рокові, серед яких назвемо Альону Вінницьку та Міку Ньютон. Щоб зрозуміти причину їх появи, зупинимося на історії їх створення. Обидві співачки з'явилися на сцені як сольні виконавиці, а не гурти: Альона Вінницька прийшла туди з шоу-бізнесу, а Міку Ньютон планували просувати також як шоу-бізнесовий проєкт. Цих двох виконавиць необхідно розглядати вже як представниць пострадянського поп-року, а не як останніх представників вже згасаючого радянського року, як нову генерацію в російськомовних проєктах, що функціонують за законами шоу-бізнесу, але спираються на рок-стилістику. Нагадаємо, що саме у 2000-і рр. українська популярна музика зазнала вторгнення російського шоу-бізнесу, і Альона Вінницька та Міка Ньютон стали частиною загального проєкту поглинання української музики російською. Орієнтація на Москву підтверджується і зйомками кліпів Міки Ньютон у столиці Російської Федерації, і загальною спрямованістю репертуару, орієнтованого на усі країни СНД.

Однак вважати ці проєкти повною мірою російськими не можна, бо в них все ж таки зберігався, хоч і в латентному стані, український культурний код, традиційно, як це було в СРСР і залишилося після його розпаду, трактований як локальний: це й деякі україномовні пісні Альони Вінницької, і участь Міки Ньютон від України на Євробаченні у 2011 р. На відміну від шоу-бізнесових поп-рок-виконавиць, українські музиканти, які від самого початку позиціонували себе як рок-артисти, у 2000-х рр. вже цілеспрямовано розвивали україномовний репертуар, справедливо вважаючи, що саме він має бути основою українського року. Винятком, що підтверджує правило, є гурт «Антитіла», який на початку 2010-х рр. зробив кілька кроків назустріч російському шоу-бізнесу, випустивши російськомовну версію пісні «Невидимка» та записавши пісні «Смотри в меня», «Полинезийская зима» (разом з українським російськомовним гуртом «Табула раса»), «Племя», «Тебе, моя невеста». Однак вже з 2014 р. співпраця гурту з російським шоу-бізнесом припинилася. Тому

ще раз підкреслимо, що для популяризації української пісні у складні часи засилля російського шоу-бізнесу в Україні ключову роль зіграв саме поп-рок.

Національне в музиці проявляється і через використання композиторами музичних лексем, які становлять основу національної музичної мови. О. Козаренко на основі аналізу академічної музичної традиції розробив засади вивчення української національної музичної мови. Дослідник виводить національну музичну мову з етнокультури, де фольклор було піднесено «до рангу “прамови історичного народу” (М. Гайдеггер), в якому сформувалося стильове ядро національного мистецтва». На її основі виникає «національна музична мова – етнохарактерна семіотична система, що володіє певною автономністю щодо зовнішніх історичних парадигм» [72, с. 14]. У формуванні національної музичної мови центральна роль належить М. Лисенку, який у своєму музичному доробку створив першу загальнонаціональну музичну семіотичну систему. Музична мова М. Лисенка характеризується багатоплановістю, ніби передбачаючи «еклектизм “лінгвістичної свідомості” модернізму, що забезпечило їй здатність до саморозгортання в наступних композиторських версіях-варіантах» [72, с. 14–15]. У процесі свого розвитку національна музична мова зазнає постійного оновлення, оскільки не є застиглою даністю, вона як динамічна система є в постійному становленні, де у реляції константних і змінних елементів виявляється її природа [72, с. 28].

Ми повністю погоджуємося з О. Козаренком щодо динамічності та багатоплановості української національної музичної мови, однак питання виведення національної музичної мови лише з етніки нам видається не зовсім правильним, бо це звучує розуміння національного, яке ніколи не ототожнювалося з етнічним. Міський побутовий романс, що є одним із виявів українського національного духу, не належить до етніки, однак є яскравим утіленням українського архетипу в його художній формі.

Питання співвідношення етнічного й національного для розкриття нашої теми є важливим, тому що поп-рок майже ніколи не звертається до фольклору, на відміну фолк- або етно-року, тим не менше, його мова, особливо в контексті постмодерної культури, є також однією з компонент загальнонаціональної музичної мови.

Етнічні мотиви ми чуємо в пісні М. Бурмаки «Розлюби», що стилістично тяжіє до етніки, яка виявляється у інтонаційному наповненні мелодики, фольклорних вигуках наприкінці фраз і особливо у четвертій строфі з текстом «Рано, рано, ранесенько, ранесенько була я...». Однак посилення етнічного начала, де авторка музики спирається на фольклорні інтонації, відбулося за рахунок відходу від класичного поп-рокового стилю. Більш типовим для поп-року є поєднання українського пісенно-романсового мелосу з інтонаціями західної рок- та поп-музики. Серед таких творів назвемо композиції М. Бурмаки «Я сама» і «Сонцем, небом, дощем...».

Український мелос своєю природою суголосний засадничий стильовій рисі поп-року – яскравому мелодизму. Тому в таких яскравих рок-баладах гурту «Океан Ельзи» як «Холодно», «Відпусти», «Обійми» національне й інтернаціональне співіснують у нерозривній єдності. Ліричний струмінь наповнює творчість гурту «СКАЙ», який створив низку романтичних балад, серед яких однією з найкращих є композиція «Тебе це може вбити». Однак не будь-яка пісня українських виконавців тяжіє саме до українського мелосу. Наприклад, на творчість Альони Вінницької вплинула пізньорадянська та пострадянська рок-музика, яка стала орієнтиром у композиціях, які написала для себе співачка. У перший альбом «Рассвет» (2004) увійшло 12 пісень, які у стильовому відношенні орієнтуються на пострадянський російський рок («Би-2», «Агата Кристи», «Чичерина» та ін.). Найбільш близькими до російської рок-музики є пісні «Ветер перемен», «100 лет назад», «Зима», «Я здесь, я рядом», «Тайну разгадаю». Але в репертуарі Альони Вінницької є й україномовна пісня «Пальчик», стильовими орієнтирами для якої стала українська традиційна естрада, яка є органічним продовженням національних пісенно-романсових традицій. Є й протилежний приклад. В україномовній пісні гурту «Антитіла» «Одинак» (2016) характер музичних інтонацій та гіпертрофованість емоцій більш близькі до російського, а не українського року. Такий вплив на музику національно орієнтованого гурту був пов'язаний з тісною співпрацею колективу з російським шоу-бізнесом на початку 2010-х рр.

Цікавим є переломлення національних пісенно-романсових

традицій у відомій пісні гурту «Мотор'ролла» «8-й колір». На перший погляд, це класична рок-балада, однак вона не зовсім вписується в її канони. Мелодика пісні орієнтується на українську пісенно-романсову лірику, що ми чуємо в її музичних інтонаціях. Окрім мелодики, нетиповою є ритмічна складова твору – в ній використано тридольний метр, що є нетиповим не лише для класичного року, а й взагалі для популярної музики. Але це можна виявити лише при детальному аналізі музики пісні, бо ці елементи приховані завдяки використанню гітарного саунду та апробованій драматургічній моделі композиції. Зауважимо, що ця композиція є одним з найпопулярніших творів гурту, і це сталося передусім завдяки органічному поєднанню української національної музичної мови з традиціями західної рок-музики.

Окрім ліричної пісні, жанровою основою поп-рок-композицій може стати й жартівлива пісня. Композиція «Не дзвонила, не заходила» гурту «Мотор'ролла» сполучає два стилістичних шари: у заспіві використано стилістику західної рок-музики, тоді як у приспіві з'являються типові інтонації, характерні для української музики, близькі до танцювальних та жартівливих пісень. Їх використання викликано змістом пісні, яка носить іронічний характер.

Таким чином, риси української національної музичної мови у поп-року виявляються у її суголосності з найбільш репрезентативним на сьогодні шаром української традиції – пісенно-романсовим. Інтонаційна близькість музики рок-балад з українськими солоспівами, часто непомітна для більшості слухачів, робить цю музику органічною складовою національної музичної культури.

У визначенні національного компонента у рок-музиці маркером може стати не лише музична мова, а й музичний інструментарій. Якщо для рок-колективу характерний класичний інструментальний склад, який включає гітару, бас-гітару, ударні, іноді синтезатор, то включення інших інструментів відсилає до різних стильових напрямів рок-музики або взагалі інших музичних напрямів. Так, нині нерідкими є концерти, де рок-музиканти виконують свої хіти в супроводі симфонічного оркестру (цей напрямок має назву класичний кросовер). Поп-рок є таким сти-

льовим різновидом рок-музики, який є найбільш придатним для такого синтезу, оскільки яскравий мелодизм, характерний для поп-року, органічно поєднується зі звучанням оркестру, де провідним музичним тембром є скрипка. Серед українських виконавців оркестрові концерти мав гурт «Океан Ельзи». При цьому однак треба зазначити, що оркестрове звучання рок-музики є загальносвітовою тенденцією, а тому не відображає національну специфіку гуртів.

Використання народних музичних інструментів рок-музикантами не є рідкісним явищем: ми вже називали низку колективів, серед яких «Воплі Відоплясова», «Вій», «Мертвий півень», «Брати Блюзу», «Мандри», «Гайдамаки». Однак жоден з них не репрезентує стиль поп-рок, у якому музиканти у вираженні національного первня віддають перевагу іншим елементам. Народний музичний інструментарій у поп-року не став формою репрезентації національного, хоча для української рок-музики він часто виступає її ідентифікатором.

Тематика українського поп-року, як вже зазначалося, охоплює соціальну проблематику, філософську, громадську, особистісну лірику, що поєднує його зі світовими традиціями популярної музики. Однак для української культури, і рок-музика тут не є виключенням, важливим є зосередження на національних культурних кодах, які дуже часто виражені у слові – в пісенній поезії. В цьому контексті значний інтерес представляє творчість поп-рок-співачки Марії Бурмаки, яка в походить з родини філологів і сама є кандидатом філологічних наук. В її творчості важливу роль грає класична та сучасна українська поезія. Твори, написані на тексти самої співачки, також є зразками поезії високого гатунку.

Музичною генезою творчості Марії Бурмаки є не класичний рок або українська естрадна пісня, а бардівська музична традиція, яку справедливо називають співаною поезією. Формат бардівської музики давав можливість Марії Бурмаці зосереджувати увагу на донесенні змісту пісенних текстів. У значній кількості пісень М. Бурмака виступає як автор і музики. Також співачка виконує народні пісні («Веснянка», «Йшла Маруся», «Рекрутська» та ін.) і композиції, написані на вірші українських пое-

тів: «Вороне чорний» Б. Лепкого, «Колискова» та «Коли б ми плакати могли» О. Олеся, «Пам'яти тридцяти» П. Тичини тощо. Авторські тексти М. Бурмаки також мають художню цінність і можуть виконуватися окремо від музики. Однак приділяючи значну увагу тексту, вона одночасно не забуває про музику, яка є достатньо вагомою і значимою, що виводить творчість М. Бурмаки за рамки бардівського музично-поетичного напрямку в суто музичну сферу.

Метафоричними є і філософські та ліричні тексти гуртів «Океан Ельзи», «Скрябін», «СКАЙ». Українські поп-рок-музиканти розвивають традиції не лише філософської або інтимної лірики, а й звертаються до фольклорних джерел, зокрема до шару жартівливих пісень (гурти «Мотор'ролла», меншою мірою «Антигіла»).

Отже, національний первень в українському поп-року репрезентується передусім українською мовою і меншою мірою опорою на національну поетичну та фольклорно-поетичну традицію. У поп-року ознаки української національної музичної мови виявляються більш опосередковано, але саме вони, на нашу думку, роблять поп-рок українським, бо саме вона залишиться при перекладі пісень англійською мовою, коли український рок буде виходити на міжнародний рівень.

Рок-музику тривалий час у мистецтвознавстві розглядали як соціокультурний феномен. Такий підхід був пов'язаний з тим, що будь-які течії неакадемічної музики – джаз, рок, популярна музика – у другій половині ХХ ст. вивчалися в контексті масової культури. Як правило, ці напрями розглядалися з позиції їх значення для розвитку соціуму, а також в контексті молодіжної культури. Сьогодні також ніхто не піддає сумніву той факт, що популярна музика має суттєвий вплив на соціум, однак її соціокультурні функції за останні десятиріччя зазнали суттєвих змін.

Вивчення соціокультурних функцій мистецтва і музики зокрема є вже традиційним у сучасній гуманітаристиці. Соціокультурні функції мистецтва, у тому числі музичного, розглянуто та охарактеризовано у працях Т. Адорно [2], М. Кагана [63-65], А. Сохора [162], З. Ластовецької-Соланської [85], Н. Синкевич [155] та ін. Функції масової або молодіжної культури, передусім

музичної, досліджено у роботах Я. Левчук [86], І. Лященко [95], Т. Самаї [148], А. Флієра [177], Р. Шевка [193], Г. Шостака [198]. У роботах С. Катаєва [69], Д. Леонтєєва та Ю. Волкової [87], М. Саркітова [153] виділено соціокультурні функції рок-музики.

У сучасній гуманітарній та мистецтвознавчій науці система соціокультурних функцій мистецтва виглядає є надзвичайно розгалуженою, особливо у працях, присвячених аналізу академічного мистецтва. З. Ластовецька-Соланська серед функцій музичного мистецтва виділяє морально-виховну, пізнавальну, автокоригуючу, терапевтичну, патріотичну, суспільно-комунікативну, комунікативну, розважальну, естетичну [85, с. 12–13]. Найбільш розгалуженою є система соціокультурних функцій, запропонована Н. Синкевич, яка присвятила своє дисертаційне дослідження соціокультурним функціям хорового мистецтва. Дослідниця виділяє три групи функцій, перша з яких об'єднує есенціальні, до яких входять традиційно-обрядова, церковно-ритуальна, етноконсолідаційна, консерваційно-стимулююча й архетипова надфункція, де остання є витокком перших трьох і тісно взаємодіє з ними. Друга група функцій, окреслених як принагідні, включає артистичну або естетико-художню, оказійно-прославу, дієвомобілізаційну, ідеологічно-пропагандистську, музично-освітню, просвітницько-пізнавальну, інтеграційно-міжетнічну, побутово-розважальну або дозвіллеву, едиційну, спонукально-дослідницьку, репрезентативну, евристичну. Іманентно-трансцендентні є третьою групою функцій, яка поєднує музично-терапевтичну, катарсичну, комунікативну, гедоністичну, соціалізаційну, культуротворчу, де остання є архетиповою надфункцією, оскільки сформована на їх базі [155, с. 14–15]. Багатофункційною, хоча і менш розгалуженою, є система соціокультурних функцій, розроблена у дослідженні Т. Мазепи, яка аналізує діяльність музичних товариств. Науковиця виокремлює просвітницьку, духовного об'єднання, потреби знайомства з новими досягненнями музичної культури, організаційно-концертну або філармонійну, освітньо-професіоналізуючу, суспільного престижу, стимулюючу, національної ідентифікації і об'єднання, компенсаторну, розважальну, харитативну, інформативно-архівуючу функції [96, с. 188–190]. Соціокультурні функції хореографічного мистецтва

виділені у роботі В. Нечитайла, присвячені народній хореографії, де дослідник виділяє естетичну, націєтворчу, гносеологічну (пізнавальну), дидактичну, виховну, інформаційну, комунікативну, ідеологічну, організуючу, мобілізуючу, регулятивну, соціалізуючу, компенсаційну, розважальну, рекреаційну та гедоністичну функції [112, с. 7]. Таким чином, академічні напрямки мистецтва відзначаються багатовимірністю його соціокультурних функцій.

Дещо інакше виглядають соціокультурні функції популярного музичного мистецтва. Г. Шостак виділяє у масовій музиці: «1) комунікативну, що пов'язана із спілкуванням з приводу музики; 2) афіліативну, що передбачає включення до певної групи або спільноти; 3) сугестивну, що пов'язана з навіюванням; 4) пронологічну, що передбачає закріплення певного стереотипу поведінки; 5) психологічної та фізіологічної розрядки (крик, тупотіння тощо); 6) ідентифікації з собі подібними; 7) рекреативно-гедоністичну, що пов'язана з отриманням задоволення від слухання музики; 8) естетичну, що передбачає естетичну насолоду; 9) ескапізму, відходу від реальності, що споріднює музику з наркотиками» [198, с. 13]. У дисертації Т. Самаї, присвяченій українській музичній естраді ХХ ст., виокремлено соціокультурну триаду «ідеологічне – виховне – естетичне», а також зазначено компенсаторну соціокультурну функцію [148, с. 10–12]. У статті І. Лященко, присвяченій соціальним функціям масової музичної культури, подано їх найбільш розгалужену систему, де виділено комунікативну, «віддзеркалення дійсності», пізнавально-просвітницьку, морально-виховну, етичну, естетичну, гедоністичну, компенсаційну, прагматичну, ідеологічну, політичну (державну); також дослідниця зазначає, що в масовій музиці можуть бути й канонічна та евристична функції, більш характерні для музики академічної традиції [95]. Як бачимо, сьогодні погляд на соціокультурні функції масової музики суттєво змінився, якщо порівняти класифікацію Г. Шостака (1996) та І. Лященко (2012). Типологія І. Лященко за кількістю функцій та їхнім змістом наближає масову музичну культуру до елітарної, тим самим засвідчуючи, що сьогодні масова культура має іншу якість, ніж вона була у ХХ ст. Саме тому її більш доречно, як вже було сказано, називати не масовою, а популярною.

У роботі ми не пропонуємо сучасну цілісну класифікацію функцій рок-музики, оскільки для цього треба брати всі його напрями, що може стати предметом спеціального дослідження. Визначені нами функції характерні саме для поп-року на сучасному етапі його розвитку із врахуванням сучасних українських реалій.

Виділимо в українському поп-року першу естетичну функцію. Її як засадничу для мистецтва як такого виділяють усі дослідники, у тому числі й популярної музики, але для українського поп-року вона має особливе значення. В мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. ми продовжуємо спостерігати відхід від пріоритетності естетичного первня у мистецтві, який було зруйновано у ХХ ст. концептуальним мистецтвом, і не лише в авангарді, а й розважальній музиці. Розвиток танцювальної електронної музики, репу, важкого року призвів до відходу на другий план мелодизму, який є серцевиною музичного мистецтва, передусім її вокальних напрямів. Сучасний світовий поп-рок стає тим напрямом, який знову повертає популярній музиці мелодизм. Щодо українського поп-року, то він поєднує «роковий» саунд, який є естетично привабливим і для молодіжної аудиторії, і для старшого покоління, вихованого на класиці рок-музики, у тому числі представників поп-року (Пол Маккартні, Елтон Джон, Біллі Джоел, «Bee Gees», «Queen» та ін.). Також він, апелюючи до української класичної естрадної пісні, коріння якої сягає народного мелосу й традицій українського солоспіву ХІХ ст., імпує прихильникам класичної естради та академічного мистецтва. Таким чином, завдяки опорі на мелодичний первень поп-рок зберігає ті принципи естетичної привабливості, що є характерними не лише для популярної музики, а й класичного естетичного канону музичного мистецтва. Нагадаємо, що обличчям сьогоденного поп-року є гурт «Океан Ельзи», який поєднує «мелодійність та ліризм музики з характерним хрипким тембром вокалу» [24, с. 392]. Як успішний проект, «Океан Ельзи» став свого роду взірцем для української популярної музики і сприяв актуалізації поп-року як провідного напрямку рок-музики в українському культурному просторі. Так, популярний гурт «Скрябін» у 2003 р. змінює свій стиль, відмовляючись від електронного звучання і

орієнтуючись у стильовому відношенні саме на поп-рок. У 2000-х рр. виникають колективи «СКАЙ», «Антитіла», «O.Torvald», які мають своє власне обличчя, але орієнтовані на естетику, уперше в українській популярній музиці представлену саундом гурту «Океан Ельзи», саме через її естетичну привабливість.

Другою функцією українського поп-року ми вважаємо інноваційно-креативну. Якщо естетична функція не викличе заперечень у дослідників українського поп-року, то його інноваційно-креативна (у І. Лященко подібна функція названа евристичною, на евристичність естрадної музики вказує й І. Бобул, яка проявляється у грі з художнім матеріалом та у порушенні «комунікативних очікувань» [22, с. 169]) соціокультурна функція не є очевидною, бо креативність у мистецтві асоціюється передусім з некомерційною музикою, наприклад, музичним авангардом, де обов'язковим є пошук нових форм і нових смислів, тоді як популярне мистецтво орієнтовано передусім на усталені текстові та музичні кліше. Однак, відповідно до того, що в добу постмодернізму відбувається синтез та взаємопроникнення елітарної й масової культури, «високого» та «низького» мистецтва, креативність часто стає визначальною рисою популярних жанрів, а зовнішньо елітарне мистецтво, на жаль, часто заповнено авангардними кліше. Так, поява хіп-хопу та репу з вуличної музики миттєво перетворилися на новий та комерційно успішний музичний напрямок, як у свій час джаз або рок радикально змінили вигляд сучасної популярної музики.

Креативність популярної музики, у тому числі й поп-року, на нашу думку, лежить у двох площинах – продюсерсько-менеджерській та власне музичній, де перша належить до шоу-бізнесу, друга – до популярної музики як складової естрадного мистецтва. Розглянемо більш конкретно обидві складові. Креативність продюсера полягає в тому, щоб створити унікальний, але при цьому комерційно успішний музичний проект, бажано довготривалий. Таким проектом на українській поп-рок-сцені, знов таки, є гурт «Океан Ельзи». З точки зору продюсування було обрано новий та актуальний для України стиль брит-поп, який є різновидом поп-року. Нагадаємо, що у 1990-і рр. були популярними напрями фолк- або етно-рок («ВВ», «Вій»),

панк-рок («Брати Гадюкіни», «Сестричка Віка»), які внесли новий струмись в українську рок-музику. Проте ніша поп-року у той час була незаповнена, і вдало підібраний імідж виконавців та репертуар зробили поп-роковий проект «Океан Ельзи» надзвичайно успішним. Популярність цього гурту, на нашу думку, стала однією з причин стильової переорієнтації на початку 2000-х рр. українських рок-музикантів на поп-рок. Щодо власне музичного компонента, то музичний стиль «Океану Ельзи» не є оригінальним, якщо порівняти його із західними виконавцями, однак в Україні та країнах СНД, де живуть основні прихильники творчості колективу, «Океан Ельзи» успішно репрезентує цей напрям передусім завдяки унікальності тембру виконавця, що робить його впізнаваним, та яскравій мелодійності, де органічно сполучені естетика західної та української рок-музики.

Надзвичайно значимою для мистецтва – як академічного, так і популярного – є ідеологічна функція. У радянську добу через масове і академічне мистецтво усім громадянам нав'язувалася панівна ідеологія СРСР. Джаз, рок та інші напрями популярної музики, які не вписувалися в ідеологічні канони радянського суспільства, спочатку переслідувалися й заборонялися, але з плином часу більш-менш органічно вписувалися радянськими ідеологами у культурний простір Радянського Союзу. Після розпаду СРСР ідеологічна функція мистецтва не зникла, а трансформувалася. Набор ідеологем став більш широким та різноманітним: це й ідея самодостатньої особистості, кохання як життєвий пріоритет, ідеологія споживацтва, любов до рідних, друзів, батьківщини тощо. Плюралістичність сучасних ідеологем в популярній музиці робить ідеологічний компонент більш прихованим, однак сучасне мистецтво, на нашу думку, є не менш ідеологізованим, ніж радянське. Ідеологія індивідуалізму і самовираження у поєднанні з елементами гламуру та еротики ми бачимо у поп-рок-виконавиці Альони Вінницької, яка у своїй творчості поєднує елементи рок-естетики, що є її музичним ідеалом, з ідеологією шоу-бізнесу, з якого вона прийшла у світ музичної індустрії. Національно-патріотичні та соціальні ідеологеми є в творчості Марії Бурмаки та гурту «Океан Ельзи». Ідеологічна функція може бути сполучена з партійною, якщо виконавець

підтримує ту чи іншу політичну силу, як, наприклад, соліст гурту «Скрябін» А. Кузьменко (Кузьма), який в альбомі «Озимі люди» (2002) озвучив основні ідеологеми політичного альянсу «Команда озимого покоління». Але останній приклад, все ж таки, є нетиповим для рок-музики, бо зазвичай митці, підтримуючи ту чи іншу політичну партію, спираються на загальнолюдські цінності та ідеали, які близькі тому чи іншому політичному проекту.

Виховна функція є спорідненою з ідеологічною, бо виховання базується на базових для суспільства цінностях й ідеологемах. Популярне мистецтво, на відміну від академічного, не спрямовано на виховання своїх слухачів, однак виховна функція не може не бути присутня у творчості поп-рок-виконавців, які апелюють до цінностей, що є значимими для того чи іншого суспільства. Поп-рок, що сполучає два протилежні за змістом культурні коди, може пропагувати тип цінностей, актуальних для популярної музики або шоу-бізнесового напрямку, де переважають цінності молодіжної культури/субкультури (творчість Мікі Ньютон) або зовнішньо успішного життя (творчість Альони Вінницької). Образи, створені цими виконавицями, особливо Альони Вінницької, орієнтовані на просування в суспільстві ідеалу людини, уособленням успішності якої є «красиве життя». З іншого боку, соціальна спрямованість, характерна для рок-музики, що лежить в її генезі, орієнтована на формування інших типів цінностей. Першою з них є кохання, яке є важливою частиною людського буття. Більшість пісень відомих поп-рокових гуртів розкривають тему кохання, при цьому апелюючи не до шаблонів, кліше та загальних місць, а до архетипів, міфологем, що містяться у культурних кодах, таким чином виховуючи своїх прихильників на загальнолюдських та загальнокультурних цінностях. Також в творчості поп-рок-виконавців завжди є пісні філософського змісту та соціальної проблематики. Соціально спрямовані пісні, що виконуються на концертах та звучать в ефірі, виконують важливу функцію виховання молоді згідно ідеалів, які лежать в основі нашого суспільства.

Ще однією значимою соціокультурною функцією поп-року є націєтворча. Зазначимо, що вона ніколи не виділялася як окрема функція популярної музики, хоча часто фігурувала в кон-

тексті академічного мистецтва. Ми виділяємо її передусім не в контексті поп-року як такого (цей аспект потребував би більш детального дослідження), а українського поп-року, більшість представників якого у 2000-х рр. відігравали важливу роль у націєтворенні, що було пов'язано з непростю історією сучасної української популярної музики. Першим поштовхом до формування україномовного сегменту української популярної музики стала поява у 1989 р. фестивалю «Червона рута», який був орієнтований на розвиток саме україномовної естради. У 1990-х рр. з'являється велика кількість виконавців та створюється величезна кількість музичних проєктів, які виконують популярну музику різних напрямів українською мовою. У ті роки популярна музика, як і академічна, виконували важливу націєтворчу функцію. Однак з 2000-х рр. у розвитку української популярної музики спостерігається регрес, що було пов'язано з економічною кризою 1998 р., коли «економічний дефолт сусідньої Росії у 1998 р. спричинив активне захоплення українського ринку представниками російського шоу-бізнесу» [148, с. 114]. У цей час багато українських артистів переходять на російськомовний репертуар, а музичний ефір переповнений російськими виконавцями. У цей важкий для української музичної культури період саме представники поп-року стали стейкхолдерами української популярної музики як національного культурного продукту. «Океан Ельзи» та Марія Бурмака у своїй творчості відгукувалися на політичні події (Помаранчева революція), які були важливим етапом переходу України від пострадянської країни до країни західного типу. У 2000-х рр. з'являються нові гурти – «СКАЙ» (2001), «O.Torvald» (2005), «Антитіла» (2008), які у цей несприятливий для української популярної музики період стали флагманами націєтворчого процесу. Україномовний репертуар у 2000-х рр. звучав переважно у виконанні рок-гуртів, серед яких найбільшу кількість склали представники саме поп-року. Сьогодні, після введення квот на радіо й телебаченні, українська пісня знову повернулася в національний музичний простір, однак у період з 1998 р. по 2013 р. саме поп-рок відіграв важливу роль у націєтворенні завдяки пропагуванню й поширенню україномовного репертуару.

Ідентифікаційна функція у популярній музиці зазвичай пов'язана з ідентифікацією індивіда як прихильника відповідного музичного напряму або конкретного гурту. Однак ідентифікаційна функція може мати й ширше значення. Серед представників українського поп-року найпопулярнішим, а фактично культовим є гурт «Океан Ельзи». Цей колектив слухачі виділяють як найбільш український, тим самим ідентифікуючи виконавців як репрезентантів національної музичної традиції. Таким чином, ідентифікація відбувається у зрізі національному: популярний музичний рок-колектив визначається як носій традицій української музичної культури. На сучасному етапі становлення української держави такий тип ідентифікації у культуротворчій сфері є найбільш значимим.

Не менш важливою для поп-року є компенсаторна функція. Зазвичай дослідниками популярної музики вона визначається як така, що сприяє компенсації сил та енергії при протистоянні несприятливому середовищу, і тому ця функція є важливою і для індивіда, і для усього суспільства. Але їй можна дати й ширше тлумачення. Т. Мазепа, аналізуючи соціокультурні функції музичних товариств XIX ст., характеризує їх компенсаторну функцію, зазначаючи, що у період бездержавної української нації вони відігравали своєрідну роль моделі держави [96, с. 190]. Аналогічним чином, хоча і в інших історичних умовах, у 2000-х рр. національно орієнтований поп-рок відігравав роль соціокультурного компенсатора у несприятливий для розвитку української популярної музики час.

Комунікативна функція є важливою для будь-якого мистецтва, а сьогодні комунікація є провідною формою реалізації творчого задуму, спілкування з публікою, розповсюдження власного музичного доробку. Усі названі аспекти притаманні популярній музиці, у тому числі й поп-року. Серед можливих форм комунікації виділимо автокомунікацію та комунікативний зв'язок між поколіннями митців. Автокомунікація як різновид рефлексії є важливою складовою музичної творчості, особливо в менестрельній традиції, до якої належить і рок-музика. Безумовно, не усі пісні в творчості рок-музикантів мають автобіографічний характер, однак вони є віддзеркаленням творчої індивідуа-

льності митця, його своєрідною «мистецькою інтроверсією» (про мистецьку інтроверсію див. роботу В. Степура [165]). Якщо брати комунікативний аспект як зв'язок між поколіннями, то представники поп-року надихаються і доробком світової рок-музики, і творами вітчизняних авторів естрадних пісень, сполучаючи обидві традиції в єдине ціле і створюючи цікавий культурно-музичний феномен – український національно орієнтований поп-рок.

Розважальна та рекреаційна функції є традиційними для популярної музики, а тому не потребують спеціального розгляду або доведення. Однак наголосимо, що розважальний компонент у поп-року має дещо менше значення, ніж у представників інших популярних музичних напрямів, що складають серцевину шоу-бізнесу, оскільки для поп-рокових виконавців значимою завжди залишається соціальна спрямованість їх творчості.

Виділені соціокультурні функції рок-музики, сформовані на основі аналізу музичного доробку представників українського поп-року, засвідчили як їх близькість до світової рок-музики, так і продемонстрували особливості його національної специфіки. Для українського поп-року завдяки використанню української мови та опорі на український пісенний мелос значимими стали естетична та націєтворча функції, які зробили поп-рок одним з найбільш важливих напрямів національно орієнтованого мистецтва.

Отже, у роботі відеокліпи поп-рок-музикантів проаналізовано з позицій втілення у них найважливіших культурних кодів. Національний культурний код для гуртів «Океан Ельзи», «Скрябін», «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла», «Lama», «O. Torvald» та Марії Бурмаки виявляється у культивуванні україномовного репертуару та зверненні до інтонаційного фонду українського фольклору й пісенно-романсового шару професійної музики. Зазначено, що у творчості Альони Вінницької та Міки Ньютон домінує пострадянський культурний код. Серед найбільш значимих культурних кодів у відеороботах українських поп-рок-виконавців – урбаністичний, ностальгічний, гламурний, культурні опозиції «природне – штучне», «життя – смерть».

У роботі вказано, що більшість артистичних образів українських поп-рок-виконавців базуються на напрацюваннях захід-

них іміджмейкерів і не пов'язані з українськими культурними традиціями. Подано характеристику іміджу українських поп-рок-виконавців, серед яких найбільш яскравими є образи романтичного героя («СКАЙ», «Скрябін», «Океан Ельзи»), класичного рокера («Океан Ельзи», «Мотор'ролла», «O.Torvald»), урбанізованої дівчини з екзотичним іміжем («Lama»), зухвалої та водночас романтичної дівчини-підлітка (Міка Ньютон), гламурної та сексапільної рок-діви (Альона Вінницька).

Український поп-рок розглянуто з позицій взаємодії його інтернаціонального та національного компонентів. Інтернаціональний компонент поп-року полягає у використанні його представниками англійської мови, характерних музичних лексем та принципів формотворення, апробованих у світовій популярній музиці; шлягерності, роковому саунді, тематиці, іміджі та сценічній поведінці. Національний первень у поп-року унаочнюється через культивування української мови, використання елементів національної музичної мови та звертання до тематики, що суголосна українським культурним традиціям. У роботі проаналізовано риси інтернаціонального та національного у творчості провідних представників українського поп-року.

У світлі нових тенденцій сучасної культури звернено увагу на розширення діапазону соціокультурних функцій рок-музики, серед яких ключовими визначено естетичну, інноваційно-креативну, ідеологічну, виховну, націєтворчу, ідентифікаційну, компенсаторну, комунікативну, розважальну та рекреаційну функції. Особливу увагу приділено націєтворчій функції рок-мистецтва, яка в період засилля російських зірок в українському культурному просторі та переходу українських артистів на російську мову завдяки концентрації рок-музикантів на україномовному репертуарі стала однією з провідних.

РОЗДІЛ III. УКРАЇНСЬКИЙ ПОП-РОК: ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ ВИМІР

Характеристика поп-року не може обмежуватися лише виокремленням його культурних кодів, характеристикою національного первня і соціокультурних функцій, аналізом відеоробіт та іміджу провідних артистів, що працюють у напрямі поп-рок. Не менш важливо дати характеристику окремим виконавцям – гуртам та сольним артистам – як творчим індивідуальностям, які цікаві як музиканти, що мають значний творчий доробок і вже зробили свій внесок у розвиток української культури. Тому у цьому розділі ми зосередимося на творчості провідних колективів та сольних поп-рок-виконавців, охарактеризувавши тематичну спрямованість їх композицій, артистичний імідж, що безпосередньо пов'язаний із загальною тематикою творчості, музично-стильові пріоритети, а також найбільш значимі для української культури музичні композиції та відеороботи.

3.1. Тематичне спрямування та музично-стильові орієнтири українських поп-гуртів

Гурт «Океан Ельзи» [123] було засновано у 1994 р. у Львові. До його першого складу увійшли три учасники створеного у 1992 р. гурту «Клан тиші» – гітарист Павло Гудімов, бас-гітарист Юрій Хусточка та ударник Денис Глінін, до яких у 1994 р. приєднався Святослав Вакарчук. Саме 1994 р. став роком народження гурту «Океан Ельзи».

Нині це найвідоміший рок-гурт в Україні, а також на теренах країн СНД і Східної Європи. На нашу думку, однією з причин популярності колективу став обраних музичний напрям і стиль – поп-рок, який об'єднав широку аудиторію любителів поп-музики, а також усіх тих, хто захоплюється роком.

Упродовж 25 років існування колектив міняв учасників (з колишніх учасників у гурті сьогодні працюють Святослав Вакарчук та Денис Глінін), але принципово не змінював стиль. Стильова єдність гурту пов'язана з тим, що автором більшості композицій є його соліст Святослав Вакарчук; низка композицій написана у співавторстві з іншими учасниками гурту. Цілісність та монолітність музичного стилю робить впізнаваними і ранні хіти, і пізні композиції «Океану Ельзи». Сьогодні колектив складається з незмінного лідера Святослава Вакарчука, бас-гітариста Дениса Дудко, клавішника Милоша Єлича, гітариста Владіміра Опсеніци, ударника Дениса Глініна.

На сьогоднішній день «Океан Ельзи» має дев'ять альбомів: «Там, де нас нема» (1998), «Янанебібув» (2000), «Модель» (2001), «Суперсиметрія» (2003), «Gloria» (2005), «Міра» (2007), «Dolce Vita» (2010), «Земля» (2013), «Без меж» (2016). Окрім того, до творчого доробку входять сингли, збірки, акустичні альбоми, відеоальбоми. Музиканти зняли 38 відеокліпів на головні хіти, серед яких є низка відео з «живих» виступів.

Тематичний спектр пісень гурту є доволі широкий. Це передусім особистісна лірика, де розкриваються різні грані кохання. У пісні «Ти собі сама» змальована дівчина, яка через свою гордість залишається одна. Пісня «Я до тебе», що є однією з найпопулярніших у творчості гурту, присвячена уявній дівчині, яка є його фанаткою. У пісні «Кавачай», яка є автобіографічною, тема кохання розкривається через розчарування в коханій людині. Пісня «Друг» також розкриває драматичну сторону кохання, коли для коханої людини ти можеш бути лише другом. Одна з найкращих пісень гурту «Відпусти» змальовує нездійснене кохання, де ліричний герой просить дівчину відпустити його зі свого життя. Тема кохання у творчості гурту може розкриватися й іронічно, однак загалом для пісень колективу характерне традиційне трактування теми кохання; подекуди змалювання особистісних почуттів набуває рис автобіографічності.

Пісні філософського змісту також посідають вагоме місце у творчості гурту. Композиція «Там, де нас нема», яка на «Таврійських іграх» отримала нагороду «Прорив року» і «Найкраща пісня», підіймає питання буття людини, її місця в навколишньому

світі. Пісня «911» в іронічному ключі торкається проблематики технологізації людини. У творах «Майже весна» та «Холодно» тема кохання розкривається у філософському ключі. «На лінії вогню» в алегоричній формі підіймає питання кохання та війни.

У творчості гурту багато й пісень соціального спрямування. У роботі вже згадувалася пісня «Життя починається знову», де тема кохання за допомогою відеоряду була розкрита в соціальному ключі. Пісня «Ордени» розкриває проблематику впливу на людину шоу-бізнесу та політики, пісня «Онлайн» – вплив віртуального світу на життя людини. Проблема війни і миру розкривається у надзвичайно популярній пісні гурту «Не твоя війна».

Імідж гурту вже був проаналізований у відповідному розділі, тому коротко сконцентруємося на таких моментах. Для «Океану Ельзи» важливим є імідж гурту як цілісного колективу, тому для музикантів у пріоритеті кліпи, де у відео представлено весь колектив. У кліпах часто включені елементи концертних виступів, які нерідко стають їх основою. Музиканти у відео зазвичай з'являються в джинсах і светрах, підтримуючи класичний образ рокера. Як вже було сказано, імідж колективу було сформовано на початку творчості, і надалі він мало змінився. Для музикантів експерименти в цьому напрямі, а також радикальна зміна іміджу попри більш ніж двадцятирічну творчу діяльність, не була потрібна, бо основний акцент вони ставили на текстах і музиці пісень.

Український національно орієнтований код у творчості «Океану Ельзи» виявляється і у використанні в текстах пісень української мови, і у власне музичній мові. Музичний стиль гурту органічно поєднує національні традиції з саундом, створеним західними рок-музикантами. Мелодика ліричних пісень своїми інтонаціями сплавляє пісенно-романсовий стиль, притаманний українським солоспівам, з інтонаційною сферою рок-н-ролу. Українське коріння особливо відчувається в акустичних версіях пісень, які виконуються на концертах. Музиканти у 2003 р. навіть випустили акустичний альбом «Твій формат», який був записаний на Першому Всеукраїнському музичному каналі «М1». Акустичний саунд якнайкраще підкреслює ліричний компонент у творчості гурту, вигідно відтіняючи його національно орієнтований компонент.

При характеристиці саунду варто звернути увагу на своєрідне звучання гурту завдяки хрипливату голосу С. Вакарчука, який є унікальним на українській рок-сцені. Якщо для західної рок-музики «хрипливатість» є доволі типовою, то в українському просторі індивідуальний тембр вокаліста, поєднаний з характерною для року музичною мовою, надає оригінальності виконавцям і робить їх впізнаваними для публіки.

Назвемо кілька знакових композицій гурту «Океан Ельзи» для української культури. Відразу ж зауважимо, що у творчості колективу за 25 років існування було створено не один десяток знакових пісень, а тому їх усі неможливо розглянути. Також значимість композицій для кожного слухача може бути індивідуальною, тому спробуємо вибрати такі, які відносяться до різних тематичних груп (ліричні, соціальні, філософські).

Пісня «Там, де нас нема» (1998) стала справжнім відкриттям гурту, який до того вже існував чотири роки, для широкої публіки. Пісня дала назву альбому, а відеокліп, знятий відомим кліпмейкером Семеном Горовим, уперше презентував музикантів широкій публіці. У контексті позиціонування гурту як соціально заангажованого важливо, що музиканти стали відомими з піснею, яка присвячена не темі кохання (хоча у підтексті ця тема також є), а звертається до філософської лірики. Відповідно, для розкриття теми буття людини, її місця в соціумі, було обрано несподівані ракурси, які межують з абсурдом, але цілком доречні в контексті обраної теми. Апелюючи до образу зими («тільки там, де нас нема, там не падає зима») музиканти, і передусім соліст, поміщаються у холодильник. Інша частина дії кліпу відбувається на сходах, де також режисером обрано не менш абсурдні ракурси, які також інспіровані текстом («там, тільки там, де нас нема, ходять всі на головах»). Філософський текст, трактований режисером в абсурдистському ключі, безумовно, допоміг привернути увагу широкої публіки до гурту «Океан Ельзи». Однак пісня не стала б хітом, якщо в ній не була б яскрава музична мова. У пісні протистоять майже речитативний заспів, який спирається на апробований в європейській класичній музиці низхідний півтоновий рух у басу, що символізував страждання (риторична фігура *passus duriusculus*), перейнятий і популярною музикою

(згадаймо хоча б знамениту пісню «Crucified» шведського гурту «Army Of Lovers»). У приспіві емоційна напруга призводить до появи яскравої мелодичної лінії, що рухається вгору, ніби даючи відповідь на поставлені і в тексті, і в музиці питання. Яскраве поєднання тексту і музики, доповнене дещо несподіваним, але оригінальним відеорядом, відкрило для широкого загалу меломанів гурт «Океан Ельзи», який став одним із наймасштабніших явищ сучасної української популярної музичної культури.

Пісня «Відпусти» (2002) є однією з найкращих ліричних пісень гурту. Режисер Андрій Некрасов зняв на неї відеокліп, унаочинивши основну тему пісні – нерозділене кохання. Оскільки ця історія подана як автобіографічна, ліричним героєм С. Вакарчука є сам Вакарчук. Звернемо увагу на національний компонент, яскраво виражений у пісні. Її текст насичений типовими для української ліричної поезії образами, метафорами і порівняннями («що ти тиха ніч без зірок, але сяють твої ясні очі»). Однак найбільш виразною у цій пісні є її мелодика, яку можна назвати справжнім сучасним солоспівом, який гідно продовжує багатовікові національні традиції.

Композиція «Холодно» (2002) – одна з найтрагічніших у творчості гурту. Текст пісні можна розглядати як особистісну лірику, однак зміст пісні, її музика, а також і відеоряд надають їй більш широкого узагальнення. Холод, зима – це символи смерті, що неодноразово підкреслює і відео, де у квазісюжетному ряді соліст С. Вакарчук постає як провісник смерті. Трагізм пісні підкреслюється і її музикою, яка є стриманою і суворою, в якій використано характерний для барокової музики і зокрема бахівської творчості прийом одночасового контрасту, де сильні емоції ніби приховані й виражені надзвичайно стримано. З точки зору жанрових прототипів ця пісня є ближчою не до солоспіву, а до драматичної арії, де емоційно-драматургічне розгортання йде від більш стриманих куплетів до кульмінаційних приспівів. Пісня «Холодно» у смисловому відношенні перетинається з піснею «Майже весна», написаній у той самий час. Однак ці твори виступають антиподами: якщо у пісні «Холодно» ліричний герой «втоплює свою весну», то у пісні «Майже весна» він «змінює все наше майбутнє і наше життя».

Пісня «Майже весна» (2003), як і попередня, відноситься до особистісної лірики, де смислові узагальнення надають її тексту філософського змісту. Її центральний образ, образ весни – це образ майбутнього, яке має ось-ось наступити. Саме тому пісня стала популярною під час Помаранчевої революції, оскільки символізувала мрію на революційні зміни у суспільстві. Такому розширеному тлумаченню тексту твору сприяла музика, що своєю енергією та виразними інтонаціями, в яких відчувається заклик, надавала лірико-філософському тексту новий, соціально значимий зміст. Відео на пісню «Майже весна», зняте Віктором Придуваловим, продовжує лінію концертних кліпів колективу, де музиканти знаходяться у звичній обстановці, ніби граючи самих себе. У кліпі важливу роль грає й публіка, до якої звертаються музиканти. Це відео в контексті майбутньої Помаранчевої революції також стало уособленням звернення музикантів до широких мас, які цей заклик підтримали. Таким чином, лірико-філософська пісня стала символом соціальних змін, ніби повернувши рок-музиці її майже втрачений сьогодні протестний потенціал.

Композиція «Не твоя війна» (2015) не є прямою реакцією на суспільні події, що відбуваються сьогодні в Україні, це скоріше філософське осмислення цих подій. В алегоричній формі їх передав режисер Говард Грінхолл, який за допомогою символів – чорного та білого кольорів, монети, яка уособлює випадковість вибору між добром і злом, показує, наскільки складно людині боротися не із зовнішнім ворогом, а з самим собою, а також усвідомлено робити свій власний вибір. Цікавою є музична складова пісні. За жанром це типова рок-балада, а її прообрази – солоспів та драматична арія одночасно. На відміну від стриманої композиції «Холодно», ця пісня є більш пафосною і звертається не до індивіда, а до мас. З точки зору соціокультурної взаємодії композиція «Не твоя війна» є ближчою до пісні «Майже весна», яка у процесі функціонування у соціумі набула нового сенсу. Вона є відповіддю на військові дії, але в непрямій, алегоричній формі. Не менш цікавою є й інтонаційна складова пісні, де явно відчутні народнопісенні інтонації, що загалом не є характерним, як уже було сказано вище, для поп-року. Ці інтонації дещо при-

ховані ритмікою, типовою для рок-музики, однак відчуваються достатньо виразно.

Не можна не згадати останній сингл «Океану Ельзи» «Човен» (2019), на який ще не знято відеокліп. Ця пісня ніби повертає нас до ранніх робіт гурту: її виразна мелодика гармонічно поєднує елементи рок-музики з інтонаціями українських солоспівів. І вже традиційно для творчості колективу ця композиція є соціально значимою та національно орієнтованою, оскільки в ній оспівується рідна Україна.

Таким чином, «Океан Ельзи» є класичним поп-роковим колективом, який органічно поєднує надбання світової музики з національною музичною традицією. Серед полюсів, до яких тяжіє гурт – соціально орієнтована тематика, яка надає нових смислів і ліричним, і лірико-філософським творам.

Одним з найбільш значимих для української популярної музичної культури колективів є гурт «Скрябін» [139], заснований у 1989 р., що існує й понині, попри смерть його лідера Андрія Кузьменка у 2015 р. Творчість гурту можна розділити на два періоди – до і після 2003 р. Перший період охоплює популярні музичні стилі 1990-х рр. – нову романтику, техно, рейв, синті-поп, пост-панк, тоді як другий у стильовому відношенні можна окреслити як поп-рок. Стильова еволюція музики гурту – цілком органічне явище, оскільки за час існування колективу змінилися і стильові орієнтири у світовій популярній музиці, і сам склад гурту «Скрябін». Формально стильовий перелом пов'язаний із уходом гітариста Ростислава Домішевського та клавішника Сергія Гери, проте, на нашу думку, стильова еволюція відбулася передусім через бажання її лідера писати більш актуальну і комерційну музику.

Усього колектив записав 21 студійний альбом, однак першим, який визначають як поп-роковий, є «Модна країна» (2000), в якому вже яскраво виявляється новий стиль гурту. Альбом «Стриптиз» (2001) став завершальним у «електронному» періоді «Скрябіна», а два наступні – «Озимі люди» (2002) та «Натура» (2003) – остаточно закріпили стиль поп-рок у творчості гурту, в якому колектив працював до 2015 р. Автором багатьох пісень «Скрябіна» є його лідер Андрій Кузьменко, однак учасники гур-

ту також брали активну участь у створенні текстів та музики композицій. Після трагічної смерті лідера гурту Андрія Кузьменка гурт не припинив свої виступи, продовжуючи творче життя славетного колективу, однак для усіх шанувальників гурт асоціюється передусім з його лідером. Після смерті Андрія Кузьменка гурт не випустив жодного альбому.

Соціальна тематика посідає значне місце у творчості гурту «Скрябін». Пісня «Чорнобиль форева» з альбому «Модна країна» (2000) через звертання до образу чорнобильської трагедії підіймає питання екології, закликаючи людей берегти свою планету. У доробку гурт є альбом, де соціальна проблематика є центральною. Йдеться про диск «Озимі люди» (2002), назва якого була пов'язана з політичним альянсом «Команда озимого покоління», створеним для парламентських виборів у 2002 р. Головна пісня альбому «Любити платити», яку ми розглядали раніше, з одного боку, є агітаційною, оскільки закликає слухачів, і передусім молодь, голосувати за «Команду озимого покоління» (яка, до речі, так і не пройшла до парламенту), з іншого – підіймає соціальні проблеми, зокрема необхідність стати новою людиною, відкритою до західних цінностей. Соціально спрямованою є пісня «Усталі», яка розкриває тему «старої» (тобто радянської) людини, яка має поступитися новій.

Тема гламуру та його роль в суспільстві розкривається у пісні «Гламур» з однойменного альбому (2007). Пісня «Хлопці олігархи» з альбому «Про любов?» (2007) у сатиричному ключі розкриває соціальні питання, дуже актуальні в нашій країні. Композиція «Кинули» з альбому «Моя еволюція» (2009) є своєрідною відповіддю на запити суспільства, поставлені у попередній пісні. Вона має соціально-патріотичне спрямування, де головною ідеєю є розчарування у своїй країні («Ми так хотіли, щоб був колись тут рай, але зрозуміли, що нас просто кинули! ... Як лохів розвели за спинами ... злили нас, мене з тобою разом в унітаз»). Продовження теми розчарування ми бачимо у пісні «Руїна» з альбому «Добряк» (2013), де ліричний герой протиставляє гордість німців, французів, американців за свої країни, тоді як «моя країна – суцільна руїна, і гордо ходить в кепках і спортивних штанах».

У творчості «Скрябіна» соціальна тематика часто поєднана з патріотичною. Пісні «Герой» та «Моя дочка Україна» з альбому «Озимі люди» мають патріотичне спрямування, яке розкривається у різний спосіб. У пісні «Герой» домінує «чоловіче» начало, представлене в образі ідеального героя, який, на відміну від радянської традиції, не повинен померти заради України, а має бути живим («Герой, то не той хто летить до сонця, і, палячи крила, падає вниз. А той, хто вернеться до людей, щоб їм показати куди треба йти»). У композиції «Моя дочка Україна» образ України представлений дівчинкою-дитиною, яка має вирости і знайти свій шлях («Виростай з гніздечка свого, різні будуть дороги, ти свою шукай!»). Патріотична тема розкривається у пісні «Сам собі країна» з того ж альбому, де автор закликає любити свою країну, передусім у самому собі.

Особистісна лірика посідає важливе місце у творчості гурту. Тема кохання може розкриватися і в традиційному, і в іронічному ключі. У піснях «Мовчати» (виконується дуєтом зі співачкою Іриною Білик) та «Спи собі сама» з альбомом «Натура» (2003) тема кохання розкривається через показ взаємин між двома закоханими людьми. Але є у творчості «Скрябіна» й інші підходи до розкриття теми кохання. Текст пісні «Мумітроль» з альбому «Про любов» (2007) є одним з найбільш абсурдних, бо любов до коханої змальована не просто в іронічному ключі, а з елементами садизму («Якщо ти зрадиш, кохана, я виб'ю всі твої зуби, в коробочку їх поскладаю і буду над нею ридати»). Пісня «Говорили і курили» з альбому «Радіо Любов» (2012) також тему кохання розкриває не без іронії, яка підсилюється за допомогою іронічної інтерпретації урбаністичного коду. Пісня «Мам» з того ж альбому, де ліричний герой звертається до своєї матері, проникнута щирим почуттям любові та подяки за все. Філософська тематика є центральною у піснях «Люди як кораблі» та «Старі фотографії» з альбому «Танго» (2005), вже описані у роботі.

Імідж гурту «Скрябін» є класичним для рок-колективів. Майже у всіх відео присутні музиканти, які є учасниками гурту, які грають самих себе – рок-виконавців. Одяг їх також є класичним для рокерів – джинси, футболки або сорочки, довге волосся та темні окуляри. В ігрових кліпах музиканти можуть змінювати

імідж відповідно до ролей, які вони виконують. Безумовно, центральною фігурою є соліст Андрій Кузьменко, який відрізняється від «класичного» рокера кучерявим волоссям, але саме це надає йому індивідуальності, шарму, а подекуди допомагає створити романтичний образ, особливо в піснях ліричної тематики.

У стилістичному відношенні пісні поп-рокового періоду гурту «Скрябін» відрізняються від їх ранньої творчості, де пріоритетним було електронне звучання як найбільш популярний на межі тисячоліть саунд. Після відходу від електроніки та стилю «Dereche Mode» музика колективу стала мелодично більш виразною, що є специфічною ознакою поп-року. У цілому колектив стилістично орієнтується на західні музичні зразки, і говорити про вплив українського мелосу можна лише опосередковано. Однак в ліричних піснях («Спи собі сама», «Мовчати», «Люди як кораблі» та ін.) вплив українського мелосу відчувається, хоча стильовою домінантою є все ж таки західна музика. Більшість композицій гурту є типовими для поп-року, де пріоритетними є інтонації, що прийшли із західної популярної музики. Національне в музиці гурту виражається передусім через мову пісень та звертанням до типових образів української культури, включаючи локальні (суржик) та субкультурні (ненормативна лексика).

Виділимо кілька пісень, які є значимими для української культури. Ми не розглядатимемо твори, що відносяться до раннього («електронного») періоду, такі як, наприклад, «Танець пінгвіна», що є популярними і виконуються іншими виконавцями.

Однією з вершин творчості гурту є філософська пісня «Люди як кораблі» з альбому «Танго» (2005). Її вже було охарактеризовано вище, тому ми не будемо на ній зупинятися, лише наголосимо, що серед українських пісень початку 2000-х рр. це один з найкращих творів. У 2016 р. її переспівав гурт «Антитіла», у цілому не змінивши головні акценти, але дещо загостривши її загальний пафос. Також значимою у творчості гурту є пісня з того ж альбому «Старі фотографії», яка також характеризувалася в роботі.

Пісня «Мам» належить до останнього періоду творчості колективу. Її текст пісні є зверненням до матері зі словами вибачення, що її дорослий син не завжди приділяє їй увагу. Кліп на пісню

зроблено у стилі хоум-відео, в якому максимально передана атмосфера домашнього затишку, де підрастають маленькі діти. У відео представлені всі музиканти гурту, а «домашність», «камерність» відео підкреслена їх грою на акустичних інструментах.

Відмітимо важливість соціальної тематики у творчості гурту «Скрябін», яка є більш конкретною і більш гострою, ніж у «Океану Ельзи». Це пов'язано і з різницею у соціальному походженні їх лідерів, і потенційній аудиторії, на яку спрямована їх творчість. Гострота текстів гурту «Скрябін» є вражаючою, вони описують стан речей, який є характерним для нашої країни. Але підкреслена протестність, характерна для раннього етапу рок-музики, яку мають його соціально-політичні пісні, направлена скоріше не на конструктив, а на деструктив, сьогодні не є актуальною, бо відображає лише частину дійсності, яка є більш багатогранною. Але ці тексти є прийнятними і зрозумілими більшості українського суспільства і відповідають його очікуванням, а Андрій Кузьменко у контексті своєї творчості сприймається як непримиримий борець з олігархами, які вкрали майбутнє країни. Однак тісна співпраця з політичними силами, як врешті-решт призвела до розчарування будь-якою владою, зменшує силу протестного потенціалу і соціальну значимість його пісень. Соціальна критика А. Кузьменка з часом переростає у критиканство, а важливі теми штучно звужуються. Це стає особливо очевидним у його творчості поза «Скрябіним», зокрема у його сольному проєкті «Злий Репер Зеник», де співаком була використана ненормативна лексика, або ж в контексті запуску у 2014 р. власного інтернет-радіо, яке має нецензурну аббревіатуру («S.R.A.K.A. – Своє Радіо Андрія КузьменкА»). Саме тому ми вважаємо, що найкращі пісні, які створені композитором, поетом і співаком Андрієм Кузьменком – це ліричні пісні та твори філософського змісту. Ми їх виділили як значимі для української культури, і через багато років, на нашу думку, вони не втратять своєї актуальності.

У 2000-х рр. з'являються нові музичні колективи, які працюють в актуальному напрямі рок-музики – поп-року. Серед них одним з найпопулярніших став гурт «СКАЙ» (перша назва – «С. К. А. Й.», яка була офіційною до 2016 р.) [156]. Його заснов-

никами у 2001 р. стали тернополяни Олег Собчук та Олександр Грищук, які почали своє сходження на музичний олімп з рідного міста, поступово розширюючи свою аудиторію. Колектив брав участь у різних фестивалях, однак вийти на загальнонаціональний рівень їм вдалося завдяки участі у 2005 р. в програмі «Свіжа кров» на каналі М1 з піснею «Подаруй світло», після чого гурту було запропоновано контракт. Проте хітом, що приніс колективу загальноукраїнське визнання, стала композиція «Тебе це може вбити», яка стала своєрідною візитівкою гурту.

На сьогоднішній день гурт записав шість альбомів («Те, що треба» (2006), «Планета С. К. А. Й.» (2007), «!» (2010), «Край Неба» (2014), «Нове життя» (2016), «Рідкісні птахи» (2018)), які демонструють різні грані творчості колективу. Автором більшої частини текстів є вокаліст «СКАЙ» Олег Собчук, а участь у створенні музичних композицій та аранжуванні беруть усі музиканти. Провідним стилем колективу є поп-рок, хоча деякі композиції можуть бути охарактеризовані як альтернативний рок та пост-панк. Музиканти гурту, як і більшість представників рок-музики, часто беруть участь у благодійних концертах і займають активну громадянську позицію.

У творчості гурту «СКАЙ» переважає особистісна лірика. Ліричну лінію розпочала балада «Тебе це може вбити», яка розповідала сучасну історію кохання, подану крізь призму сприйняття головного героя. Складні відносини з коханою розкриваються у пісні «Те, що треба», яка, як і попередня, входить до альбому «Те, що треба» (2005). Лірична композиція «Не йди» з того ж альбому, записана разом зі співачкою Гайтаною, розкриває взаємини з коханою людиною, яким важко бути один без одного. У пісні «Ну а я» з альбому «!» (2010) підкреслюються складні відносини між людьми, що мають різні інтереси, а тому їх кохання під загрозою. Однак різниця між людьми не може бути причиною того, щоб люди не могли кохати – це одна з тем пісні «Ідеальна» з альбому «Нове життя» (2016). Композиція «Я тебе люблю» з альбому «Рідкісні птахи» (2018) тему кохання розкриває у філософському контексті.

У колективу є й багато пісень соціально-громадської тематики. Вже говорилося про соціальну проблематику, а саме про

поширення ВІЛ/СНІДу, в композиції «Best друг», де відеоряд доповнював текст пісні про дружбу сюжетом про ставлення до ВІЛ-позитивних людей. Але пісня, присвячені цій тематиці, не єдина у творчості гурту. Композиція «Як мене звати» за змістом є особистісною лірикою, що розкриває тему кохання двох людей, однак відеоряд має квазісюжетну лінію, де підіймається проблема кохання між людьми, що мають статус ВІЛ.

У творчості є й філософські пісні, серед яких виділимо композицію «Знак оклику» з альбому «!» (2010), де підкреслюється індивідуальність кожної людини, пісню «Не війни, а миру» з альбому «Нове життя» (2016), де філософськи осмислюється тема війни.

Цікавими є трансформації іміджу гурту. Зазвичай подібні зміни пов'язані з тим, що артисти протягом доволі довгого творчого життя дорослішають і змінюються, і, відповідно, трансформується імідж гурту. Але, як ми бачили, більш ніж двадцятирічний творчий шлях гуртів «Океан Ельзи» і «Скрябін» не став причиною суттєвої трансформації іміджу музикантів. Натомість гурт «СКАЙ», зокрема його соліст, кілька разів змінював свій артистичний образ. На початку творчості соліст Олег Собчук у кліпах, більшість з яких мали ліричну спрямованість і розповідали про кохання, постає в образі романтичного юнака. У низці відео, зокрема у кліпі на пісню «Ну а я», яка стилістично відрізняється від більшості доробку гурту своїм «жорстким» звучанням і дещо випадає зі стилю поп-рок, музикант вже має імідж «класичного» рокера. У відеороботах останніх років романтичний хлопець перетворюється на мужнього чоловіка, і ця третя трансформація іміджу є актуальною до сьогодні. Хоча фронтмен гурту «СКАЙ» є центральною фігурою у кліпах, практично у всіх відео гурту беруть участь й музиканти-інструменталісти, демонструючи єдність колективу.

Музична складова творчості гурту має подвійну генезу – з одного боку вона орієнтується на традиції світового року та його інтонаційний фонд, з іншого – спирається на національну музичну мову. Остання представлена не конкретними пісенно-романсовими інтонаціями, хоча останні також можна знайти в мелодиці пісень, а в пріоритетності ліричного струменя у твор-

чості гурту. Більшість творів є повільними композиціями, які є або класичними рок-баладами, або сучасними солоспівами, особливо в тих випадках, коли в аранжуванні превалує акустика. Зауважимо, що музика гурту «СКАЙ» є найліричнішою з усіх поп-рок гуртів України.

Варто звернути увагу на одну з останніх їхніх пісень – «Відчуваєш». У цьому творі музиканти чи не вперше у своїй творчості звернулися до народнопісенних витоків. Ми зазначали, що звертання до цього шару української музики є нетиповим для поп-рок гуртів, бо більше притаманно фолк-року або етно-року. Однак в цій пісні ми чуємо інтонації української ліричної пісні, які дещо видозмінені завдяки синкопованому ритму, характерному для популярної музики, що має неєвропейську генезу. Ця ритміка приховує цілком однозначні за генезою музичні інтонації пісні, проте не нівелює їх. У процесі розвитку пісня набуває драматизму, який досягається за допомогою типових для голлівудських саундтреків прийомів динамізації композиції та драматизації, тим самим органічно поєднуючи національну музичну традицію з надбаннями світової музики.

Серед найбільш значимих для української популярної культури назвемо неодноразово згадувані пісні «Тебе це може вбити» та «Best друг». Оскільки ці композиції і відео на них були детально описані у відповідних розділах роботи, тому зосередимося на інших роботах, які, на нашу думку, також є внеском у розвиток національної культури. Серед пісень виділимо дует «Не йди», записаний гуртом «СКАЙ» разом зі співачкою Гайтанюю. Нагадаємо, що на початку своєї кар'єри виконавиця мала переважно російськомовний репертуар, і співпраця з українськими рок-гуртами, у тому числі з гуртом «СКАЙ», що у 2000-і рр. були носіями української культури на противагу майже повністю російськомовним поп-виконавцям, ця співпраця стала знаковою і для самої співачки, і для розвитку національно орієнтованої популярної музичної культури.

Композиція «Я тебе люблю», що увійшла в альбом «Рідкісні птахи» (2018), та її англomовна версія «All My Love For You» була висунута на відбірковий тур на Євробачення від України у 2017 р. Музиканти працювали над композицією майже рік, запи-

савши українську версію в Україні, а англomовну – в Америці. У записі пісні, окрім музикантів гурту, брав участь симфонічний оркестр, що також є трендом у сучасній рок-музиці. Попри те, що пісня не потрапила у фінал національного відбору, вона стала значною подією у творчому житті гурту «СКАЙ» завдяки поглибленій співпраці українських та зарубіжних музикантів, що у подальшому може відкрити нові можливості щодо залучення українських виконавців популярної музики у світовий музичний процес.

Не можна не відмітити і пісню «Відчуваєш» з того ж альбому. Як вже зазначалося, у стильовому відношенні ця композиція виділяється від класичного поп-року і творчості самого гурту завдяки безпосередньому відтворенню інтонацій, що апелюють до української національної музичної мови. Але цікавим є і текст пісні, який використовує епітети, метафори, порівняння, характерні для народнопісенної поезії («Сонечко ясне сідає», «Ой, текла вода»). У відео акцент зроблено на ностальгічному кодї: події розгортаються в Америці та Україні, де українські пейзажі постають як спогади про минуле, а текст і музика лише його посилюють.

Зазначимо, що творчість гурту «СКАЙ» є знаковою для української культури і тим, що у 2000-ті рр. культивувала україномовний репертуар, і тим, що завдяки ліричному струменю, який є центральним у творчості колективу, створила сучасний український варіант солоспіву, який є співзвучний українській ментальності. Соціальна тематика є на периферії творчості колективу, однак «роковість» у творчому доробку гурту виявляється через лірико-філософське осмислення буттєвості у композиціях, що репрезентують особистісну лірику.

Гурт «Мотор'ролла» [107] засновано у Хмельницькому 1994 р. За 25 років існування колективу його склад зазнавав змін, і найбільш серйозні відбулися у період з 2000 по 2003 р., коли з гурту пішов один з його засновників – вокаліст Олександр Буднецький, а його місто зайняв Сергій Присяжний, який до того був у ньому гітаристом та бек-вокалістом.

За час свого існування гурт «Мотор'ролла» випустив п'ять альбомів («Забави патріотів» (1996), «Тиск» (1999), «...шо кому не ясно?» (2005), «Кольорові сни» (2008), «Два кроки до весни»

(2015)). Після цього колектив випустив сингли «LOVE» (2016), «Лінія» (2017), «Надихай» (2018), але вони ще не увійшли до жодного альбому. Оновлений склад гурту набув всеукраїнської популярності піснями, що увійшли до третього альбому «...шо кому не ясно?» (2005), який можна визначити як поп-роковий.

Тексти й музику пісень «Мотор'ролли» створюють усі учасники колективу, серед яких і лідер гурту Сергій Присяжний; низку пісень було написано на вірші Тамари Приймак. Саме її тексти філософського спрямування стали однією з «родзинок» творчості гурту. Колектив співпрацює з іншими виконавцями, зокрема з лідерами ВВ, «Тартака» та «Mad Heads», співачками Валентиною Степовою, Ерікою та ін. Окрім поп-року, музиканти звертаються до інших рокових стилів – альтернативного року, гранджу, ню-металу.

У творчості гурту «Мотор'ролла» значне місце посідають пісні особистісного змісту. Серед них найпопулярнішою є композиція «8-й колір» з альбому «...шо кому не ясно?» (2005), яка інтерпретує тему кохання в романтичній парадигмі «кохання-смерть». Пісня «Не дзвонила, не заходила» з того самого альбому подає зовсім інший ракурс цієї теми, розкриваючи її в іронічному ключі. Композиція «Давай я навчу тебе поганому» з альбому «Кольорові сни» (2008), попри свою провокативну назву, розкриває тему кохання у драматичному ключі, коли кохані не можуть бути разом. Її ж, але вже підкреслено трагічно, підіймає пісня «Лінія» (2017). Тема кохання, осмислена в філософському ключі, є центральною в одній з останніх пісень гурту «Надихай» (2018).

Твори соціальної спрямованості також є у репертуарі колективу. Вже говорилося про пісню «Аеліта» з альбому «Кольорові сни» (2008), у тексті якої центральною є тема кохання, однак у відео режисер, відштовхнувшись від одного рядку тексту, сконцентрувався на соціально значимій темі вживання наркотиків. Однак у творчому доробку гурту «Мотор'ролла» більшість пісень соціальної спрямованості розкривають її в іронічному ключі. Назва альбому «...шо кому не ясно?» (2005), яка також є іронічною, взята музикантами з рядку пісні «Настоящий мушчина (сварщик)», де образ зварювальника змальовано іронічно-сати-

рично. У пісні «А я собі гуля» з того самого альбому, записаною разом з Олегом Скрипкою з гурту «ВВ», сатирично пародіюється боягузтво як риса головного героя пісні. У пісні «Зима хвора», яку виконано разом з солістом гурту «Тартак» Олександром Положинським, у сатиричному ключі змальовується святкування люблених в народі зимових свят.

У репертуарі колективу є й твори філософського змісту. У творі «Я не бачу кольорових снів» з альбому «Кольорові сни» (2008) автор розмірковує про сучасний світ з його поверховістю сприйняття, прагнучи справжніх почуттів та справжнього життя. Філософський відтінок мають пісні «Струм» та «Моя вода» з того ж альбому, де ліричний герой знаходиться у пошуках сенсу власного буття.

Імідж колективу від середини 2000-х рр. зазнає трансформацій, зокрема музиканти дещо відходять від іміджу класичних рокерів, одягаючись у деяких кліпах («8-й колір») класичні костюми. Проте це не стало основою оновленого іміджу колективу, музиканти якого у цілому зберегли одяг, зачіски та аксесуари, характерні для іміджу класичного рок-колективу.

Певної еволюції зазнав і музичний стиль гурту. Оновлення стилю та його орієнтація на поп-рок відбулася у 2000-х рр., однак оригінальний музичний стиль колектив знайшов не відразу. Альбом «...що кому не ясно?», де багато пісень іронічно-сатиричного змісту, у стильовому відношенні не вповні вкладається у класичний формат поп-року. У піснях сатиричного спрямування, виконаних разом з виконавцями, які представляють інші напрями року, відчутні впливи народнопісенних витоків, а також сучасної міської пісні. Однак у ліричних баладах, про що вже писалося раніше, музика гурту цілком відповідає естетиці поп-року з пріоритетністю мелодичної лінії і відповідним типом драматургії. Зазначимо, що багато пісень гурту «Мотор'ролла» відтворюють апробований у цьому стилі драматургічну модель музичної композиції. Як провідний стиль гурту поп-рок закріплюється в альбомі «Кольорові сни» (2008), який можна вважати зразковим, бо в ньому музичний стиль вже є повністю сформованим. У творчості 2010-х рр. поп-роковий стиль з його інтонаційною спрямованістю на західні зразки залишається для гурту

актуальним, тим самими показуючи, що його потенціал ще не вичерпано.

В українському культурному просторі гурт «Мотор'ролла» асоціюється зі своїми двома хітами «8-й колір» та «Не дзвонила». Однак ми не будемо на них зупинятися, бо їх зміст, музична драматургія та відеоряд вже були детально проаналізовані у роботі у відповідних розділах. Тому зупинимось на інших роботах, які, на нашу думку, теж є репрезентативними для української популярної музичної культури.

Пісня «Моя вода» з альбому «Кольорові сни» є однією з класичних поп-рокових композицій гурту, що набула значної популярності. Пісня має філософський зміст, де вода, що є символом життя, стає дороговказом для ліричного героя. Уже зазначалося про використання в цьому творі драматургічної моделі, яка спрямована на слухача й дає найбільш потужний емоційний ефект. Заслуговує на увагу й відео, побудоване на антитезі «вода-вогонь», де для учасників гурту, що перебувають у полум'ї пожежі, вода стає символом життя.

Пісня «Лінія» (2017), яка ще не увійшла до альбому, розкриває тему трагічного кохання. У творі яскраво виражений поп-роковий стиль, характерний для інших пісень гурту. Текст пісні повний метафор та недомовленостей, що також є специфічною рисою творчості гурту. Відмітимо аскетичність відео, яке концентрує увагу на божевільні ліричного героя, який не може бути разом з коханою. Деталі, що підкреслюються у відео (долоні, кров), містить текст пісні, і вони доповнюють загальний гнітючий стан героя, його безвихідь.

Композиція «Надихай» (2018) є однією з найновіших творів гурту «Мотор'ролла», який сьогодні працює не так активно, як раніше. Цей трек, на який ще не знято відео, музиканти планують включити в новий альбом. З точки зору тематики та музичного стилю ця композиція, на нашу думку, не є відкриттям нового етапу творчості, хоча певні відмінності у її звучанні відчуваються, а продовжує і розвиває стиль колективу, сформований у 2000-і рр. Пісня філософського змісту, текст і мелодію якої написала Тамари Приймак, є зразком зрілої творчості колективу, де органічно поєднана смислова змістовність та простота для

сприйняття, передусім завдяки надзвичайно пластичній та виразній мелодиці, типовій для поп-рок-композицій.

Таким чином, творчість гурту «Мотор'ролла» є значимою для сучасної української популярної музичної культури. Її націєтворчий потенціал полягає в культивуванні української мови, у тому числі несприятливі для україномовної популярної музики 2000-і рр. Під час пошуків власного стилю колектив більше спирався на національну музичну мову у її народнопісенному варіанті або у міському фольклорі, однак зрілий стиль гурту більше орієнтований на музичну лексику, характерну для традиційного року. Як класики поп-року, що сьогодні не змінили стильові орієнтири, гурт «Мотор'ролла» у своїй творчості підкреслює актуальність цього стилю у його класичному вигляді для сучасної української популярної культури.

Представників українського поп-року можна умовно поділити на два покоління. Серед гуртів, що розглядаються у роботі, до старшого відносяться «Океан Ельзи», «Скрябін», «Мотор'ролла», «СКАЙ», які свою творчість розпочали у 1990-х рр. («Скрябін» у 1989 р., «СКАЙ» у 2001 р.). Вони були першопрохідцями у формуванні стилю поп-рок у 2000-х рр. в українській музиці, сформувавши його естетику, стильові засади, тематичні орієнтири. Серед них були і колективи, що відразу почати працювати у цьому стилі («Океан Ельзи», «СКАЙ»), і такі, що змінили стиль своєї музики («Скрябін», «Мотор'ролла»). У 2000-і рр. з'являється друга генерація музикантів, що працюють у стилі поп-рок («Антитіла», «Lama», «O.Torvald»). Вони починають свою діяльність у 2000-х рр., але їх доробок відноситься вже скоріше до 2010-х рр., коли поп-рок зазнає певних трансформацій, пов'язаний з тим, що нове покоління вже має інші орієнтири та смаки.

До нової генерації представників українського поп-року відноситься київський гурт «Антитіла» [6]. Офіційною датою його народження є 2008-й, хоча його соліст Тарас Тополя вперше виступив з піснею «Антитіла» (яка згодом стала назвою гурту) в одному з київських клубів 2004 р. За 10 років творчої діяльності колектив випустив шість альбомів: «Будувуду» (2008), «Вибирай» (2011), «Над полюсами» (2013), «Все красиво» (2015), «Сонце» (2016), «Hello» (2019).

Більшість творів гурту «Антитіла» є україномовними, але у доробку гурті є кілька пісень англійською та російською, що було пов'язано із співпрацею у різні періоди творчості з представниками шоу-бізнесу інших країн. Музику й більшість текстів пісень написано солістом Тарасом Тополею. У стильовому відношенні музичний доробок гурту «Антитіла» не є однорідним, бо, окрім поп-року, музиканти звертаються і до інших стилів – рок-н-ролу, альтернативному року, інді-року. Проте поп-рок є головним стильовим напрямом у творчості колективу.

Тематика пісень гурту «Антитіла» є типовою для поп-рокових колективів, серед яких вагоме місце посідає особистісна лірика. Центральною у першому альбомі «Будувуду» (2008) стала тема кохання. Якщо однойменна пісня її розкриває в іронічному ключі, то інші композиції оповідають про щасливі миті кохання («В твоїх очах», «Тепло твого тіла») або ж про неможливість закоханих бути разом («Я не забуду першу ніч»). Пісня «Рожеві діви» з альбому «Вибирай» (2011) підіймає тему лесбійського кохання, що є доволі нетиповим для української популярної музики. Тема кохання в урбаністичному ракурсі розкривається у пісні «Танцюй» з альбому «Сонце» (2016).

Пісні соціальної проблематики містяться в альбомі «Вибирай» (2011). Окрім згадуваної композиції «Рожеві діви», яка тему кохання розглядає у соціальному плані, найбільшої популярності набули композиції «Вибирай», де показано згубний вплив телебачення на свідомість людини, і пісня «Невидимка», яка підіймає проблематику абортів. Композиція «Generation F» з альбому «Над полюсами» (2013) розкриває тему існування людей у комп'ютерну добу, пісні «Ім'я не моє» з альбому «Над полюсами» та «Дунай» з альбому «Сонце» (2016) – тему кохання у цифрову добу. Урбаністична тематика є провідною у пісні «Метро» з альбому «Над полюсами» та «Фари» з альбому «Сонце». У пісні «У книжках» з альбому «Все красиво» (2015) підіймається тема втрати рідних на війні.

Твори філософського змісту також є в репертуарі гурту. Пісня «Над полюсами» з однойменного альбому (2013), композиція «Там, де ми є» з альбому «Hello» (2019), розкривають питання буття людини, її місця в навколишньому світі. Пісня «Дій!» з

альбому «Все красиво» (2015) вже не містить рефлексій людини над сенсом буття, а спонукає її самому вирішувати свою долю. Композиція «Stand up!» з альбому «Hello» (2019) розглядає категорію любові з філософських позицій. Пісня «Hello» з однойменного альбому є поглядом на життя оптимістичною людиною, якій «у скроні віє подих нової весни».

Імідж гурту «Антитіла» є показовим у контексті нових тенденцій в рок-музиці. На відміну від традиційних рокерів, що мали імідж ковбоя або хіпі, учасники гурту «Антитіла» змінюють свій імідж, з'являючись на сцені в костюмах, хоч і не завжди класичних. Про імідж рокерів у костюмах з краватками та піджаками ми згадували в контексті як українських виконавців, так і представників раннього зарубіжного року. Для гурту «Антитіла» костюми стали основним сценічним одягом, і цей імідж для української музики був новим, що додало гурту «Антитіла» впізнаваності. Ще треба підкреслити одну артистичну складову гурту, а саме її молодіжний імідж. Вік учасників не нівелюється, а спеціально підкреслюється, передусім за допомогою різних зовнішніх атрибутів. Популярність гурт отримав не лише завдяки музиці, а й іміджу юнаків-рокерів у костюмах, який ще не використовувався на українській сцені.

Музичний стиль гурту «Антитіла» 2000-х рр. орієнтуються на європейський поп-рок, причому на його т. зв. «молодіжний» різновид. У творчості цього колективу вплив української музичної традиції, на відміну від аналізованих вище гуртів, є найменшим. Національний первень виявляється передусім через використання української мови, у музичному відношенні музика колективу ближче до модних тенденцій світового року. Окремо хотілося б виділити стильові зміни, пов'язані зі співпрацею з російською шоу-індустрією на початку 2010-х рр. Гурт «Антитіла» тоді серйозно планував виходити на російський ринок, випустивши кілька пісень російською мовою, і ця співпраця не могла не вплинути на музичний стиль колективу. Тоді музиканти гурту частково змінили музичні орієнтири, і у низці пісень відчувається вплив російського року. Якщо охарактеризувати цей аспект більш детально у музичному відношенні, то можна зазначити, що пісні гурту під впливом російської шоу-індустрії стають

більш «надривними», в них переважають гіпертрофовані емоції, чого майже немає в українській рок-музиці (це дуже відчувається в російськомовній пісні «Тебе, моя невеста» з альбому «Над полюсами» (2013)). Стиль російської популярної музики відчутний, попри український текст, і в пісні «Одинак» з альбому «Сонце» (2016). У цілому ж музика гурту з усіх українських поп-рокових музикантів є найбільш шоу-бізнесовою, комерційною, і тому, можливо, цей колектив на сьогоднішній день є одним з найуспішніших на українській сцені, він постійно бере участь у різних комерційних шоу.

Серед знакових композицій назвемо першу пісню «Будувуду» з однойменного альбому, яка вже згадувалася в роботі. Саме в ній музиканти вперше продемонстрували новий для української сцени імідж. Знаковою є й соціально орієнтована пісня «Невидимка» з альбому «Вибирай» (2011). Цікаво, що музиканти зробили російську версію пісні, і тому кліп на цю композицію має дві аудіоверсії – українську і російську. Щодо співпраці з російським шоу-бізнесом хотілося б відмітити, що гурт «Антитіла» став набирати популярності в Росії, яка тоді не змогла перевищити популярності гурту «Океан Ельзи», однак подальшому могла б суттєво збільшитися. В історії української рок-музики це сталося уперше, бо аналогічна спроба гурту «Скрябін» на початку 2000-х рр. вийти на ринок Росії та СНД була невдалою.

Серед пісень гурту виділимо композицію «Танцюй» з альбому «Сонце» (2016). Ця пісня про кохання, як і багато сучасних композицій, має яскраво виражений урбаністичний культурний код, і цей код має локальну прив'язку до Києва. Це підкреслено і у відеоряді, де квазісюжетна лінія йде на тлі київського міського простору. У тексті твору київської топоніміки немає, але у композицію включено фрагмент знаменитої пісні І. Шамо на вірші Д. Луценка «Як тебе не любити, Києве мій» (фраза «Спить натолене місто мирним, лагідним сном»), яка органічно включається до музики композиції «Танцюй». Таким чином, у цій пісні взаємопроникають урбаністичний та національний (у локальному вираженні) культурні коди.

Наостанок хотілося б сказати і про міжнародну співпрацю гурту. Музикантів було запрошено до участі у проекті з всесвіт-

ньовідомим англійський колективом «Clean Bandit», володарем Греммі, який передбачав переспів його пісні «Symphony» українською мовою. Музиканти гурту «Антитіла» на музику відомого хіта створили новий текст (композиція «Символи»). Співпрацею з українським гуртом англійські артисти залишилися задоволені, і цей проект може стати сходинкою в подальшій роботі українських музикантів з представниками західної музичної індустрії.

Отже, гурт «Антитіла» як представник нової генерації поп-року є найбільш космополітичним, урбанізованим і глобалізованим проектом. Про це свідчить і тематика пісень, і музична мова, і плідна співпраця із зарубіжними колегами. Однак у творчості гурту, попри інтернаціональну спрямованість, збережено зв'язки з українською традицією – і локальною, і загальнонаціональною.

Львівський гурт «Lama» [201] створений Наталею Дзеньків 2005 р., яка стала його солісткою і є незмінною учасницею. За час свого існування колектив випустив три альбоми «Мені так треба» (2006), «Світло і тінь» (2008), «Назавжди» (2013). Пісні, які записані пізніше, повинні увійти в наступні збірки колективу.

Назву гурту, її міфологічні прототипи вже було проаналізовано у відповідних розділах роботи. Також було детально описано становлення іміджу колективу, де національний культурний код поєднувався з урбаністичним та екзотичним. Імідж гурту в останні роки був практично незмінним, однак в останній роботі – відеокліпі «Дим» – співачка змінила колір волосся, з чорнявки ставши білявкою. Для гурту, в якому імідж є незмінним тривалий час, такі трансформації є суттєвими. Втім, для співачки Н. Дзеньків, за її словами, цей імідж був обраний для створення сценічного образу в конкретній пісні.

Стиль гурту «Lama» протягом свого існування залишався практично незмінним: основним стильовим вектором є поп-рок, який у різних композиціях міг поєднуватися з електронною музикою або психоделією. В останні роки музиканти прагнуть його видозмінити, додавши трохи рок-н-рольного звучання.

Центральною у творчості гурту «Lama» є тема кохання. Варіації на тему нерозділеного кохання, світ особистих почуттів та переживань є у центрі творчості колективу. Сучасний вимір пісням гурту додає урбаністичний код, присутній у відео, а також

саунд, який спирається на традиції світової популярної музики без прив'язки до національної музичної традиції. Для творчості гурту «Lama» характерна космополітичність, яка підкреслюється у тому числі за допомогою використання символів давньошумерської міфології.

Оскільки багато відеоробіт уже було детально проаналізовано в інших розділах роботи, тому тут лише зробимо висновки щодо творчості гурту. В українській рок-музиці гурт «Lama» посідає особливе місце, оскільки він є поп-рок-гуртом, де солісткою є жінка. Нині рок-колективи із солісткою-фронтвумен, що вже давно популярні на Заході, стають поширеними і в українському просторі (згадаймо популярний нині гурт «The Hardkiss», створений у 2011 р., обличчям якого є Юлія Саніна). Однак 2005 р., коли було засновано гурт «Lama», це ще не було трендом, хоча в Україні вже існували рок-колективи із жіночим вокалом («Крихітка Цахес» (1997–2007) та «Крихітка» (з 2007 р.), солістка Олександра Кольцова, «Таліта Кум» (2001–2009), солістка Юлія Міщенко). Національна складова представлена через використання української мови, елементи національної музичної мови з'являються лише у спільних проектах (кліп «Мій милий» за участі Т. Матвієнко). Особистісна лірика, яка є центральною у творчості колективу, подана крізь призму урбаністичного коду, що доповнюється екзотичним іміджем його лідерки.

Гурт «**O.Torvald**», нагадаємо, засновано 2005 р. у Полтаві, згодом музиканти переїжджають до Києва. Колектив стає відомим 2011 р., та справжня популярність прийшла до гурту після відбору й участі в Євробаченні, що проходило 2017 р. у Києві. Попри невисоке місце в загальній таблиці, участь у міжнародному музичному форумі сприяла популярності колективу. У творчому доробку гурту 5 альбомів: «O.Torvald» (2008), «В тобі» (2011), «Примат» (2012), «Ти Є» (2014), «#нашілюдивсюди» (2016). Провідним стилем гурту є поп-рок, але музиканти його сполучають з альтернативою, гранджем, панком і ню-металом. Більшість пісень музиканти виконують українською мовою, але в репертуарі є й кілька пісень російською та англійською.

Тематика є вельми різноманітною, де є й пісні особистісного змісту, і твори соціальної спрямованості, і філософська кон-

цептуальні лірика. Музиканти у своєму іміджі орієнтуються на класичний тип рок-музикантів, продовжуючи лінію протестного та соціально заангажованого року.

У творчому доробку колективу більше ніж двадцять кліпів, проте музиканти, наприклад, так і не зняли відео на пісню «Time» (2017), з якою виступали на Євробаченні. Однак, можливо, цього і не було потрібно, оскільки у доробку гурту є версії сценічних виступів з цією піснею на відбіркових турах та на самому Євробаченні, які своєю яскравістю та концептуальністю наближаються до кліпів. Оскільки вони вже були проаналізовані раніше, тому розглянемо кілька інших відеоробіт.

Відео «Не залишай» з першого альбому «O.Torvald» (2008) презентує музикантів як класичних рокерів. Пісня поєднує яскравий мелодизм, характерний для поп-року, з дещо «важким» інструментальним звучанням, що є специфічним для загального саунду гурту. Композиція «Зі мною ти» з того ж самого альбому продовжує створювати образи музикантів, репрезентуючи їх в концертній обстановці. У цілому ж творчість гурту є характерною для рок-музики 2000-х рр., але на той момент музикантам не вистачало «родзинки» і в музичному плані, і в формуванні індивідуального іміджу. Ситуація змінилася після виступу колективу на Євробаченні, і гурт «O.Torvald» став відомим не лише любителям рок-музики, а й усім меломанам.

Виділимо дві останні відеороботи 2019 р., які утворюють єдиний цикл «Два Нуль Один Вісім» та «Назовні». Текст обох пісень – філософсько-концептуальна лірика, музика пісні «Два Нуль Один Вісім», яка є прологом, характеризується важким, «металевим» звучанням, тоді як композиція «Назовні» цілком вкладається у стиль поп-рок з його яскравою мелодикою, хоча і трохи «важкуватим» інструментальним саундом. Відеоряд пісень має смислову та сюжетну єдність: у першій композиції сюжет майже фантасмагоричний, що вимальовується через гру символів, якими стають міське сміттєзвалище, кримінальні розбірки та втеча. У відео на пісню «Назовні», подібно до музики, сюжет стає більш прозорим, і унаочнюється головна метафора пісні – пошук людиною себе самої і свобода як найвища цінність людської екзистенції.

Творчість гурту «O.Torvald» в українській культурі, який підіймає традиційні для рок-музики соціально значимі теми, а також звертається до вічної теми кохання, розглядаючи їх у філософському ключі, стає символом пошуку власної ідентичності та сенсу буття у нестійкому й мінливому сучасному світі.

3.2. Тематичні та музично-стильові пріоритети українських сольних поп-рок-виконавців

Український поп-рок представлений не лише гуртами, а й сольними виконавцями. Серед усього розмаїття української поп-рок-сцени виділимо три фігури – Марію Бурмаку, Альону Вінницьку та Міку Ньютон, які займають різні ніші в українській популярній музиці.

Марія Бурмака [100] є особливим явищем в українській популярній музиці, оскільки вона є не лише музикантом, а й поетом. Співачка і популярна виконавиця, народна артистка України (2009), автор пісень, що увійшли у численні альбоми співачки, за фахом є філологом і має лише початкову музичну освіту, закінчивши музичну школу за класом гітари. Виступи М. Бурмаки на сцені почалися ще в університеті, а перемоги на фестивалях «Оберіг» та «Червона рута» наприкінці 1980-х рр. переорієнтували дівчину на зміну творчої діяльності і ознаменували початок її музичної кар'єри. М. Бурмака на сьогоднішній день є автором 12 альбомів («Ой не квітни, весно...» (1990), «Марія» (1992), «Лишається надія» (1994), «Знову люблю» (1998), «Mia» (2001), «Із янголом на плечі» (2001), «I Am» (альбом реміксів диску «Mia», 2003), «Live» (2003), «№9» (2004), «Ми йдемо! Найкраще» (2004), «Саундтреки» (2008), «Тінь по воді» (2014)), де вона виступає автором текстів та музики більшості композицій. Виконавиця має активну громадянську позицію, бере участь у багатьох благодійних проектах.

Співачка себе позиціонує як представниця поп-року, однак, на відміну, від інших представників цього напрямку, її творчість сягає корінням бардівської традиції. Численні композиції М. Бурмаки – це співана поезія, одягнена в шати рок-музики.

Однак, на відміну від класичних бардів, де музика підпорядкована поезії, музична складова її пісень є більш вагомим і значимим. Таким чином, творчість М. Бурмаки – це адаптована «під рок» музика, створена для молодіжної аудиторії, витоки якої – українська бардівська традиція, що сягає коріннями традиційної української естради та українського романсу. Саме тому її музично-поетичний доробок, що є унікальним феноменом в українській популярній музиці, розглянемо в інший спосіб, ніж музику інших представників поп-року, зосередившись на музично-поетичному аналізі конкретних композицій. Це також пов'язано з тим, що творчість співачки припадає на 1990-і рр., коли поп-рок не був репрезентативним стилем для української сцени. Ранній період творчості М. Бурмаки було підсумовано у середині 2000-х рр. (альбом 2004 р. «Ми йдемо»), тому проаналізуємо її творчість першого періоду на прикладі цієї збірки, в якій зібрано 16 найпопулярніших пісень, створених у різні роки, оскільки ці твори є значимими для української культури. Охарактеризуємо кілька, на нашу думку, найкращих пісень з цього альбому.

Титульним твором платівки є пісня «Ми йдемо», що вперше з'явилася в альбомі «Лишається надія» (1994). Для альбому 2004 р. було зроблено нове аранжування та дещо видозмінено текст, оскільки за цей час у музиці сталися стильові зміни. Також треба було й змінити напіваматорське аранжування 1994 р., зроблене у час становлення української поп-музики. Однак в обох аранжуваннях зберігся основний принцип, характерний для музики М. Бурмаки – супровід не має відволікати від мелодичної лінії та тексту, а інструментальна складова повинна бути доповненням мелодії. Музична складова пісні є типовою для поп-рокових композицій, де головний акцент припадає на приспів, який протягом пісні повторюється багато разів, допомагаючи слухачеві закріпити головну ідею твору – ідею поступу, невпинного руху вперед попри усі перешкоди. Якщо заспів пісні є більш мелодизований, у якому сполучаються пісенно-романсові інтонації з характерними для західної музики мелодичними зворотами, то приспів є лапідарним, його мелодика нагадує марш, що пов'язано зі змістом твору, який музика ілюструє. Пісня «Ми йдемо» є однією з популярних композицій М. Бурмаки, вона на-

була додаткового смислу у зв'язку з подіями Помаранчевої революції 2004 р.

Пісня «Розлюби» (уперше видано в альбомі «Знову люблю» (1998)) на вірші Б. Чіпа є другою в альбомі і до нової платівки увійшла без змін. У творі поетичний текст не було поділено на традиційні заспів та приспів, однак музична складова парних та непарних строф дозволяє інтерпретувати їх як заспів і приспів, де текст приспіву, як і заспіву, не повторюється. Такий спосіб озвучування тексту надає йому більшої динамічності у розкритті сюжету.

Четвертою композицією в альбомі «Ми йдемо! Найкраще» є твір «Коли б ми плакати могли», написаний М. Бурмакою на вірші О. Олеса. Уперше твір було видано в альбомі «Марія» (1992), у новий пісню було перенесено без змін. Ця композиція є зразком філософсько-патріотичної лірики, для якої поет створює особливу п'ятирядкову строфу, де останній рядок повторює перший і одночасно стає його логічним підсумком. Як в попередньому творі, особливості поезії диктують музиці свої форми, і тут композиторка обрала строфічну форму без приспіву, що було продиктовано текстом. Інструментальний супровід у творі обмежується гітарою, що яскраво унаочнює жанрові та стильові витoki музики М. Бурмаки – бардівську традицію. Інтенаційно пісня подібна скоріше до музики радянських бардів 1960–1970-х рр., ніж до українського мелосу. Динамічний розвиток сконцентровано у строфі, яка має яскраву кульмінацію та спад, який завершується не ствердженням, а питанням. Щодо загальної композиції, то через повтор першої строфи дещо губиться динаміка тексту, однак саме такої форми потребувала пісня, яка має бути композиційно завершеною.

П'ятою піснею альбому «Ми йдемо! Найкраще» є композиція «Я сама», що вперше вийшла на платівці «Знову люблю» (1998). Це один з найпопулярніших та найкращих творів особистісної лірики М. Бурмаки. Попри якісну поезію, автором якої, як і музики, є виконавиця, у творі домінує не текст – пісня є надзвичайно музично яскравою і побудована по канонах поп-рокових композицій. Пісня розпочинається яскравим приспівом, у якому гармонічно поєднано український мелос з інтонаціями

західної поп-музики. Інструментальний супровід не лише супроводжує спів, а доповнює його, особливо у репліці «Я сама», тим самим нагадуючи традицію афроамериканського блюзу, який є діалогом між співаком та музикантом-інструменталістом.

Восьмою піснею в альбомі стала композиція «Скло», яка є найновішою, оскільки входить до платівки «№9», що вийшла того ж року. Автором тексту й музики є М. Бурмака. Твір побудовано за канонами поп-рокових композицій, де кульмінацією мелодичного розвитку є приспів, який є концентрацією основних мелодичних інтонацій пісні. Уся композиція є динамічною за рахунок швидкого темпу та чергуванню більш прозорих за динамікою куплетів та більш «важких» за рахунок рокових звучань приспівів. Безперервність руху пісні надають інструментальні соло та вокальні епізоди без тексту, які динамізують композицію твору.

Тринадцята пісня альбому «Не бійся жити» також уперше була видана у попередньому альбомі «№9». Вона стилістично та композиційно близька до пісні «Скло», але, на відміну від неї, є більш мелодично насиченою і має музично вирізні як заспів, так і приспів. Як у попередньому творі, пісня сполучує традиції української пісенності з елементами західного поп-року.

Остання, шістнадцята, композиція «Сонцем, небом, дощем...» була вперше записана в альбомі «Міа» (2001). Як і дві попередні пісні, вона також побудована за канонами поп-рокових композицій з концентрацією мелодики у приспіві, однак має свої особливості: її мелодія є більш складною, вона має стрибки на великі інтервали у швидкому темпі, що є нетиповим для поп-музики; інструментальний супровід більш розвинений, ніж у попередніх композиціях, а сама мелодика пісні має більш виразні українські елементи.

Отже, композиції М. Бурмаки з альбому «Ми йдемо! Найкраще» є репрезентативними для творчості виконавиці, яка є одночасно поетом і композитором. Платівка, яка є підсумком її творчості за 15 років, містить композиції різних стилів – бардівського, фольклорного, поп-рокового, проте у її творчості останній домінує, тому найпопулярніші хіти М. Бурмаки відносяться до напрямку поп-рок. Композиції співачки спираються на традиції

світової музики, але водночас мають і яскраві українські риси, які проявляються не лише в текстах, а і в мелодиці пісень.

Останній альбом «Тінь по воді» співачка випустила у 2014 р., однак після цього М. Бурмака створила ще кілька композицій. Текст пісні «Танцюй» (2015) – це поєднання особистісної та філософської лірики, характерної для творчості співачки. Музичний компонент, відповідно до назви, спирається на танцювальні ритми, а також апелює до інтонацій західної популярної музики. У пісні «Фрізбі» (2015) співачка також розкриває тему кохання з філософських позицій. Як і в попередньому творі, мелодика та аранжування ближчі до європейської популярної музики. При цьому аранжування обох пісень відсилають слухача скоріше до поп-музики, ніж до року, причому не сучасної, а 1980-х рр. Натомість композиція «Ти» є рок-баладою, де напівречитативний заспів змінюється яскравим мелодичним приспівом, що типово для сучасної музики, де вже традиційно поєднується репова речитатія з вокально-пісенним первнем. Однак у творчості М. Бурмаки співвідношення речитативного та вокального генетично пов'язане з бардівською традицією, і знаменно, що в цій композиції зійшлися в єдине ціле бардівська музика та сучасні музичні тренди. Проте відмітимо, що усі названі композиції вже не спираються на інтонаційний фонд українського мелосу, а орієнтуються на західну популярну музику.

Таким чином, М. Бурмака у своїй сучасній творчості продовжує генеральну лінію поп-року, яка базувалася на традиціях бардівської пісні, що відчувається передусім у текстах творів, які завжди є високопоетичними та змістовними. У своїх останніх роботах співачка орієнтується на традиції західної популярної музики.

Дві інші сольні виконавиці – Альона Вінницька та Міка Ньютон, які репрезентують напрям поп-рок в українській музиці, відрізняються і від інших представників вітчизняного поп-року, так і від М. Бурмаки. Головна відмінність – це орієнтація не на українську, а пострадянську культурну традицію. Саме тому у їх творчості превалює не український, а пострадянський культурний код. Цих двох виконавиць поєднує і пріоритетність соціально конформістської тематики, хоча, безумовно, їх творчість та-

кож є відповіддю на запити та очікування соціуму. Соціальна індиферентність творчості Альони Вінницької та Міки Ньютон пов'язана з тим, що Альона Вінницька прийшла у рок-музику з шоу-бізнесу, а Міка Ньютон є шоу-бізнесовим проектом у стилі поп-рок. Розглянемо творчість обох виконавиць більш детально.

Альона Вінницька [3] стала відомою для широкого загалу як солістка колективу «ВІА Гра», де працювала протягом трьох років. У 2003 р. після уходу з гурту А. Вінницька розпочинає свою сольну кар'єру. У творчому доробку виконавиці 8 альбомів («Рассвет» (2004), «007» (2005), «Sunrise» (2005), «Куклы» (2006), «Электро» (2007), «Конверт» (2008), «Замиксовано. The Best AV mixes» (2009), «Алёна Винницкая. Сборник хитов 2003-2010» (2010)), з яких два є реміксами («Электро», «Замиксовано. The Best AV mixes»), а один – збіркою хітів минулих літ (Алёна Винницкая. Сборник хитов 2003-2010)). Усі композиції А. Вінницької, за рідким винятком, є російськомовними. Співачка виконує пісні переважно російською мовою, оскільки вона як музикант формувалася на російській рок-музиці, а улюбленим її колективом був гурт «Кино», під впливом якого вона почала писати власні пісні. Пострадянський російськоорієнтований культурний код у творчості співачки є і у її псевдонімі (справжнє ім'я Вінницької не Альона, а Ольга), бо ім'я Альона для широкого загалу асоціюється передусім з російською культурою.

1993 р. співачка виступала в складі гурту «Последний Единорог», який швидко розпався, і до музичної кар'єри А. Вінницька повернулася лише через 7 років у складі гурту «ВІА Гра». А. Вінницька для загалу ще певний час сприймалася як экс-солістка «ВІА Гра», а не сольна виконавиця, проте відразу ж її перші сольні хіти «Давай забудем всё», «Рассвет», «Видишь, я жива» («Измученное сердце») стали популярними. Переорієнтації співачки з поп-музики на поп-рок допомогла підтримка гурту «Cool Before», де працює її чоловік, який є саунд-продюсером та аранжувальником пісень, а швидкому просуванню виконавиці на шоу-бізнесовій сцені – популярність, отримана у гурті «ВІА Гра», яка відразу прикувала увагу до творчого доробку артистки. Виділяє виконавицю від інших представників поп-рокового російськомовного напрямку на українській сцені її

виразний тембр, знайомий слухачам з часів роботи Альони Вінницької у гурті «ВІА Гра», який робить співачку впізнаваною, що важливо для естрадного артиста.

У композиціях Альони Вінницької переважає особистісна лірика, яка є центральною в її творчості. Темі кохання в її різних інтерпретаціях присвячено багато пісень у різних альбомах. Вона може розриватися і в філософському контексті (пісні «Рассвет» та «Виноград» з альбому «Рассвет» (2004)). В іронічному ключі тема кохання підіймається у пісні «007» з однойменного альбому (2005), де співачка ламає гендерні стереотипи у втіленні образу агента 007. Соціального забарвлення набуває пісня «Куклы» з однойменного альбому (2006), де А. Вінницька підіймала тему артистів шоу-бізнесу. У цілому ж її творчість балансує на межі року та популярної музики, з пріоритетністю розважального перення.

На творчість виконавиці вплинули два основні чинники – музичні смаки, сформовані пізньорадянською та пострадянською рок-музикою, які стали текстовими та стильовими орієнтирами у композиціях А. Вінницької, Вже зазначалося, що пісні з першого альбому «Рассвет» (2004) є близькими до пострадянського російського року, представленому у творчості гуртів «Би-2», «Агата Кристи», «Чичерина» та ін. Тому в музичному відношенні вже перший альбом «Рассвет» значно відрізнявся від того, що виконувала А. Вінницька у гурті «ВІА Гра», і переорієнтація з популярної музики на поп-рок відбулася вдало.

Творчість Альони Вінницької, яка є автором текстів і музики пісень, у стильовому відношенні є монолітною. При цьому деякі композиції мають певні відмінності у стильових орієнтирах: композиція «Музыка Рок» має більш важке, «рокове» звучання, пісня «Всё будет хорошо» (обидві з дебютного альбому «Рассвет» (2005)) витримана у стилі рок-н-рол, у композиції «Гумбабуги» з альбому «Куклы» (2006), використано стиль бугі-вугі. Співачка дуже рідко у своїй творчості звертається до української національної музичної традиції. Однак у її репертуарі є пісня «Пальчик» (альбом «Куклы»), яка є першою піснею, виконаною співачкою українською мовою, де виконавиця орієнтується на музичні зразки української традиційної естради.

Про імідж співачки було вже неодноразово згадано у роботі, тому лише зазначимо, що робота в колективі з підкреслено сексуальним іміджем не міг не вплинути на сценічні образи Альони як рок-виконавиці. У певних моментах він входив у деяку суперечність з філософським текстом її пісень, однак вибудовував образ співачки як оригінальної представниці рок-музики, яка ставить акцент саме на еротичному іміджі. Нагадаємо, що світова та українська рок-музика має вже багато жінок-виконавиць, однак жоден колектив не ставить на перше місце еротичну як базовий компонент іміджу рок-артиста. У цьому відношенні Альона Вінницька є унікальною. Цікаво, що на початку своєї творчості як рок-виконавиці співачка намагалася позбутися шлейфу «ВІА Гри», однак, врешті решт, поєднання рокових текстів і музики з еротичним іміджем створили її оригінальний образ. Також підкреслимо нерозривність еротичного іміджу співачки з гламурним компонентом.

Зупинимося більш детально на кількох знакових композиціях з творчого доробку співачки. Вже доволі детально було проаналізовано твори А. Вінницької «Давай забудем всё», «Видишь, я жива», «007», «Куклы», «Подари», тому зупинимося на інших, теж популярних творах виконавиці – композиціях «Рассвет» та «Слушай».

Пісня «Рассвет» є другою композицією А. Вінницької, на яку було знято кліп. На відміну від першого («Давай забудем всё»), це відео є сюжетним, в якому співачка мала можливість повноцінно розкритися як акторка. Прямого зв'язку між сюжетом кліпу та змістом пісні немає, однак їх поєднують загальна ідея руху та образ світланку як символу перемоги світла над темрявою. У стильовому відношенні пісня орієнтується на традиції російського року, що особливо видно в інструментальних фрагментах композиції. Для популяризації творчості співачки це відео зіграло важливу роль, бо її образ як представниці фантастичного світу додав нових фарб у її імідж.

Композиція «Слушай меня, девочка» з альбому «Алёна Винницкая. Сборник хитов 2003-2010», на яку було знято кліп у 2010 р., є однією з найпопулярніших пісень співачки. У відео вона постає у вже традиційному для неї еротичному іміджі, але

не без рок-антуражу (у кадрі представлені рок-музиканти, що супроводжують її виступ). У стильовому відношенні ця пісня вказує на поглиблення орієнтації співачки на пострадянський культурний код, оскільки її музичні інтонації близькі не до пострадянського року, а до пізньорадянської естрадної пісні. Стилістично близькою до останньої є композиція «Не плач, детка» (2011), що не увійшла до альбомів співачки. Таким чином, період 2010-х рр. характеризується еволюцією творчості А. Вінницької у бік посилення пострадянського культурного коду, який, на нашу думку, можна розглядати і як ностальгічний.

Отже, композиції А. Вінницької з перших сольних альбомів є важливими для ствердження виконавиці як рок-співачки, яка себе позиціонує не як «лялька» в руках маститих продюсерів шоу-бізнесу, а творча індивідуальність, оскільки вона не лише є співачкою, а й автором музики і текстів своїх пісень. Однак, все ж таки, Альоні Вінницькій не вдалося повністю відійти від еротичного іміджу, який було сформовано у часи її роботи у шоу-бізнесі. У цьому аспекті А. Вінницька виділяється її від інших представників поп-року. У її творчості превалує код соціального конформізму зі спрямованістю до розважальної сфери, тим самим наближаючись до шоу-бізнесу. У стильовому відношенні творчість співачки орієнтується на традиції російського року, яким А. Вінницька захоплювалася з дитинства і який надихнув її на поетичну та музичну творчість. Саме тому в музичному доробку співачки повною мірою втілюється пострадянський культурний код з елементами ностальгії та пріоритетами російської музичної культури.

Співачка **Міка Ньютон** (справжнє ім'я – Оксана Грицай) стала відомою після перемоги у фестивалі «Чорноморські ігри» у 2002 р. У період своєї творчої активності, яка тривала до 2013 р., вона випустила чотири альбоми: «Аномалія» (2005), «Тёплая река» (2006), «Эксклюзив» (2008), «Выше, чем любовь» (2010). Співачка є родом з м. Бурштин Івано-Франківської обл., але її репертуар за бажанням продюсера Юрія Фальоси, який створював музичні шоу-бізнесові проекти, орієнтуючись на російський ринок, є виключно російськомовним. Втім, псевдонім співачки є цілком західноорієнтованим:

ім'я Міка взято від імен відомих західних рок-легенд – соліста гурту «Rolling Stones» Міка Джаггера й соліста «U2» Білла Девіса. Прізвище Ньютон апелює до музичного мистецтва й англійською означає «новий тон» (англ. «new tone»). Однак західний імідж співачки був створений передусім для просування на російський ринок. Пісні у 2000-х рр. ставали саундтреками російських серіалів і фільмів, вона знімає у Москві низку відеокліпів.

Для української музичної культури її творчість є значимою з позицій міжнародного іміджу, зокрема завдяки участі співачки у Євробаченні. Попри сумнівне проходження етапів національного відбору (говорилося про підтасовку результатів голосування) та скептичне ставлення музичних критиків щодо її композиції «Angel», вона несподівано для багатьох посіла IV місце, що стало можливим передусім завдяки блискучому номеру з пісочною анімацією за участю Ксенії Симонової.

Успіх окрилив співачку, яка мріяла про міжнародну кар'єру. 2013 р. вона приїжджає до США в надії підкорити американський шоу-бізнес. Там Міка Ньютон знімає кліпи на англомовні пісні «Don't Dumb Me Down» (2012), «Magnets» (2013), «Come Out and Play» (2013). Цікаво, що водночас співачка записує й знімає кліп на україномовну пісню «Не відпускай», вочевидь, плануючи паралельно залишатися й на українській сцені. Але співачка, яка мріяла про «Греммі», нині фактично призупинила творчу діяльність, яку надалі, ймовірно, відновить.

Говорячи про Міку Ньютон, неможливо розглядати її творчість у відриві від іміджу. У роботі вже зазначалося, що імідж співачки формувався під впливом канадської поп-рок-виконавиці Авріль Лавін. Підлітковий імідж юної рокерки-нонконформістки був актуальний на початку 2000-х рр., тому Міка Ньютон швидко набула популярності в підліткової аудиторії. Утім, народною улюбленицею співачка не стала, оскільки її імідж для української аудиторії був нішевим. Відчуваючи свою інеродність щодо української і слов'янської культурної традиції після успіху на Євробаченні Міка Ньютон вирішила втілити свою мрію щодо кар'єри на Заході. Однак в Америці, де її імідж не був оригінальним, вона нічим не виділялася від численних спі-

вачок з місцевої шоу-індустрії. Оскільки її індивідуальність проявлялася передусім у незвичності іміджу на теренах СНД, то вона як творча одиниця загубилася серед однотипних миловидних дівчат, що красиво співають. Її кар'єра в Америці як співачки могла б стати успішною лише тоді, якщо вона б віднайшла власну індивідуальність. Можна лише пошкодувати, що вона у свій час орієнтувалася на російський музичний ринок і не формувала україномовний репертуар, який при її цікавому і неординарному для України та СНД іміджі допоміг би їй стати справжньою зіркою і посісти вагоме місце в українській популярній культурі.

Тематика пісень Міки Ньютон тісно пов'язана з її підлітковим іміджем. Вона має яскраво виражені протестні риси, але у формі підліткового бунту; протест і соціально орієнтована тематика у Міки Ньютон «заточені» на шоу-бізнесовий успіх. У роботі вже були проаналізовані пісні «Убежать» і «Аномалия», де героїня кліпу протестувала проти сірого побуту та буденності («Убежать») або самостверджувалася через бунт («Аномалия»). Ці підліткові бунти є дуже далекими від протестів 1960-х рр., з яких розпочинала свою історію рок-музика. Тема кохання є центральною у творчості Міки Ньютон, вона інтерпретується відповідно до прагнень та мрій сучасної молодого людини, але вирішена переважно за допомогою кліше та загальних місць.

У стильовому відношенні, відповідно до іміджу співачки, її музика орієнтувалася на західний поп-рок, у тому числі творчість Авріл Лавін. Ностальгії за російським роком, який ми бачимо у творчості Альони Вінницької, у Міки Ньютон немає, а тому виконавиця орієнтується на світовий інтонаційний фонд популярної музики і в швидких композиціях, і піснях баладного типу. Музичний формат Міки Ньютон – це популярна музика з роковим саундом, тому в ній превалює розважальність, а соціальна тематика хоча і посідає доволі значне місце, розкрита не завжди глибоко, проте цілком у дусі очікувань її потенційної слухацької аудиторії.

Низка знакових композицій вже були проаналізовані у роботі («Аномалия», «В плену», «Лунопарк»), однак вони мають слабке відношення до української культури. Також пісня

«Angel», яку співачка представляла на Євробаченні у 2011 р. від України, мала оригінальну не україномовну, а російськомовну версію.

Рок-балада «Не відпускай» (2013) могла б стати трампліном до повернення Міки Ньютон до української популярної музики, якщо б вона і далі продовжувала працювати над такого роду репертуаром. У ліричній композиції про кохання сильний голос співачки доповнюється «роковістю» її вокалу. У кліпі на пісню «Не відпускай» Міка Ньютон дещо видозмінила свій імідж, додавши у свій образ гламурні елементи, які раніше лише побіжно використовувалися в її образі. Однак цей новий образ не вповні відповідав очікуванням публіки, які звикли до підліткової Міки Ньютон, тому ця композиція не мала великого успіху і, ймовірно, стала приводом не повертатися до української сцени.

Англомовна композиція «Don't Dumb Me Down» (2012), де співачка постає у звичному для неї підлітковому іміджі з відповідною тематикою та музичним стилем, була розрахована передусім на американську публіку. Однак, як вже було сказано, Міка Ньютон не змогла конкурувати з американськими виконавицями через відсутність яскравої індивідуальності. Цілком вписуються в американський шоу-бізнес й інші композиції співачки – лірична «Magnets» (2013) та драйвова «Come Out and Play» (2013), які, однак, як і вся її творчість, мають мало відношення до української культури.

Аналізуючи творчий шлях та музичний доробок Міки Ньютон, можна лише пошкодувати, що талановита співачка з сильним голосом та нетиповим для України іміджем не зробила яскравої та довготривалої кар'єри ні в Україні, ні в Росії, ні в Америці. Космополітичність – це одна з рис творчості виконавиці. Аналогічний випадок, до того ж з підкреслено молодіжним іміджем, ми бачимо у творчості гурту «Антитіла». Однак орієнтація на власну культурну традицію, підняття гостросоціальних тем не в «іграшковому», а реальному форматі, робота над оригінальним іміджем зробили сьогодні гурт «Антитіла» одним з найуспішніших колективів сучасної рок-сцени, чого не можна сказати про Міку Ньютон, яка почала свою кар'єру яскраво, але

сьогодні практично відійшла від музики, хоча у свій час мала потужний творчий потенціал. Тож для української рок-культури в особі Міки Ньютон була втрачена особистість, яка могла стати яскравою індивідуальністю у різнобарв'ї української популярної музичної культури.

Отже, мистецький доробок гуртів та сольних виконавців, що сьогодні представляють український поп-рок, є надзвичайно різноманітним. «Океан Ельзи» через значимість свого внеску в культуру України є репрезентантом не лише напряму поп-рок, а й усієї вітчизняної рок-сцени у світовому культурному просторі. У величезному за обсягом творчого доробку колективу представлена особистісна лірика, яка у низці знакових композицій інтерпретується у філософському ключі, твори соціальної та національно-патріотичної спрямованості. Універсальність музичного стилю гурту «Океан Ельзи» стала наслідком вдалого синтезу інтонаційного фонду світової популярної музики з національною музичною мовою.

Музиканти гурту «Скрябін», що на українській сцені з 1989 р., у 2000-х рр. змінюють свій музичний саунд, відходячи від електронного звучання, та переорієнтовуються на актуальний стиль поп-рок. У доробку гурту багато ліричних пісень, є низка творів філософського змісту, але значна частина репертуару – це пісні, що підіймають гострі соціальні питання, поєднуючи їх з протестними меседжами. Для української культури однак найбільш значимими є особистісна лірика та пісні філософського змісту, створені музикантами гурту, через їх змістовну узагальненість та зв'язок з національною традицією.

Для творчисть гурту «СКАЙ» пріоритетним є ліричний первень: у своїх баладних композиціях музиканти створюють сучасний варіант українського солоспіву. Соціальна проблематика знаходиться на периферії творчості колективу, однак значимість доробку гурту для української культури полягає у філософському осмисленні буттєвості через особистісну лірику.

Гурт «Мотор'ролла» під час пошуків власного стилю поєднував музичну лексику західної рок-музики з національною музичною мовою у її народнопісенному та міському фольклорному різновидах; для зрілої творчості гурту більш характерна музична

лексика традиційного року. Тематичний спектр творчого доробку гурту характеризується розмаїттям з пріоритетністю особистісної та філософської лірики.

До нової генерації поп-рок-виконавців належать гурти «Антитіла» та «Lama», на творчості яких відбилися глобалізаційні тенденції сучасної культури. Це найбільш космополітичні проекти, музика яких спирається на західні зразки, у відеоряді превалює урбанізований простір з локальною ідентичністю. Музиканти гурту «Антитіла» у своїй творчості часто звертається до філософських та соціально значимих тем. Серед тематичних пріоритетів гурту «Lama» – особистісна лірика, яка апелює до романтичної світоглядної парадигми.

Творчість гурту «O.Torvald», який лише недавно став відомим широкій аудиторії, відрізняється тематичним розмаїттям: вона включає і особистісну лірику, інтерпретовану у філософському ключі, і твори, що підіймають соціально значимі теми. У стильовому відношенні музиканти гурту «O.Torvald» орієнтуються на західний поп-рок з пріоритетністю мелодичного первня.

Марія Бурмака в українському культурному просторі створює оригінальний підвид поп-року, який сягає корінням бардівської традиції, що знайшло відбиток у текстах пісенних творів, які є високопоетичними та змістовно глибокими. У ранній творчості співачка поєднувала традиції бардівської музики з національною музичною мовою та провідними стилями світового року, останні роботи виконавиці більш орієнтовані на музичний стиль західної популярної музики.

Музичний доробок Альони Вінницької та Міки Ньютон поєднують традиції рок-музики з технологіями шоу-бізнесу. У стильовому відношенні творчість Альони Вінницької орієнтується на традиції російської рок-музики, на якій формувалися її музичні смаки. Оригінальності співачці додає поєднання в іміджі типажу рок-діви з елементами еротики та гламуру. Орієнтація Міки Ньютон на російський та американський шоу-бізнес не сприяли входженню її до українського музичного простору, що стало причиною швидкого завершення музичної кар'єри талановитої співачки.

ПІСЛЯМОВА

Сучасний культурний простір є багатовимірним та багатошаровим, і популярна культура є його важливим компонентом. Культуротворчий потенціал останньої базується на культурних кодах, які не лише містять важливу інформацію і концентрують смислове навантаження художніх творів, а й передбачають активну співтворчість митця та реципієнта, який має «розкодовувати» закладені в них архетипи, знаки й символи. Враховуючи інтерактивну природу популярної культури, базовим терміном її аналізу має стати «культурний код».

Поп-рок як репрезентативний напрям популярної музичної культури характеризується кодовою дихотомією «соціальна заангажованість – соціальний конформізм», яка унаочнює подвійну генезу поп-року, що поєднує рок-мистецтво з його протестним та нонконформістським потенціалом, та поп-музику, яка зазвичай є соціально індиферентною і має розважальний характер. Український поп-рок як національний різновид світового поп-року є більш складним конгломератом культурних кодів, оскільки сполучає західний культурний код не лише з українським, а й пострадянським. Кодовості набувають і найбільш значимі для сучасної культури образи, теми, сюжети, зосереджені у текстах, музиці, візуальному ряді відеокліпів та іміджі рок-виконавців.

Поп-рок як стильове відгалуження рок-музики виникає на Заході. Його найбільш відомі представники «Bon Jovi», «Motley Crue», «Europe», «Cinderella», «Scorpions» та ін. у своїй творчості поєднують риси року (музичний інструментарій (електрогітари), характерний роковий саунд (гітарні рифи, більш «важке» звучання), тексти, що мають соціальну спрямованість) з поп-музикою (мелодика, що тяжіє до шлягерності, тексти, в яких віддається перевага особистій ліриці, а не гострим соціальним питанням, пріоритетність стандартів шоу-бізнесу у формуванні іміджу).

Історія українського поп-року має свій, відмінний від світового, шлях. У часи СРСР фольклорні ВІА як колективи, що

сполучали фольклор з естетикою поп- та рок-музики, у соціокультурному плані були близькі до поп-року, поєднуючи модний «роковий» саунд з традиціями української естрадної пісні.

У 1990-ті рр. серед актуальних стилів українського року – фолк-рок («Воплі Відоплясова», «Вій»), панк-рок («Брати Гадюкіни», Віка Врадій), альтернативний рок («Королівські зайці», «Раббота Хо», Юлія Лорд); низка гуртів поєднували різні музичні стилі («Мертвий півень», «Плач Єремії», «Брати Блюзу»). Поп-рок у цей час не входить у число стильових пріоритетів української популярної музики, серед відомих виконавців, що працюють у стилі поп-рок, можна назвати лише Марію Бурмаку.

Розквіт поп-року в українському культурному просторі припадає на 2000-і – першу половину 2010-х рр., коли це стильове відгалуження року набуває популярності, витискуючи на другий план інші напрями рок-музики. Серед представників вітчизняного поп-року – відомі гурти «Океан Ельзи», «Скрябін», «Друга ріка», «СКАЙ», «Мотор’ролла», «Антигіла», «Lama», «O.Torgvald» та сольні виконавиці Марія Бурмака, Альона Вінницька, Міка Ньютон. Наприкінці 2010-х рр. поп-рок не втрачає своїх позицій, але доповнюється стильовими елементами інших напрямів популярної музики.

Поп-рок-виконавці у творчості використовують напрацьовані в музичній індустрії поведінкові моделі та продюсерські стратегії, серед яких провідного значення набувають промоція, передусім за допомогою відеокліпів як презентаційних роликів, не лише власного продукту, а й самого колективу, та формування власного іміджу, який робить артиста унікальним та впізнаваним.

У відеокліпі за допомогою триєдності тексту, музики та візуального ряду пісенний твір набуває багатовимірності смислів. Культурна опозиція «соціальна заангажованість – соціальний конформізм», західний та український або пострадянський культурні коди формують фундамент художнього твору, які доповнюються іншими в залежності від змісту творів. У відеокліпах українських поп-рок-виконавців урбаністичний, ностальгічний, гламурний культурні коди, опозиції «природне – штучне», «життя – смерть» поліфонічно взаємодіють у тексті, музиці та відеоряді. Завдяки використанню найбільш значимих культурних ко-

дів, а не лише загальних місць та усталених кліше, доробок українських музикантів, що працюють у стилі поп-рок, набуває нового змістовного виміру, наближаючись до елітарної культури.

Імідж рок-музиканта сьогодні, як і успішного поп-виконавця, є важливою складовою його творчого успіху. Українські музиканти, що працюють у стилі поп-рок, орієнтуються на іміджеві напрацювання західних виконавців, де частина артистичних образів сформована рок-культурою з її нонконформістською генезою, частина – традиціями шоу-бізнесу. Імідж українських поп-рок-виконавців характеризується широким спектром – від романтичного героя до суворого рокера, від дівчини-підлітка до гламурної диви. Пріоритетність західних за генезою образів та форм сценічної поведінки дещо нівелює національний компонент українського поп-року, однак стає містком, що сполучає вітчизняну та світову традиції популярної музики.

Постмодерна доба внесла свої корективи щодо з'ясування місця популярної музичної культури в соціумі, що знайшло відбиток у трансформації та розширенні її основних соціокультурних функцій. Зміна функціональної системи спричинена зближенням популярної музичної культури з елітарною, і до традиційних рекреативно-гедоністичної, комунікативної, сугестивної функцій сьогодні дослідники нерідко додають евристичну, яку раніше розглядали лише як атрибут елітарної культури. У роботі виділено такі соціокультурні функції рок-музики, у тому числі і поп-року: естетичну, яка завдяки мелодизму як музично-стильовому пріоритету повертає популярній музиці її естетичну привабливість, інноваційно-креативну, що виявляється у прагненні сучасних продюсерів і музикантів створювати унікальні музичні проекти, ідеологічну, яка в добу плюралізму смислів концентрує та пропагує основні ідеологеми, виховну, що спрямована на формування, передусім у молоді, важливих для суспільства ідеалів та цінностей. Для українського поп-року надзвичайно важливою є націєтворча функція: у несприятливий для вітчизняної популярної музики період 2000-х, коли більшість шоу-бізнесових проектів перейшли на російську мову, представники поп-року завдяки культивуванню україномовного репертуару стали флагманами націєтворчих процесів. Оновлення зазнають і традиційні

для популярної музичної культури ідентифікаційна, компенсаторна, комунікативна, розважальна та рекреаційна функції.

Національний культурний код вітчизняного поп-року виявляється через використання у текстах пісень української мови (гурти «Океан Ельзи», «Скрябін», «Друга ріка», «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла», «Lama», «O.Torvald», співачка Марія Бурмака), яка стає одним з маркерів національного, враховуючи значну кількість популярних українських поп- і рок-музикантів, репертуар яких є російськомовним. Меншою мірою поп-рок спирається на національну поетичну та фольклорно-поетичну традицію. У музичному плані поп-рок рідко звертається до музичних фольклорних джерел, національне в його музичній мові виявляється у його суголосності з найбільш архетиповою рисою української ментальності – кордоцентричністю, яка сконцентрована у пісенно-романсових інтонаціях українського мелосу. Інтонаційна близькість музики поп-рок-балад з українськими солоспівами дозволяє розглядати їх як органічну складову національної музичної культури. В українському поп-року національне зосереджується передусім в інтонаційній сфері на відміну від фолк-року, етно-року та інших етнічних напрямів популярної музики, де національне презентовано за допомогою тембрової палітри українських народних інструментів. Національне виявляється і в позиціонуванні поп-рок-виконавців на світовій сцені як українських артистів.

Сучасна українська популярна музична культура представлена низкою виконавців у стилі поп-рок, кожен з яких є яскравою індивідуальністю. Творчість гурту «Океан Ельзи» органічно поєднує надбання світової популярної музики з національною музичною традицією. За більш ніж двадцятирічний час творчості колектив створив не один десяток пісень різного змісту – ліричних, філософських, соціально орієнтованих, найкращі з яких стали класикою пісенного жанру. «Океан Ельзи» з моменту своєї появи на естраді створив високу планку для українських поп-рок-виконавців, тим самим зробивши поп-рок репрезентативним напрямом вітчизняного рок-мистецтва та усієї популярної національно орієнтованої музичної культури.

Творчість «Скрябіна» характеризується поєднанням національних музичних традицій із західною рок-музикою, де у сти-

льовому відношенні домінує остання, тематичним розмаїттям, загостреністю у розкритті соціально значимих тем, звертанням до національного культурного коду не лише у його класичних формах, а й локальних та субкультурних виявах. Мистецький доробок гурту «СКАЙ» є значимим для української культури передусім завдяки ліричному струменю, який є серцевиною творчості колективу. Рок-балади, написані учасниками гурту, продовжують традиції українського солоспіву. Завдяки пріоритетності мелодичного первня творчість музикантів гурту «СКАЙ» суголосна національним архетипам та українській ментальності.

Музиканти гурту «Мотор'ролла» у своїй творчості розширюють жанрово-стильове підґрунтя вітчизняного поп-року, звертаючись не лише до пісенно-романсових, а й до танцювальних жанрів українського фольклору. Сьогодні музичні композиції колективу входять у золотий фонд українського року, а довершеність зрілого стилю гурту, який сьогодні продовжує свій творчий шлях, свідчить про актуальність класичного поп-року для сучасної української популярної культури. Гурт «Антитіла» як представник нової генерації поп-року є найбільш урбанізованим і глобалізованим музичним проектом, чому свідоцтвом є тематична спрямованість їх творчості, музичномовні пріоритети та плідна співпраця із зарубіжними колегами. При цьому музиканти гурту не відмовляються від традицій української культури у їх локальному і загальнонаціональному виявах. Гурт «Lama» також є музичним проектом глобалізаційної доби, де урбаністичний код поєднується з національним та орієнтально-екзотичним. Музиканти гурту «O.Torvald» орієнтуються на класичний поп-рок з пріоритетністю соціальної та філософської тематики, їх творчість є відповіддю на суспільні запити сучасності і формою самовираження у нестійкому та мінливому світі.

Марія Бурмака як сольна артистка, що працює у стилі поп-рок, у своїх піснях поєднує традиції бардівської музики зі стилістикою поп-року. Тексти пісенних творів вирізняються глибиною змісту та високим художнім рівнем. У музичному плані виконавиця й водночас авторка звертається до інтонаційного фонду українського фольклору, класики та західної рок- і поп-музики.

В українському культурному просторі є низка поп-рок-

виконавців, які у своїй творчості орієнтуються не лише на українську аудиторію, а й слухачів усього СНД. Музично-стильовими пріоритетом у творчості Альони Вінницької став російський рок, який співачка поєднує з гламурно-еротичним іміджем, сформованим ще у часи її роботи у поп-проекті «ВІА Гра». Українська поп-рок-співачка Міка Ньютон є музичним проектом глобалізаційної доби, який було створено для просування спочатку на ринку СНД, а пізніше США. Попри доволі успішний початок кар'єри виконавиці відсутність у її творчості зв'язку з національною культурою стало причиною швидкого завершення творчої діяльності цієї талановитої артистки.

Національні культурні коди є й в інших напрямках популярної музики – джазі, поп-музиці, хіп-хопі тощо, що відкриває перспективи подальших досліджень. Не менш цікавими є й гендерні аспекти рок-музики, які мають свої культурні коди. Оскільки сучасна популярна музика і зокрема поп-рок є відкритими системами, в яких співіснує безліч кодів, саме останні стають підґрунтям її багатовимірності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. Київ: Основи, 2002. 518 с.
2. Адорно Т.-В. Избранное: Социология музыки. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Алена Винницкая. Официальный сайт. URL: <http://www.alenavinnitskaya.com/> (дата звернення: 18.02.2019).
4. Андрейчук Н. І. Застосування терміну код в антропокультурній лінгвістиці // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Проблеми української термінології. 2009. № 648. С. 113–117.
5. Андреев Є. В. Композиційні моделі класичного року (на матеріалі творчості гурту The Doors): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2014. 16 с.
6. Антитіла. Офіційний сайт. URL: <http://antytila.com/> (дата звернення: 18.02.2019).
7. Аскинази В. Джаз. Рок. Естрада. Классика. Санкт-Петербург: АураИ-нфо; ВИС, 2008. 159 с.
8. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 445 с.
9. Афоніна О. С. Особливості коду в культурі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 94–98.
10. Афоніна О. С. Становлення концепту «кодування» в культурі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 207–217.
11. Афоніна О. С. Теоретичні основи дослідження коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 2. С. 81–86.
12. Баранова К. А., Мелешкина Е. А. Сценический образ как основа успешной карьеры современного эстрадного вокалиста // Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы: сб. науч. тр. Москва, 2015. С. 172–174.
13. Барна Н. В., Уланова С. І. Естетика іміджмейкінгу: монографія. Київ: Слово, 2012. 176 с.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
15. Багай Ж. Литература и Зло. Москва: МГУ, 1994. 168 с.

16. Безугла Р. І. Гламур: художні цінності, історична динаміка та форми: монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 346 с.
17. Безугла Р. І. Масова та популярна культура: до проблеми співвідношення понять // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2010. № 2. С. 86–91.
18. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева Москва: Академия, 2004. 788 с.
19. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності. Вибране / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 53–97.
20. Берегова О. М. Сучасні комунікаційні технології в культурі України: навч. посіб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 178 с.
21. Білецька О. О. Трансформаційні процеси української молодіжної субкультури наприкінці ХХ – ХХІ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2010. Вип. ХХІV. С. 139–144.
22. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 219 с.
23. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О. А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.
24. Бойко О. «Океан Ельзи» // Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 4. С. 392–393.
25. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 215 с.
26. Будько О. Технології формування іміджу шоу-зірки (на прикладі Руслани) // Діалог. 2012. Вип. 15. С. 431–433.
27. Вавшко І. В. Брідж у композиції рок-балади // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 120. С. 209–224.
28. Вавшко І. В. Вступний розділ у композиції рок-балади // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 210–218.
29. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2019. 213 с.
30. Вавшко І. В. Поетика жанру рок-балади та її втілення у творчості гурту «Океан Ельзи». Дипломна робота. Київ, 2015. 128 с.
31. Вавшко І. Рок-балада в українській музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2019. Вип. 124. С. 115–124.

32. Вавшко І. В. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2016. С. 82–93.
33. Вавшко І. В. Рок-музика в сучасній культурі і в навчальних курсах (очікування і реальність) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. № 3 (36). С. 55–63.
34. Вавшко І. В. Строфа у композиції рок-балади // Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 29. С. 65–73.
35. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 19 с.
36. Васильєва О. В. Моделирование сценического образа в условиях вокально-исполнительской практики: профессиональные аспекты и художественные закономерности // Искусство и образование. 2015. № 2. С. 60–78.
37. Верещака А. О. Формування іміджу естрадного виконавця // Культура України. 2014. Вип. 46. С. 283–289.
38. Верхова А. Амбівалентність понять «естрада» та «шоу-бізнес» // Актуальні наукові дослідження в сучасному світі. 2016. Вип. 10 (18). С. 25–28.
39. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ – ХХІ ст.: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 378 с.
40. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: НАКККіМ, 2015. 439 с.
41. Гончарук О. Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва // Студії мистецтвознавчі. 2011. № 3. С. 14–19.
42. Горюнков С. В. Мета-коди культури. Санкт-Петербург: ООО «Контраст», 2014. 304 с.
43. Гундорова Т. І. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
44. Гундорова Т. І. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с. (Серія «De profundis»).
45. Гусєва Л. О. Особливості іміджу музичного виконавця у досягненні успіху на сцені // Культурно-мистецькі обрії – 2016: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. 2. С. 82–83.
46. Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
47. Дерріда Ж. Позичії / пер. з фр. А. Ситник. Київ: Дух і літера, 1994. 158 с.
48. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.
49. Дианова В. М. Культурологія: основні концепції: учеб. пособ. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2005. 280 с.

50. Долгіх Д. Саунд гурту «Друга ріка»: спроба усвідомлення // Київське музикознавство. Вип. 39. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2011. С. 183–187.
51. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 186 с.
52. Дружинець М. І. Масова культура – підґрунтя естрадного музичного мистецтва: становлення, розвиток та соціокультурне значення // Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум. 2018. Вип. 34. С. 337–346.
53. Дружинець М. І. Масова культура як комунікативний простір сучасного музичного естрадного мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 157–163.
54. Дружкін Ю. С. Песня как социокультурное действие. Москва: Государственный институт искусствознания, 2013. 226 с.
55. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики. Київ; Кіровоград: Трелакс, 1997. 184 с.
56. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір: навч. посіб. Київ: Ліра-К, 2017. 308 с.
57. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004. 652 с.
58. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.
59. Євтушенко О. Україна In Rock. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с.
60. Зосім О. Л. Російський шоу-бізнес в українському просторі: культурологічний аспект // Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти: мат-ли I Всеукр. наук.-творчої конф. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 27–28.
61. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня XVII – XX ст. у контексті церковної та популярної культури // Культура і сучасність. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 125–133.
62. Искусство XX века: Элита и массы: сб. статей. Нижний Новгород, 2004. 308 с.
63. Каган М. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
64. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург: Изд-во «Ut», 1996. 232 с.
65. Каган М. С. Социальные функции искусства. Ленинград: Знание, 1977. 34 с.
66. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия: эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. Екатеринбург: РГППУ, 2006. 422 с.
67. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
68. Капічіна О. О. Деякі особливості музичної мови та історії розвитку розважальної музики // Актуальні проблеми історії, теорії та практики

- художньої культури: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2013. С. 183–189.
69. Катаев С. Л. Социальные функции рок-музыки // Эстетическое сознание как фактор социального ускорения: тез. докл. Запорожье: Запорожский государственный университет, 1989. С. 157–158.
70. Кисла С. В. Діалог етно- та поп-культури у музичному мистецтві ХХ – ХХІ століть. Молодий вчений. 2018. № 2 (54). С. 103–106.
71. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 260 с.
72. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2001. 36 с.
73. Козлов А. С. Рок: истоки и развитие. Москва : Мега-сервис, 1998. 192 с.
74. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 265 с.
75. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 183 с.
76. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке ХХ века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
77. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. Москва: Музыка, 2006. 168 с.
78. Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва: Моск. гуманит.-социал. акад., 2003. 404 с.
79. Костина А. В. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 «Теория и история культуры». Москва, 2009. 40 с.
80. Костюк Е. Б. Популярны́е музыкальные направления и жанры ХХ века. Джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: уч. пособ. Санкт-Петербург: Библиотека Гуманитарного Университета, 2008. 196 с.
81. Костюк Е. Б., Савина Е. Г. Семантика образа рок-музыканта в контексте культуры второй половины ХХ – начала ХХІ веков // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 3 (40). С. 320–322.
82. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
83. Курінна Г. Специфічні особливості сценарію сучасного музичного кліпу // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. Вип. 1. С. 39–42.
84. Лазарев С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 241 с.

85. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2007. 20 с.
86. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та теорія культури». Київ, 2011. 16 с.
87. Леонтьев Д. А., Волкова Ю. А. Рок-музыка: социальные функции и психологические механизмы восприятия // Проблемы информационной культуры. Вып. 4: Искусство в контексте информационной культуры. Москва, 1997. С. 114–131.
88. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: АЛТЕЙЯ, 1998. 160 с.
89. Личковах В., Файзулліна Г. Етнокультурологія. Репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі (XX – початок XXI століття): монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 256 с.
90. Ліва Н. В. Бардівські тенденції в музичній культурі романтизму XIX століття та рок-культурі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. статей. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 23. С. 120–126.
91. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 16 с.
92. Лотман Ю. М. Статті по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. 543 с.
93. Лошков Ю. І. Рок-музика в сучасній культурі Харкова // Культура України. 2015. Вип. 50. С. 15–25.
94. Лошков Ю. І. Рок-музика в Україні: ознаки періодизації // Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. 2015. № 1 (42). С. 14–18.
95. Лященко І. С. Соціальні функції масової музичної культури. Актуальні проблеми духовності. Кривий Ріг, 2012. Вип. 13. С. 245–256.
96. Мазепа Т. Л. Соціокультурні функції музичних товариств // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 4. С. 187–191.
97. Малишев Ю. Легка музика. Київ: Держ. вид. образотворч. мистец. і муз. літ. УРСР, 1962. 34 с.
98. Манько С. Б. Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 56. С. 170–180.
99. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алтейя, 2000. 347 с.
100. Марія Бурмака. Офіційний сайт. URL: <http://www.burmaka.kiev.ua/>.

101. Маркузе Г. Одновимірна людина. Дослідження ідеології розвинутого індустріального суспільства // Сучасна зарубіжна соціальна філософія: хрестоматія. Київ: Либідь, 1996. С. 87–134.
102. Мархасёв Л. XX век в лёгком жанре. Санкт-Петербург: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 504 с.
103. Мельник А. Я. Особливості іміджу естрадного артиста на прикладі творчості Андрія Данилка (Верки Сердючки) // Культурно-мистецькі обрії – 2016: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2016. Ч. 2. С. 114–115.
104. Мешкова А. С. К вопросу о «музыкальном произведении» в рок-культуре // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 8. С. 151–156.
105. Мозгова О. М. Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 16 с.
106. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 175 с.
107. Мотор'ролла. Офіційний сайт. URL: <http://www.motor-rola.com.ua/> (дата звернення: 18.02.2019).
108. Музична естрада: словник / уклад. В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
109. Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на поп-культуру // Полигнозис. 2000. № 3. С. 86–105.
110. Набок И. Л. Рок-культура как эстетический феномен: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 «Эстетика». Москва, 1993. 42 с.
111. Наше (тексти пісень). URL: <https://nashe.com.ua/> (дата звернення: 12.02.2019).
112. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво як чинник трансляції національно-культурних цінностей у сучасній Україні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 20 с.
113. Овсянніков В. Г. Відеокліп як засіб промоції у рок-музиці // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 232–235.
114. Овсянніков В. Г. Відеокліпи українських поп-рок-виконавців: від гламуру до соціальної проблематики // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 310–318.
115. Овсянніков В. Г. Імідж як складова репрезентації поп-рок-виконавця // Українська музика: наук. часопис. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. Число 1 (31). С. 71–78.
116. Овсянніков В. Г. Культурні коди українського поп-року // Культурні

- та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 226–227.
117. Овсянніков В. Г. Подвійне кодування в популярній музичній культурі // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 351–352.
118. Овсянніков В. Г. Поп-рок та його соціокультурні функції: український контекст // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 242–246.
119. Овсянніков В. Г. Поп-рок як складова популярної музичної культури України початку XXI століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2017. Вип. XXXVIII. С. 259–268.
120. Овсянніков В. Г. Творчість гурту «Скрябін» у контексті розвитку українського поп-року // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 209–212.
121. Овсянніков В. Г. Творчість Марії Бурмаки та Альони Вінницької у контексті розвитку українського поп-року // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 141–146.
122. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 196 с.
123. Океан Ельзи. Офіційний сайт. URL: <http://www.okeanelzy.com/> (дата звернення: 18.02.2019).
124. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. Нью-Йорк: Видання Організації оборони чотирьох свобод України (ООЧСУ), 1965. 158 с.
125. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця, 2013. 368 с.
126. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2008. 40 с.
127. Палеха Ю. І. Іміджологія: навч. посіб. Київ: Вид-во Європ. ун-ту, 2005. 324 с.
128. Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-груп King Crimson та Pink Floyd): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 16 с.
129. Палійчук А. В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах

- української музичної культури другої половини XX століття: історико-біографічний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 248 с.
130. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 16 с.
131. Петренко Е. В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов // Преподаватель XXI век. 2015. № 3 С. 108–116.
132. Плахотнюк В. Г. Етномистецькі виміри популярної музичної культури в Україні другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2011. 19 с.
133. Плахотнюк В. Г. Музична поп-культура України в контексті художніх практик постмодернізму // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 16. Т. 1. Рівне: РДГУ, 2010. С. 154–157.
134. Польовий О. Г. Художньо-комунікативні параметри творчої діяльності композитора в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 179 с.
135. Полянська Н. Г. «Ісус Христос – суперзірка» Е.-Л. Веббера: стильові особливості версій 1970-го та 2000-го років // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 356–358.
136. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.
137. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2001. 560 с.
138. Поп-рок. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/144522/Поп> (дата звернення: 20.12.2018).
139. Портал групи «Скрябин». URL: <http://skryabinband.com/> (дата звернення: 15.03.2016).
140. Пригожин И. Политика – вершина шоу-бизнеса. Москва, 2001. 320 с.
141. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему / пер с англ. Москва: Альпина Бизнес Букс, 2008. 167 с.
142. Романко В. Концертна практика арт-року: проєкції у XXI століття // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2019. Вип. 124. С. 43–53.
143. Різник О. Музика // Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. С. 439–452.
144. Романовская И. В. Проявление интертекстуальности в художествен-

- ном пространстві музикального відеокліпа // Інновації в сучасному музикально-художественному освітньому просторі. 2008. № 2. С. 254–258.
145. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 203 с.
146. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення: зб. наук. праць / наук. ред., упор. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 44–52.
147. Садовникова Н. С. Формирование представлений об имидже эстрадного исполнителя у студентов эстрадно-джазового отделения // Вопросы образования: история, теория, практика: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург: УрГПУ. 2016. С. 175–181.
148. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 199 с.
149. Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища // LAUDATIO. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясиновського. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 155–163.
150. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.
151. Сапожник О. В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2001. 20 с.
152. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика-XXI, 2004. 400 с.
153. Саркитов Н. Д. Социальные функции рок-музыки и ее место в молодежной субкультуре (критика буржуазных социологических концепций рок-музыки): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 «История философии». Москва, 1987. 162 с.
154. Синергетична парадигма простору культури: моногр. до 50-річчя наук.-пед. діяльності Валерії Шульгіної. Київ: НАКККіМ, 2014. 400 с.
155. Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 20 с.
156. SKAY. Офіційний сайт. URL: <http://www.skay.com.ua/> (дата звернення: 18.02.2019).
157. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.
158. Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеокли-

- пов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Кино, теле- и другие экранные искусства». Москва, 2005. 26 с.
159. Соколюк С. І. Образна структура відеокліпу: еволюція розвитку // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 16. Київ: Міленіум, 2009. С. 132–140.
160. Сохор А. Массовые жанры // Музыка XX века: очерки. Ч. 2. Кн. 3. Москва, 1980. С. 445–483.
161. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград: Советский композитор, 1980. Т. 1. С. 234–264.
162. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. Москва: Советский композитор, 1975. 202 с.
163. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с.
164. Станіславська К. І. Музичний відеокліп як мистецько-видовищна екранна форма сучасної культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2012. № 1. С. 136–140.
165. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 20 с.
166. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступний курс. Харків: Акта, 2005. 357 с.
167. Сыров В. Н. Старые и новые реалии современной массовой культуры. История отечественной музыки второй половины XX века. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. С. 514–540.
168. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 312 с.
169. Терентьев Д. Д. Мелодик-рок в музиці 80-х років ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 212 с.
170. Ткаченко Н. Масова культура в Україні // Українознавство. 2010. № 2. С. 187–190.
171. Толкачова Г. В. Особливості масової музичної культури України в сучасний період // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики. 2010. № 45. С. 241–247.
172. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2007. 17 с.
173. Троицкий А. К. Poplex. Санкт-Петербург: ТИД Амфора, 2009. 254 с.
174. Українські пісні. URL: <https://www.pisni.org.ua/> (дата звернення: 12.02.2019).

175. Універсальні виміри української культури: монографія / гол. ред. В. А. Рижко та ін. Одеса: Друк, 2000. 216 с.
176. Устименко-Косоріч О. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2008. 19 с.
177. Флиер А. Я. Массовая культура и ее социальные функции. Общественные науки и современность. Москва. 1998. № 6. С. 138–148.
178. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 408 с.
179. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособ. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 496 с.
180. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва: Альфа-М, 2005. 622 с.
181. Цукер А. М. И рок, и симфония... Москва: Композитор, 1993. 304 с.
182. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990. Изд. 2-е доп. и испр. Ростов-на-Дону: Изд. РГК, 2012. 192 с.
183. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва. 1991. 50 с.
184. Цукер А. М. Естетико-теоретические вопросы музыкальных жанров в работах А. Н. Сохора: сорок лет спустя // Аспекти історичного музикознавства-V: Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка: зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2012. С. 14–29.
185. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.
186. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Москва: Музыка, 1987. 191 с. (Империализм: События, факты, документы).
187. Чернышов А. В. Драматургия песенного видеоклипа // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15. 2012. Вып. 2. С. 159–172.
188. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 21 с.
189. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: изд-во КГУКИ, 2010. 326 с.
190. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины ХХ – начала ХХІ в.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2018. 366 с.
191. Шаповалов С. В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 «Теория и история культуры». Ростов-на-Дону, 2010. 26 с.

192. Шевко Р. В. Музыка как фактор формирования молодежных субкультур // Веснік ГрДУ імя Янкі Купалы. Сер. 5: Эканоміка. Сацыялогія. Біялогія. Т. 7. № 1. С. 117–125.
193. Шевко Р. В. Функции музыки в социокультурной среде молодежи: социологический анализ // Веснік ГрДУ імя Янкі Купалы. Сер. 5: Эканоміка. Сацыялогія. Біялогія. Т. 8. № 2. С. 101–107.
194. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2010. 19 с.
195. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2011. 624 с.
196. Шехтман Г. М. Ретроспектива естрадно-вокального виконавства ХХ століття (на матеріалі українсько-російської та німецької традицій): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2011. 16 с.
197. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 298 с.
198. Шостакович Г. В. Музыка массовых жанров как фактор формирования музыкальной культуры подростков: автореф. дис. ... канд. пед. наук. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки». Київ, 1996. 22 с.
199. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.
200. Юдкін-Ріпун І. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів // Культурологічна думка. 2011. № 3. С. 8–17.
201. Lama. Офіційний сайт. URL: <http://lama.com.ua/> (дата звернення: 18.02.2019).
202. Shnur I. Video Clip and Artiste's Image as Tools of the Song Hit's Mediaviral Action Strengthening (Based on the Ukrainian and Russian Compositions of Late 20th – Early 21st Centuries // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2019. 2 (1). С. 80–92.

Наукове видання

Вячеслав Георгійович Овсянніков

ПОП-РОК
ЯК РЕПРЕЗЕНТАТИВНИЙ НАПРЯМ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

МОНОГРАФІЯ

Відповідальний редактор *Михайло Гнатюк*
Дизайн обкладинки *Вячеслав Овсянніков*
Літературний редактор *Ольга Бурканова*
Верстка *Леонід Долинський*

Підп. до друку 29.06.2020 р. Формат 60×84/16.
Умовн. друк. арк. 9,33. Обл.-видавн. арк. 8,50.
Друк цифровий. Гарнітура «Times», «Arial».
Тираж: 300 примірників. Замовл. № 2008-22.

Видавець і виготовлювач:

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
Україна, 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11.

*Свідоцтво про внесення суб'єкта вид. справи до Державного реєстру видавців,
виробників і розповсюджувачів видавничої продукції.*

Серія ДК № 3953 від 12.01.2011 р.