

**Міністерство освіти і науки України
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини**

О. А. Устименко-Косоріч

**МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМИ
ВЗАЄМОДІЇ**

*Навчальний посібник
для студентів спеціальності 8.02020401
„Музичне мистецтво”*

**Умань
2015**

УДК 78.03(091)(075.8)

ББК 71.0г.я73

У 79

*Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету мистецтв
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
(протокол № 3 від 28.10.2015 року)*

Рецензенти:

Козир Л. В. – доктор педагогічних наук, професор Київського національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Самойленко О. І. – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Кремешна Т. І. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

У 79 Устименко-Косоріч, О. А. Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії : навч. посіб. для студ. зі спец. 8.02020401 „Музичне мистецтво” / О. А. Устименко-Косоріч . – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. – 175 с.

Навчальний посібник „Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії” висвітлює найбільш складні питання культури середини ХХ – поч. ХХІ ст. У посібнику викладено основний зміст лекційних та практичних занять з курсу; до кожної теми додано список рекомендованої літератури та питання для самоконтролю, наведено завдання для самостійної роботи студентів, теми рефератів.

Посібник стане у нагоді студентам ВНЗ спеціальності 8.02020401 „Музичне мистецтво”.

УДК 78.03(091)(075.8)

ББК 71.0г.я73

© Устименко-Косоріч О. А.,
© Уманський державний педагогічний
університет імені Павла Тичини, 2015

ЗМІСТ

Передмова	4
Навчально-тематичний план курсу „Масова та елітарна культура”	6
Модуль А. Особливості розвитку масової культури середини ХХ століття	9
Тема 1. Історичні умови виникнення масової культури	9
Тема 2. Елітарна культура: сутність та розвиток	24
Тема 3. Теорії та аналіз масової культури	28
Практичні заняття до модуля А	36
Практичне заняття № 1	36
Практичне заняття № 2	47
Практичне заняття № 3	52
Модуль В. Стилiстичне оновлення мистецтва у перiод культурних змiн	73
Тема 1. Iмiдж та стереотипи масової культури	73
Тема 2. Рок-музика як складова масової культури	82
Тема 3. Художнi течiї у мистецтвi модернiзму	101
Практичні заняття до модуля В	112
Практичне заняття № 1	112
Практичне заняття № 2	123
Практичне заняття № 3	129
Глосарій	143
Список використаної лiтератури	156
Рекомендована лiтература	158
Напрями самостiйної роботи студентiв	161
Завдання для самостiйної роботи студентiв	161
Предметний покажчик	168
Iменний покажчик	170

Передмова

В основі курсу „Масова та елітарна культура” лежить науковий підхід до практичного вивчення найбільш значущих питань культури та мистецтва сьогодення.

Середина ХХ століття характеризується інтенсивними змінами в галузі мистецтва і культури, економічній та політичній сфері, соціальному та духовному житті. Наведений період інтенсивних оновлень та соціальних репресій 1950 – 1960-х років характеризується народженням нового типу культури – масової. Адже сьогодні є очевидним, що сучасна модель масової культури вже протягом кількох десятиліть суттєво впливає на характер і якість суспільства в цілому, а отже, заслуговує найпильнішої уваги.

Термін „мас-культура” визначає широкий шар сучасної культури, який охоплює прості, загальнодоступні матеріальні й духовно-естетичні цінності, орієнтовані на невибагливі смаки масового споживача. Виробництво, споживання й поширення продуктів мас-культури тісно пов’язані з феноменом моди, носить індустріально-комерційний характер і здійснюється, як правило, в області розваг, охоплює широкий спектр художньо-творчої продукції: від ранніх коміксів, мелодрами, естрадного шлягеру до складних, змістовно насичених форм (окремі види рок-музики, „інтелектуальний” детектив, поп-арт, перфоманс). В естетичному розумінні для мас-культури характерне збалансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і витонченим, тяжіння до ігрових форм тощо. У науковій літературі достатньо широко представлена традиція критичного аналізу культурних процесів середини ХХ століття, які руйнують та запобігають подальшому розвитку культури взагалі.

Навчальний посібник „Масова та елітарна культура” допоможе досягти головної мети курсу, якою є розвиток здібностей майбутніх фахівців музичного мистецтва, творчо підходити до аналізу й оцінки різноманітних явищ сучасної культури та мистецтва, виховання розуміння основних закономірностей розвитку світової культури сьогодення.

За допомогою навчального посібника можливим стає вирішення основних завдань курсу:

- орієнтування творчої молоді на необхідність пізнання нею художньо-естетичних явищ, пов'язаних з виникненням та утвердженням масової культури;
- виявлення основних закономірностей оновлення мистецтва, що виникли під впливом науково-технічного прогресу та засобів масової інформації;
- оволодіння навичками теоретичного та методологічного аналізів у вивченні важливих моментів в історії дослідження масової культури та її функціонування в модерному суспільстві.

Посібник розроблено відповідно до навчальної програми курсу. Акцентуємо увагу на тому, що вивчення студентами курсу „Масова та елітарна культура” здійснюється у двох напрямках – теоретичному та практичному. Теоретичний напрям (лекції) передбачає ознайомлення майбутніх фахівців на теоретичному рівні з особливостями формування й розвитку масової культури. Практичний напрям (практичні заняття) передбачає аналіз культурологічних явищ з прикладами сучасного мистецтва на рівні стилю, напрямку, жанру та їх ролі в галузі культури. Курс „Масова та елітарна культура” вивчають протягом одного семестру. Основні, фундаментальні теми викладено в лекційній частині курсу. Майбутні фахівці також мають можливість ознайомитися з творами сучасного мистецтва, які найбільш наочно демонструють основні положення лекції. Культурологічний аналіз творів сучасного мистецтва, що демонструють проблематику лекційної частини курсу, є метою практичних занять.

Разом з викладом теоретичного матеріалу, у посібнику наведено фрагменти праць провідних вітчизняних та зарубіжних науковців, які є необхідним додатковим матеріалом для вивчення окремих тем курсу.

Подальше поглиблення й конкретизація отриманих знань відбуваються під час самостійної роботи студентів. У процесі підготовки до таких занять студенти знайомляться з відповідною культурологічною та мистецтвознавчою літературою. Також для практичного аналізу звертаються до творів сучасного мистецтва.

Розподіл годин та контроль успішності студентів здійснено згідно з вимогами кредитно-модульної системи навчання.

Теоретично-практичний зміст курсу розподілено відповідно до змістових модулів, передбачено вивчення таких тем:

НАВЧАЛЬНО-ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН КУРСУ ”МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРА”

№	Змістовні модулі та їх структура	Кількість годин				Кредит	Форма контролю
		Загальна	Лекції	Практичні	Самостійні		
		210	20	40	150	7	Екзамен
МОДУЛЬ А. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ							
Теми лекцій							
1	Історичні умови виникнення масової культури.	34	4		30		Співбесіда
2	Елітарна культура: Сутність та розвиток.	32	2		30		Повідомлення
3	Теорії та аналіз масової культури.	34	4		30		Повідомлення
Практичні заняття							
1	Роль ЗМІ у формуванні культурно-естетичних орієнтирів середини ХХ століття.	16		6	10		Співбесіда
2	Стилістичне оновлення мистецтва середини ХХ століття.	16		6	10		Перегляд творчих завдань

3	Молодіжний рух в контексті мас-культурних зрушень середини ХХ століття.	16		6	10		Доповіді
---	---	----	--	---	----	--	----------

МОДУЛЬ Б. СТИЛІСТИЧНЕ ОНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА У ПЕРІОД КУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Теми лекцій

1	Імідж і стереотипи масової культури.	11	6		5		Співбесіда
2	Рок-музика як складова масової культури.	7	2		5		Повідомлення
3	Художні течії у мистецтві модернізму.	7	2		5		Співбесіда

Практичні заняття

1	Проблема сленгу у контексті масової культури.	11		6	5		Аналіз робіт сучасних дослідників. Написання авторської статті.
2	Музичні настановлення в культурі середини ХХ століття.	11		6	5		Порівняльний аналіз робіт сучасних дослідників.
3	Рок-культура та її складові.	13		8	5		Теоретичний аналіз рок-музики та її складових.

Екзамен

Методика контролю передбачає систему заходів, спрямованих на якісне засвоєння студентами навчального матеріалу, перевірку набутих ними знань та вмінь, аналіз процесу їхньої самостійної роботи.

Завдання методики різнобічного контролю реалізовано через систему різноманітних форм модульно-рейтингового контролю знань та вмінь майбутніх фахівців: поточний контроль, що передбачає виконання студентами контрольних завдань з наступною оцінкою роботи, та рубіжний контроль, репрезентантом якого є екзамен.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ КУРСУ

МОДУЛЬ А

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тема 1. Історичні умови виникнення масової культури.

Мета: Ознайомити студентів з соціокультурними процесами середини ХХ століття. Визначити художньо-естетичні орієнтири у суспільному середовищі 1950 – 1960-х років.

Основні поняття й персоналії: „маса”, масова культура, масове суспільство, кітч, кемп-арт, популярна культура, засоби масової інформації; теорії масової культури (К.Мангейма, Є.Ледерера, Х.Ортега-і-Гассета, Е.Фромма, Х.Арендта, Р.Мілза, Дж.Бенсменна).

Загальний зміст лекції:

Поняття „масова культура” пов’язане з такими феноменами, як „маса” та „масове суспільство”. Появу дефініції „маса” Х.Ортега-і-Гасет пов’язує з різким зростанням населення на землі протягом 1800-1914 років. Розуміння вченими цієї категорії є вельми невизначеним внаслідок неоднозначності її тлумачення. В соціологічних дослідженнях можна зустріти визначення маси як гетерогенної аудиторії, що протистоїть класу та відносно гомогенним сегментам; як рівня некомпетентності, зниження цивілізації; як результату машинної техніки; як натовпу; як „надорганізованого” бюрократизованого суспільства. Кожне з таких визначень висвітлює лише один з аспектів цього складного явища, ретельне дослідження якого ще попереду. Внаслідок своєї неоднорідності, маса часто є тим живильним середовищем, в якому виникають складні культурні явища, такі, наприклад, як рок.

За своїм походженням, „маса” – є соціально-психологічним терміном, що виник у процесі емпіричного спостереження над сукупністю індивідів, яку можна оглянути безпосередньо (натовп на вулиці, публіка в театрі). Дослідженнями доведено, що така сукупність має певну психологічну спільність, що

примітивізує поведінку людей і змушує вести себе інакше, ніж в ізольованому стані. Надалі ця емпірична констатація перетворюється на абстрактну модель, що застосовується до різних сфер суспільних відносин, до людських множин, які не є безпосередньо доступними для огляду (маса виборців, споживачі духовної продукції, суспільство в цілому). В дослідженнях художньої культури з цих спостережень часто робиться висновок, що для успіху твору мистецтва серед широкого загалу необхідно й достатньо дотримуватись усталених прийомів, певних кліше. Хибність такого підходу доведена фактами історії художньої культури ХХ століття: її „золотий фонд” складають лише твори, випробувані часом. Визначення критеріїв такого відбору – завдання окремого наукового дослідження. Для нас же цей факт цікавий і важливий тим, що маса виявляє здатність до розуміння, відбору та накопичення справді складних творів. Це спостереження стосується всіх напрямів масової культури, і рок-музики зокрема.

Філософсько-соціологічне осмислення маси спричинило появу теорії **масового суспільства** (суспільства масового споживання), що еволюціонувала паралельно із змінами в характері тлумачення самого поняття „маса”. У працях перших дослідників поняття (Г.Лебон, Х.Ортега-і-Гасет та ін.) **„маса”** розглядається як „буйний” натовп, чернь, що прагне влади, руйнує традиційну еліту, загрожуючи культурі людства.

На другому етапі **„маса”** тлумачиться як консервативна сила, керована елітою за допомогою тоталітарного політичного апарату і системи масових комунікацій. К.Мангейм та Є.Ледерер, як і Х.Ортега-і-Гассет, стверджують, що культурні цінності створюються елітою, які в „здоровому суспільстві” є соціальною дистанцією між масою та елітою. Дослідники намагаються демократизувати відверто аристократичну концепцію, знайти „оптимальне співвідношення” між цими стратами (суспільними групами). Така теорія набула назви „плюралістичної демократії”. На третьому етапі (Е.Фромм, Х.Арендт, Р.Мілз, Дж.Бенсменн) підкреслюється відчуження особистості в масі: остання розглядається як „натовп самотніх”,

атомізованих особистостей, які погано взаємодіють один з одним. Такому масовому суспільству притаманні: маніпулятивний тип керування, зростання бюрократизму, конформізм особистості, криза соціального спілкування і, так звана, соціальна культура „загального відчуження”. На четвертому етапі „маса” постає соціально однорідним утворенням, інтегрованим державною системою, задоволеним своїм становищем в ній, таким що відмовилось від опозиційності та розділяє офіційно санкціоновані цінності культури і політики. Це, на думку соціологів, є результатом стирання класових стилів життя. Дослідники виходять з того, що соціальні колізії найкраще розв’язуються законним шляхом. Критика масового суспільства розглядається як одна з форм „ідеологій, що відживають”, яким протистоїть деідеологізація, сцієнтизм. З цих позицій всі проблеми розглядаються як виключно технічні, розв’язання яких – компетенція спеціалістів в межах даної структури. Масовізація все частіше трактується в позитивному плані, як процес усереднення способу життя великих мас людей, як зростання „середнього прошарку”, завдяки чому маси отримують те, що донедавна було виключним привілеєм еліти. Виникає „суспільство згоди”, в якому політика постає не як співвідношення класів, а лише як технічне управління, мистецтво досягнення компромісів між різними групами населення. Цей варіант теорії, як зауважував російський соціолог Г.Ашин, позначений впливом доктрин „народного капіталізму”, „держави загального процвітання”, „теорії єдиного середнього класу”. Таким чином, „масове суспільство” є одним з суперечливих термінів соціологічного словника.

В радянському суспільствознавстві поширена думка (Ю.Замошкін, Є.Соловйов, Г.Ашин, В.Боровський, Н.Стрельцов), що теорія масового суспільства сформована для пояснення двох соціальних тенденцій ХХ століття: зростання ролі народних мас в історичному розвитку (із своїм антиподом-формуванням консервативної маси, на яку прагне спиратись еліта) та зростання класової поляризації з контртенденційною дестратифікацією (стиранням чітких кордонів між соціальними

групами). Обидві тенденції та їх антиподи зумовлені зрушеннями в соціальній структурі суспільства, породженими, зокрема, науково-технічним прогресом. Отже, спостерігається певна взаємозалежність між виникненням таких явищ, як науково-технічний прогрес, масове суспільство, масова культура, рок-музика. Зв'язки між ними справді дуже складні, хоч і взаємозумовлені.

Складовою частиною теорії масового суспільства є теорії еліт – соціально-філософські концепції, згідно з якими, необхідні складові соціальної структури будь-якого суспільства – **це еліта** (найвищий привілейований прошарок або прошарки, що виконують функції управління, розвитку науки й культури) та інша маса людей. Такі ідеї висловлювали Платон, Ф.Ніцше та ін. Однак як усталена система поглядів теорії еліт були сформульовані у ХХ ст. В.Парето та Г.Москою. До другої світової війни вони набули поширення в Німеччині, Італії, Франції, після війни – в США. Є кілька основних варіантів теорій еліт: „макіавелівський” (Дж.Бернхем), „ціннісний” (Ла Валет), „структурно-функціональний” (С.Келер), „неоелітизм” (Т.Дай). Крім того, поширені такі обґрунтування елітизму: біологічне – за расовими особливостями індивідів (С.Дарлінгтон, Р.Вільямс); психологічне (Дж. Джиттер); організаторське – еліта утворюється з найобдарованіших людей, здатних управляти соціальним життям (Дж.Шумпетер, М.Гінсберг); технологічне – здатність певних людей організувати управління сучасним машинним виробництвом (Дж.Бернхем, А.Фріш, Д.Елеско, К.Болдуїн). Типові риси теорій еліт: спростування історичного прогресу, бо історія тлумачиться як сукупність соціальних циклів, що характеризуються домінуванням певних типів еліт; критика ідеї народного суверенітету; визнання нерівності основою соціального життя. Дослідники вважають, що певний оптимум співвідношення між масою та елітою досягається у „плюралістичному суспільстві”, що є опорою демократії. Таке суспільство є соціальною системою, в межах якої люди об'єднані в численні групи (соціальні прошарки, організації, спілки, добровільні товариства тощо). Маси захищені від свавілля еліт завдяки наявності цих

прошарків, але й еліти також захищені від вторгнення мас наявністю цих груп.

Технічний прогрес, як один з факторів розвитку масового суспільства, постає, таким чином, досягненням еліти. Він створив умови для забезпечення населення мінімальним рівнем комфорту, який раніше був привілеєм обмеженого кола людей та полегшив важку фізичну працю. Це дозволило масам відчувати свою наближеність до еліти, певну незалежність, внаслідок чого вони починають розвивати власну культуру, що набула назву масової. Таким чином, розвиток масової культури та її окремих компонентів тісно пов'язаний з НТП, при чому не тільки внаслідок вивільнення часу, а й використанням новітніх досягнень для створення культурного продукту (наприклад, електроінструментів, студії звукозапису, ефектів викривлення звуку в рок-музиці).

Більшість соціологів однією з найважливіших ознак масового суспільства вважають такий прояв науково-технічного прогресу, як високий рівень розвитку засобів масової комунікації (преси, телебачення, радіо тощо), порівнюючи їх значення з промисловою революцією XIX століття. Західноєвропейська та американська соціологічна практика має значний досвід дослідження цього питання. Аналогічні вітчизняні роботи починають з'являтися пізніше, хоч цього питання обов'язково торкаються соціологи, аналізуючи масове суспільство та масову культуру. Повний перелік таких праць наводить Г.Ашин.

Історичним першоджерелом сучасних засобів масової комунікації, на думку А.Левінсона, були театр і ритуал як спосіб комунікації та держава і церква як засіб комунікації, а також прийом „постійної експозиції” (архітектурний об'єкт, пам'ятник, священний предмет, напис або зображення). Тобто, історично ЗМК були єдиною можливістю залучити до культурних надбань, до творів мистецтва людей всіх прошарків населення, незалежно від їх соціальної приналежності, або навіть передусім людей заможних, тогочасну еліту, адже вони мали можливість відвідувати, наприклад, театри.

Сучасна **масова комунікація** є системою поширення інформації за допомогою друку, радіо, телебачення, звукозапису, відеозапису серед чисельних, розосереджених аудиторій для утвердження духовних цінностей та впливу на думки й поведінку людей. Матеріальною передумовою виникнення масової комунікації в першій половині ХХ століття було створення технічних пристроїв, що дозволяли здійснювати швидке передавання й тиражування великих обсягів мовної, образної, музичної інформації. Впровадження нових інформаційних систем та комп'ютерних мереж свідчить, що друкована й електронна продукція охоплює майже всі прошарки суспільства, сприяючи формуванню уявлення про територіально велике суспільство з великою кількістю населення, високо індустріалізоване, урбанізоване.

На основі викладених спостережень виникає тлумачення масової комунікації як штучно створеної реальності, породженої міською культурою, завдяки якій остання може розвиватись і зумовлювати культуру взагалі (Н.Хренов).

Постають запитання: Чи позначається процес поширення нової техніки комунікації на змісті сучасної культури, на її внутрішньому стані? Яке реальне співвідношення між культурою та масовим продукуванням її зразків? Відповідь на них має важливе значення для розуміння ситуації, що сприяла виникненню і розвитку рок-музики. Є різноманітні, навіть полярні думки з цього приводу: від твердження, що конкретний спосіб спілкування людей, той чи інший спосіб розповсюдження художніх цінностей не торкаються глибинних законів самої культури (Л.Лоуенталь), до визнання того, що засоби масової комунікації визначають і сам процес спілкування, і фактичний зміст духовних ферментів (З.Бжезинський). Є і компромісна позиція: нові засоби культурної комунікації звільнили людину від ярма важкої фізичної праці, надавши їй можливість відкривати нові джерела почуттів, пізнавати радість буття, самовдосконалюватись.

Отже, немає чіткого, однозначного погляду на взаємовідносини художньої культури й засобів масової комунікації. Це свідчить про нероздільність розвитку культури і

техніки в другій половині ХХ століття, що підкреслює складність феномену.

На думку багатьох дослідників, активний розвиток засобів масової інформації, широке розповсюдження досягнень різних видів мистецтва сприяли розподілу його, як і культури, на масове й елітарне. Концепція елітарного мистецтва ґрунтується на філософії Ф.Ніцше. Елітаристських поглядів на природу мистецтва дотримувались також А.Шопенгауер, О.Шпенглер, К.Юнг, Х.Ортега-і-Гасет, М.Маклюен та ін.

Українські культурологи (М.Корінний, Г.Потапов, В.Шевченко) тлумачать елітарну культуру як таку, що ґрунтується на специфічних формах мистецтва, зрозумілих лише невеликій групі людей, які мають досить високий інтелектуальний рівень, відповідні духовні запити, особливу художню сприйнятливість. Елітарна культура, на наш погляд, принаймні в момент свого усвідомлення як такої, менше залежить від засобів масової комунікації, на відміну від масової культури, яка, не в останню чергу, завдяки саме ЗМІ, формує „все зростаючу стандартизацію смаків та стилів життя”.

Стосовно часу виникнення терміну „**масова культура**” є різні точки зору. Одні дослідники, зокрема Л.Левчук, вважають, що його ввів у науковий обіг Д.Макдональд (40-х рр. ХХст.), а теоретично обґрунтували Р.Страус-Хупе, Е.Хаддлстон, У.Корнхаузер, Р.Лайн, Е.Шилз. Інші, зокрема В.Молчанов, часом появи терміну називають 1957 рік, коли в США була опублікована колективна праця „Масова культура” під редакцією Б.Розенберга та Д.Уайта. До того часу в культурологічному обігу був поширений термін „popular culture” – „народна”, „популярна” культура. В.Молчанов зауважує також, що в роботі англійського літературознавця Ф.Лівіса „Масова цивілізація й культура меншості”, що вийшла друком 1930 року, під „масовою цивілізацією” вже розуміється те, що згодом набуло назви „масова культура”. Останнє поняття, з погляду тогочасних дослідників, було точнішим, а в певному сенсі й змістовнішим, бо увібрало елементи таких визначень, як „масова комунікація”, „масове суспільство”, „народна культура”, „популярна культура”.

Поняттям масової культури охоплюють різноманітні й різнородні явища культури ХХ ст. Ціннісний зміст її, на думку Г.Шестакова, дуже широкий – від кітчу (ранніх коміксів, мелодрами, естрадного шлягеру, „мильної опери”) до складних, змістовно насичених форм (окремі види рок-музики, „інтелектуальний” детектив, поп-арт, перфоманс).

Динаміку розвитку масової культури визначають кілька різнопланових тенденцій, адже в умовах сучасної економіки її артефакти функціонують у двох видах – як товар для споживання і як культурні цінності. Актуалізуючи та опредмечуючи соціально-психологічні сподівання широкої аудиторії, масова культура відповідає їх потребам у дозвіллі, розвагах, грі, спілкуванні, емоційній компенсації тощо. Індустріалізація виробництва й стандартизація продукції, використовуючи міфотворчі механізми, переробляючи ключові символи попередньої та сучасної культур, взаємодіють з процесом формування субкультурних груп, орієнтованих на певне коло творів мистецтва. Естетиці масової культури притаманне постійне балансування між вульгарним і витонченим, тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним.

В культурологічній літературі широко представлена традиція критичного аналізу масової культури, протиставленої елітарній (О.Шпенглер, Х.Ортега-і-Гасет, Т.Адорно, В.Беньямін) і нейтрально-позитивне ставлення до неї як до засобу піднесення культурного рівня широких мас (Д.Белл, М.Маклюен, О.Тоффлер, Е.Шилз). Особливу увагу критиків привертає комерційна сутність масової культури, важливість для неї, насамперед, економічної рентабельності, а не ідеалів прекрасного. На їх думку, в масовій культурі твори мистецтва свідомо позбавляються всього високого, неспроможного принести прибутки, а митець стає найманцем або техніком, який обслуговує певну ділянку конвеєрної лінії. Така позиція видається недостатньо історично обґрунтованою. Справді, фактори економічної рентабельності змушують митця дещо коригувати свої творчі задуми, підпорядковуючи їх фактору доступності. Зауважимо, що складність манери висловлювання

не завжди є свідченням справжньої цінності твору, а часом просто високого рівня освіченості автора.

Одним з перших дослідників, хто мав нейтральний, чи навіть позитивний погляд на масову культуру, був Е.Шилз. Як уже вказувалось, він був одним із авторів теорії масового суспільства, сутність якої полягає в тому, що масовізація є прогресивним явищем, внаслідок якого людині маси, простій людині, відкривається доступ до високих духовних цінностей. Масовізація, тлумачено як цілеспрямований розвиток індивідуальності, звільняє індивіда від численних заборон і забобонів, властивих „домедіальному суспільству” (тобто суспільству без засобів масової комунікації), перетворює „людину натовпу” на багатомірну одухотворену особистість, яка має „розвинене естетичне самовираження й сприйняття”, виховані культурою масового суспільства.

Е.Шилз говорить не про масову культуру, а про культуру масового суспільства і підкреслює відмінність між ними: масова культура брутальна та жорстока, вона виникла внаслідок естетичного пробудження низьких класів, а культура масового суспільства – це культура синтетична, в ній злиті елементи масової та елітарної культури. Виникнення культури масового суспільства відбудеться лише тоді, коли засоби масової інформації піднімуть масову культуру до рівня елітарної. Дослідник вважає одним із характерних проявів масового суспільства розподіл культури на три типи, що визначаються за естетичними, інтелектуальними, моральними стандартами. Це, так звані, „вища” („вишукана”), „середня” та „низька” („вульгарна”) культури. Такий чіткий розподіл може бути визнано дещо категоричним, тим більше, що сам дослідник вважає нечіткою межу між високим та середнім типами культури.

Проте справді є пласт культури, що характеризується серйозністю обраних тем, глибоким проникненням в сутність явищ, узгодженістю сприйняття, витонченістю та багатством виражених почуттів. До нього належать: філософія, наукові теорії та дослідження, історія, економіка, соціальний та політичний аналіз, кращі зразки літератури, театру, живопису, музичні композиції, скульптура, архітектура, твори декоративно-

прикладного мистецтва тощо. Цей різновид культури не пов'язаний із соціальним статусом, міра його досконалості зумовлена не суспільним статусом творців або споживачів, а лише правдивістю та красою самих об'єктів. Така культура може бути названа „високою”, або елітарною. На протилежному полюсі розташовані вкрай елементарні твори, хоч деякі з них і мають жанрові форми „високої” культури (образотворче мистецтво, пластичне втілення, музика, література тощо). До цієї категорії належать також ігри та видовища (бокс, перегони), що мають максимальну безпосередню виражальну здатність і мінімальний внутрішній зміст. Глибина їх проникнення дуже мала, витонченість відсутня, характерна особливість – спрощеність відчуття та сприйняття. Такий тип культури можна назвати „низьким”, або, за Е.Шилзом, „масовим”. Проте не викликає сумнівів наявність певної категорії творів, написаних як у „високих”, так і у „низьких” жанрах, які не виявляють чіткого тяжіння до жодного з названих полюсів. Рівень складності таких творів недостатньо високий для елітарної культури, але надто високий для низької.

Погляди послідовників Е.Шилза (М.Дюфрена, В.Феркіса, М.Маклюена, Е.Морена) знаменують новий стан розвитку дослідницьких поглядів на масову культуру. Починаючи із середини 60-х рр. ХХ століття, цей термін втрачає статус „дефініції-осуду”. Зауважимо, що в західній дослідницькій літературі останнього часу визначення „масова культура” охоплює середній прошарок. Саме це призвело до формування нового ставлення до масової культури як до реальності корисної, точно висловлене французьким соціологом Е.Мореном: „Масова культура перестала бути закритим універсумом, протиставленим художній культурі. Її новий поліцентризм, її часткове перегрупування, прискорені переможним прогресом техніки, призвели до створення нового художнього авангарду, що використовує такі нові засоби виразності, як, наприклад, кінематограф. Універсум масових комунікацій перестав бути... галуззю культурної індустрії в строгому сенсі цього слова. Нові культурні цінності свідчать про гнучке діалектичне відношення між виробництвом та творчістю” .

Цілевідповідним виглядає збереження цього умовного, але вкоріненого у дослідницькій літературі розподілу культури на елітарну та масову, зауваживши, що в межах останньої є також своя елітарна частина. Саме вона й складає той „середній”, за Е.Шилзом, тип культури, охоплюючи кращі, складні зразки масової культури (у тому числі і рок-музики). Тому логічним буде подальше детальне висвітлення цього типу культури в контексті аналізу складових масової культури.

В науковій літературі можна знайти такі замітники назви „масова культура”, як „індустрія культури”, „індустрія розваг”, „буржуазна масова культура”, „культура для мас країн соціалізму”, „культура масового суспільства”, „споживча культура”... З цього переліку найактуальнішими антиподами для вітчизняних дослідників (Л.Левчук, Г.Ашина, В.Молчанова, С.Можнягун та ін.) були визначення „буржуазна масова культура” і „культура для мас країн соціалізму”. Погляди на висвітлення співвідношення між цими термінами еволюціонують від протиставлення до проведення певних паралелей. У визначеннях усуваються ідеологічні уточнення і переважає оперування безособовим терміном „масова культура”.

Серед складових масової культури дослідники (Е.Ван ден Хааг, К.Келлерер, Д.Макдональд, Д.Розенберг, Дж.Стернберг, Д.Уайт, Н.Дмитрієва, Є.Карцева, Є.Стукалова) виділяють кітч та кемп.

Німецьке за походженням слово „кітч” порівняно недавно стало загальноживаним терміном, хоча набуло поширення в мюнхенських художніх колах ще з в 70-х рр. XIX століття. Його пряме значення – дешеви́зна (від нім.: verkitschen – продавати дешево, здешевлювати). В широкому сенсі, під кітчем розуміють твори невибагливого смаку, банальні, розраховані на миттєвий, швидкоплинний успіх у широкої публіки. Сьогодні вже є дослідження кітччу та особливостей психології його споживачів (кітчменів). Це праці Ж.Стернберга, Н.Дмитрієвої, Є.Карцевої, Т.Лісюк та ін.

Американські дослідники (Д.Розенберг, Д.Уайт) відзначають характерний для кітччу, вкрай спрощений зміст, відсутність як

глибоких реальностей (статі, смерті, страху, трагедії), так і простих, спонтанних задовольень, бо вони стали б надто реальними, щоб викликати „настрій згоди”, „наркотичний” стан від сприйняття масової культури, імітування справжнього мистецтва. Крім того, він формує у споживача хибне уявлення про мету художньої творчості, байдужість до справжніх цінностей мистецтва, нівелює особливості національних художніх культур. Маса, розбещена такими зразками протягом уже кількох поколінь, у свою чергу, починають вимагати тривіальності і втіхи від продуктів культури.

А.Моль вбачає в розвитку кітчу два періоди: перший – пов’язаний з формуванням буржуазної свідомості та шуканнями стилю життя, другий, так званий неокітч 1960 – 1970-х рр. ХХ століття, – час стилізацій під старовину. Найсприятливішим для кітчу виявився стиль модерн у всіх його різновидах. Сучасний кітч почав поширюватись, приблизно, після першої світової війни. Сприяв цьому швидкий розвиток засобів масової комунікації, кінематографія, реклама, популярна періодика, міжнародний туризм і його спеціальна галузь – сувенірна промисловість тощо.

К. Келлерер виділяє два основні типи кітчу – м’який („солодкий”) та жорсткий („героїчний”). Перший задовольняє попит тих, прагне занурення у чарівний, привабливий світ, відволікаючись від прози повсякденності, другий підтримує потяг до пригод, боротьби та романтики. Н.Дмитрієва виділяє такі різновиди сучасного кітчу: кітч „красивого життя”, кітч-триллер, містичний та фетишистський кітч, кітч ритуалів, традиційний кітч, авангардний кітч. Всі вони, на думку дослідниці, вкрай тривіальні і не вимагають жодних зусиль для сприймання, а перебільшення тонізуючих ілюзій, незвичайності сприяє виходу за межі буденності. Таким чином, кітч є різновидом масової культури, в якому форма домінує над змістом, і який експлуатує культурні надбання будь-яких груп суспільства.

На думку Н.Дмитрієвої, в другій половині ХХ століття починається зближення масової та елітарної культури на основі кітчу. В масовій культурі назріває заперечення кітчу, тяжіння до

справжності, документалізму, проблемності. Так, однією з причин виникнення рок-музики, рок-культури став протест проти кітч, проти пасивного сприйняття „солодкої” масової культури. Елітарна культура (авангардизм) навпаки виявляє підвищену зацікавленість кітчем. Його засоби часом використовуються сучасними художниками як “гра в кітч”, як введення пародійних елементів у твори. В деяких течіях мистецтва ХХ ст. (наприклад, у поп-арті) межа між кітчем та пародійним мистецтвом стає часом досить умовною. Причиною цього, на думку Н. Дмитрієвої, є прагнення елітарної культури конкурувати з комерційною.

Питання про дефініцію поняття „кемп” та час його виникнення й досі є відкритим. Походить воно може від німецького „kaum” (ледь, майже ні), або від англійських „compare” та „compete” („порівнювати” та „конкурувати” відповідно). Перші визначення і спроби тлумачення належать Є.Карцевій, яка називає кемпом культивування кітч, що постає як „пристрасть до всього неприродного, штучного, надмірного”. Ж.Стернберг уточнює історичну спрямованість кемпа і називає його „кітч минулого”, Є.Стукалова так характеризує середовище виникнення поняття „кемп”: „Закохані у кітч інтелектуали-денді, які пропустили його крізь призму власної свідомості і розуміють, що певне явище – саме кітч”... Авторка наводить можливі варіанти визначення кемпа, серед яких є „самостійні” („мистецтво, що має на меті бути повністю серйозним, але не бути сприйняте як серйозне, тому що воно завжди „надто”) і „порівняльні” („якщо кітч – це звульгаризована краса, то кемп - це естетизований кітч”). Наведені визначення свідчать про правомірність висловлених припущень щодо походження терміну.

Саме зацікавленість кітчем авангарду елітарної культури, на думку Н.Дмитрієвої, стала ґрунтом для проміжного, між елітарним та масовим мистецтвом явища поп-арту, а це, у свою чергу, на думку Д.Макдональда, призвело до виникнення проміжного між масовим та елітарним типу культури. Російські дослідники Г.Ашин та А.Мідлер висловлюють інше припущення щодо причини його виникнення, вбачаючи її у зростанні

освітнього рівня аудиторії сучасних засобів масової інформації, що призводить до усвідомлення невисокого рівня продуктів масової культури. Отже, формування середнього типу культури відбувається зусиллями представників та споживачів як масової, так і елітарної культури.

Середній тип культури у науковій літературі має різні визначення, які можна згрупувати так: поп-культура та популярна культура; середня, медіа,-медіумічна культура; контркультура.

Перша група визначень містить найбільше суперечливих поглядів. Слово „**популярний**” у перекладі з англійської означає „народний”, що можна тлумачити як „породжений народом” (фольклор), „написаний для народу” („масовий”), „визнаний, широко відомий та улюблений серед народу” (власне „популярний”). Всі наведені варіанти визначень можливі, тому в кожному конкретному випадку необхідні уточнення.

Визначення „**поп**” також багатозначне. Американські дослідники Р.Браун та Р.Най ототожнюють поняття „популярна культура” та „поп-культура”, вважаючи другу скороченою назвою першої. Проте, якщо Р.Най ототожнює його ще й з масовою культурою (і в цьому його підтримує О.Козлов), то Р.Браун вважає популярну культуру ширшим явищем, складовою якого є і масова культура.

Більшість російських дослідників визначення „**популярна**” і „**поп**” не вважають тотожними. Перше з них тлумачиться як „широко відоме” (адже це можуть бути, наприклад, твори академічної музики); друге має кілька варіантів визначення, серед яких: „Все, що приносить прибуток сьогодні, незалежно від жанру – „серйозного” чи „ужиткового”

Г.Ашин та А.Мідлер розрізняють поняття „масова культура” та „поп-культура” (не „популярна”) за їх спрямованістю на різні категорії споживачів, за матеріалом, що використовується у творах, за схемою виготовлення продукції. Вони також проводять аналогії між поп-культурою та поп-артом, ведучи мову про артизацію життя, що набула поширення у США та Західній Європі в 1960-х рр. XX століття.

Проте, щоб уникнути розбіжностей з іншими дослідниками, автори пропонують називати середній тип культури не поп-культурою, а медіумічною, зважаючи на її подвійний характер: вона має певні риси елітарної культури і певні риси масової. Особливістю цієї культури є також те, що по відношенню до елітарної вона може розглядатися як масова (хоча б тому, що є популярною серед широких кіл), а по відношенню до масової – це вищий тип культури. Вона є лідером масової культури (авангардом), зразком для тиражування. На думку Г.Ашина та А.Мідлера, саме цей тип культури сьогодні найактивніше розвивається, значною мірою знаменуючи собою нову фазу в розвитку світової культури.

В дослідженні середнього типу культури є певні труднощі: проміжна культура як самостійний рівень – явище, що перебуває, скоріше, в процесі свого формування, ніж уже сформоване. Про це свого часу зауважував Е.Шилз, відзначаючи відносно коротку тривалість життя об'єктів „середнього” типу культури.

Поняття „**контркультура**” серед назв проміжного типу культури певною мірою протистоїть усім іншим. За Коротким термінологічним словником з української та зарубіжної культури, воно означає відкриту відмову від стереотипів і стандартів масової культури, загально прийнятого способу життя. Це виявляється в негативізмі до здобутків людства, в екстравагантній манері мислення й поведінки. Часом виникнення контркультури вважають 60 – 70-ті роки ХХ століття.

Дещо інакше тлумачить це поняття О.Козлов, називаючи контркультуру мистецтвом тих, хто різко пориває з культурою, прагнучи створити абсолютно нове, найчастіше шляхом заперечення старого. Він відносить до контркультури авангард різних часів. Типи контркультури, що офіційно переслідуються, автор називає „андеграундом”. Таким чином, тлумачення О.Козлова є ширшим за попереднє і не пов'язане з певним часом виникнення.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Визначте поняття масова культура.
2. Яких дослідників масової культури Ви знаєте?
3. Сформулюйте складові масової культури.
4. Хто ввів поняття „масова культура” ?
5. Сформулюйте теорію масового суспільства.

Рекомендована література:

1. **Акопян К.** Массовая культура / [Акопян К., Захаров К., Кагалицкая С. и др.] – М. : Альфа; М : ИНФРА, 2004 – 304 с.
2. **Ашин Г.** Доктрина «массового общества» / Ашин Г. – М. : Политиздат, 1971. – 191 с.
3. **Ашин Г.** В тисках духовного гнета: (Что популяризируют средства массовой информации США) / Г. Ашин, А. Мидлер. – М. : Мысль, 1986. – 253 с.
4. **Беленький Л.** Возьмемся за руки друзья / Беленький Л. – М., 1990. – 447 с.
5. **Грица С.** О развитии и обновлении традиций художественной активности масс / Грица С., Иванова Н., Новийчук В., Черкашина Л. // Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. – Вып.2. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 156 -174.
6. **Давыдов Ю.** Социология контркультуры / Ю. Давыдов, Т. Роднянская. – М. : Наука, 1980. – 264 с.
7. **Куликова И.** Философия и искусство модернизма / И. Куликова. –2-е изд. – М. : Политиздат, 1980. – 272 с.

Тема 2. Елітарна культура: сутність та розвиток.

Мета: визначити поняття „культура” та її види. Проаналізувати типи культури, знайти спільні та відмінні риси між масовою та елітарною культурами.

Основні поняття й персоналії: культура, елітарна культура, функції культури, шлягер, популярна музика, національна культура; М. Катон, Й. Бах, В. Моцарт, У. Шекспір.

Загальний зміст лекції:

Культура – це сукупність всіх матеріальних та духовних цінностей (найбільш часто уживане в Україні визначення

культури), створених людством протягом свого існування. За своєю природою культура – явище багатогранне та проблемне. Кожний вбачає в ній щось своє, прокладає незриму межу між культурним чи некультурним, допустимим і недопустимим. Перефразовуючи відомий вислів „ми всі розуміємо що таке час, поки не замислюємося що це таке”, те саме можна сказати про культуру. Відомо, що будь-яка людина містить в собі своє поняття культури. І це не просто теоретично віддалена категорія – це наповнення повсякденного життя та розуміння пріоритетів. Доволі цікавими є роздуми, що намагаються зясувати спільне й відмінне між культурою та цивілізацією. І хоча на ужитковому рівні понять „культурний” та “цивілізований” тотожні, в сучасному розумінні цивілізація має більш вузьке значення.

Саме слово „культура” (*colere* – населяти, вирощувати, сприяти, успадковувати) має латинське коріння. Вважається, що вперше воно використане в праці Марка Порція Катона „De agri cultura” (III ст. до н.е.). Але Катон не піднімався у свої роздумах вище аграрно-соціального тлумачення культури. Більш повно це слово почав використовувати римський оратор Ціцерон. Але сьогоднішнього значення поняття „культура,, набуло лише з XVIII століття н.е.

Культура вимагає ретельного вивчення. Проте, перед ґрунтовним опануванням предметом необхідно з’ясувати підходи, що будуть використовуватися. Можливо умовно виділити два підходи – суспільно-політичний та антропологічний. За суспільно-політичним до культури відносяться лише ті явища, що здійснили суттєвий вплив на розвиток суспільства. За антропологічним підходом до культури відносяться абсолютно всі явища культурного процесу. Звичайно, антропологічний підхід більш широкий та демократичний, але він не дозволяє здійснити наукове узагальнення культурних процесів. На відмінну від нього, суспільно-політичний підхід більш вибірковий, але ми сьгодні вивчаємо саме відібране за цим принципом. Решта культурних надбань не „пройшли випробування часом”.

Культура має чимало функцій. Наведемо лише деякі з них:

- аксіологічна (передбачає створення системи цінностей);
- виховна (відповідає за етичні норми виховання);
- інформаційна (сприяє поширенню й розумінню інформації);
- комунікативна (сприяє діалогу між культурами);
- нормативна (створює законодавчу базу – писані й неписані закони);
- світоглядна (відповідає умовно на три питання „Звідки я?“, „Хто я?“, „Куди я йду?“).

Культура умовно поділяється на матеріальну та духовну. Матеріальна культура тісно пов'язана з духовною, вони перебувають у єдності. Так книжка поєднує в собі ознаки матеріальної та духовної культур – зміст духовний, а типографське/рукописне виконання – відповідно матеріальне. Світова культура складається з найкращих витворів **національних культур**. Наприклад, В.Моцарт, Й.Бах, В.Шекспір сприймаються не як представники своїх національних культур, а як найкращі представники людства в цілому. Вважається, що вони вийшли силою свого обдарування за межі національних культур, зробили те, що лишається актуальним поза територіальними й часовими рамками.

Хоча світова культура й сприймається як позитивне явище, але вона почасти руйнує національні культури. Це спричинено неспроможністю національних культур конкурувати з світовими аналогами. Позитивним у світовій культурі є покращення загального культурного рівня.

Основою **національної культури** є мова. Найчастіше національна культура розвивається в межах національної держави. Наприклад, українська культура в межах СРСР значно утискалася. Проте, існують народи, що мають власну культуру й не мають держави (наприклад, цигани, тривалий час євреї). Є й держави, де поняття національної доволі умовно – класичним прикладом є культура США. Культуру прийнято ділити на масову та елітарну. Цей розподіл є доволі умовний – як правило сьогодні існує гібридне уявлення, що поєднує питомі ознаки масового й елітарного. При цьому основні притаманні риси ми спробуємо коротко розглянути.

Елітарна культура потребує для розуміння високого інтелектуального та естетичного рівня. Щоб знатися на елітарній культурі, людина повинна вповні опанувати багатівіковий контекст. Окрім духовних зусиль, елітарна культура часто вимагає значних матеріальних статків – йдеться про штучні й коштовні витвори, що доступні не багатьом. Елітарна культура визначає найбільш розвинутий зріз суспільства, т.зв. культурну еліту. Елітарна культура виступає як пошук і твердження особистісного начала. Вона складна, серйозна, вишукана, має новаторський характер. Її продукція розрахована на витончену й інтелектуальну еліту суспільства, спроможну зрозуміти й оцінити майстерність, віртуозність новаторського пошуку її творців. Виникненню масової культури сприяв розвиток засобів масової комунікації - газет, популярних часописів, радіо, грампластини, кінематографу, телебачення, магнітної і відео-магнітного запису. Завдяки цим засобам на ринок хлинули численні бойовики, «мильні опери» і бестселери. Названі процеси оцінюються неоднозначно. З одного боку, вони призвели до демократизації культури, відкривши до неї доступ широкою аудиторії. З іншого боку, комерціалізація засобів масової інформації обумовила використання ряду прийомів, що знижують її творчий потенціал, що опошлюють високу культуру. Прикро, але в останній час в Україні визначення „еліти” часто застосовується до таких людей і явищ, які просто дискредитують його значення.

Часте вживання поняття „еліти” призвело й до його певної девальвації, подібна ситуація спостерігається й в шоу-бізнесі зі словом „зірка”. Але певні надбання елітарної культури доступні сьогодні багатьом – наприклад, класична музика. При доступності й багатогранності, вона не користується гідним попитом. Масова культура сповідує простоту та доступність. Це становить її переваги та недоліки – хоча вона охоплює значний кількісний показник населення, якість її часто залишає бажати кращого. Масова культура діє за економічним принципом – попит породжує пропозицію. Якщо в суспільстві є попит на насильство та розбещеність, то масова культура „вдовольняє” його за допомогою бойовиків та еротичних стрічок.

В музиці масова культура репрезентована „популярною музикою”, шлягерами. Саме ці пісні доволі точно розкривають природу масовості – поверховість та швидкоплинність. Одночасно ці пісні відповідають потребам суспільства в концентрації примітивних емоцій, релаксації та просто „вбиванні часу”.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Що таке культура? назвіть функції культури.
2. Назвіть основні підходи до вивчення культури.
3. Надайте характеристику матеріальній та духовній культурам.
4. Визначте відмінність та єдність національної та світової культури.
5. Проаналізуйте полярність понять масова та елітарна культура.

Рекомендована література:

1. **Канарский А.** Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры / Канарский А. – К. : Изд-во Киев. ун-та, 1982. – 192 с.
2. **Кассу Ж.** Энциклопедия символизма / Кассу Ж. – М. Республика, 1999. – 412 с.
3. **Кнабе Г.** Феномен рока и контркультура / Кнабе Г. // Вопросы философии. – 1930. – № 8. – С. 39 – 62.
4. **Козлов А.** Прах культуры / Козлов А. // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 128 – 154
5. **Лебон Г.** Психология народов и масс / Лебон Г. – С.-Пб, 1896.
6. **Фокин М.** Против течения / Фокин М. – М. : Искусство, 1981. – 89 с.

Тема 3. Теорії та аналіз масової культури.

Мета: сформувати систему знань щодо особливостей розвитку масової та елітарної культури, визначити їх роль у формуванні художньо-естетичних орієнтирів у суспільстві.

Основні поняття й персоналії: „фальшиве”, „тіньове” мистецтво, мас-культура, „супутна культура”, „індустрія культури”; І.Лисаковський, О. Кукаркін,

Г. Оверстрит, М. Маклюен, Д. Макдональд, Т. Адорно, Х. Ортега-і-Гасет, К. Менгейм, Е. Фром, Х. Арндт, О. Ханслі.

Загальний зміст лекції:

До кінця ХХ століття масова культура стала не тільки важливим чинником сучасного соціуму, але й важливою складовою в різних областях соціогуманітарного знання. Відомо, що традиційні академічні дисципліни не перебувають у незмінному стані – вони виходять далеко за межі дослідження свого предмета, встановлюються міждисциплінарні зв'язки, у процесі чого з'являються нові методи, тому складно визначити якусь галузь знань, у якій проблеми мас-культури розроблені найповніше й найретельніше.

Науково-технічний прогрес не тільки змінив соціальний, а й психологічний клімат у світі, різко підвищив коефіцієнт інтелектуального початку у всіх сферах життя, як і у всіх аспектах самовизначення особистості. Винайдення нових технічних засобів тиражування творів мистецтва, поява його видів, перш за все кіно й телебачення, незвичайно розширили можливості художнього освоєння життя й збагатили саме естетичне мислення.

З наукової точки зору термін „масова культура” є досить неоднозначним. Як синонім комерційної культури часто і явно має негативні характеристики, тобто постає синонімом низькоякісного мистецтва художньої культури. Але, термін „масова культура” поряд з негативними ознаками має і позитивні риси, що визначаються у доступності творів мистецтва для широкого загалу. Сприйняття масової культури як комерційної визначається, перш за все, відсутністю високих етичних і естетичних цінностей, що характеризує низький моральний рівень масової культури, але твори музичного мистецтва мають високі художні показники, які вплинули на подальший розвиток музичної культури другої половини ХХ початку ХХІ століть.

І. Лисаківський поняття „мас-культура” ототожнює з популярною культурою, але популярна культура охоплює сукупність творів, що користуються або користувалися

популярністю. У цьому контексті, твори, які не були призначені їх авторами для широкого вжитку, тим не менш стають ними, а й ті, що були створені з комерційною метою та не здобули значного успіху, тобто не користуються популярністю. Тому популярна культура як поняття охоплює продукти масової культури, а й альтернативні, що здобули тих чи інших ознак популярності. Адже, **популярна культура** – є сукупність творів, що отримали широку відомість та користуються успіхом, попитом у читачів, глядачів, слухачів мистецтво.

Народжена індустріальним і наступними за ним суспільствами – постіндустріальним та інформаційним, масова культура багато чого бере з народного і високого мистецтва, наприклад, сюжетику, проблематику, символіку й формальні прийоми. Поштовхом до вивчення мас-культури послужили зміни в технології, які драматично вплинули на долю культури, – винайдення фотографії, вихід кінематографу на культурну сцену, розвиток радіо й телебачення. Той факт, що мистецтво й культура стали репродукуватися в широких масштабах, створив ряд проблем для традиційних ідей стосовно ролі культури й мистецтва в суспільстві. Науково-технічний прогрес, а також великі перетворення в матеріально-технічній базі й культурному житті, на думку О. Кукаркіна, призвели до неправомірного наділення важливими функціями розважальних жанрів, хай то мелодрама, детектив чи естрадна музика.

З метою визначення правдивої значимості цих жанрів деякі радянські й зарубіжні теоретики ввели до термінологічного обігу поняття „тіньового”, „фальшивого” мистецтва (відносно високого, реалістичного за своїм характером мистецтва), а також визначення „супутньої культури”. Формування нових суспільно-естетичних смаків і поглядів на навколишню дійсність, на думку О. Кукаркіна, є наслідком засобів масової інформації. На підтвердження сказаного автор наводить слова американського дослідника Г. Оверстрита, який вважає, що на людську свідомість безперервно впливають чотири суспільних інститути – преса, радіо, кіно і реклама. Усі перераховані види є частиною культури й відрізняються високою технічною досконалістю.

Однак основне завдання вищеназваних складових – це фінансовий прибуток зрілої свідомості. Кінематограф визначив рекламно-пропагандистські й комерційні цілі конвеєрного виробництва художніх творів. Він заклав фундамент естетичних принципів масової культури, виробив способи залучення (привертання) глядачів, головним із яких стало культивування ілюзій. Підтвердженням цих слів є висловлювання Г. Оверстріта, який, розвиваючи свою думку про формули, що діють у різних областях масової культури, говорить про те, що кінофільм не ставив своїм завданням навчити людей рухатися вперед, здійснювати активні дії у вирішенні проблем, що стоять перед ними.

Для кінобізнесменів найправильнішим способом привертання аудиторії є занурення глядача у світ ілюзій. Основна ставка на видовищність будь-яким шляхом усе більше закликала до моральної нерозбірливості, до стирання меж між добром і злом, до культу сексу й жорстокості, що поглиблюють ерозію моралі, яка відбувається в сучасному житті суспільства. Паралельно з кінематографом широко поширювалося радіо, але, на відміну від кіно, воно розвивалось як засіб повідомлення, а не як новий вид мистецтва. О. Кукаркін виділяє три основні функціональні аспекти радіомовлення: трансляція новин, реклама товарів і передачі розважальних музичних програм чи театралізованих шоу.

При безпосередньому сприйнятті радіостанцій на перший план виступає не раціональна, а емоційна сторона, осмислення ж отриманого повідомлення ніби затримується. У свою чергу, Г. Оверстріт, аналізуючи функціональні сторони радіо, прийшов до думки, що для радіослухачів максимально привабливе те доставлене задоволення, яке збуджує поверхневі емоції й не піддає випробуванню розумові здібності, на відміну від прочитання газети тощо. Але процес усвідомлення таких засобів масової культурної комунікації, як радіо й телебачення, продовжується й сьогодні. М. Маклюєн справедливо вказав на перевагу нових технічних засобів інформування над старими в таких словах: „Якщо друк був механізацією мистецтва письма, то телефон був уже електрифікацією самого мовлення.

Грамофон і кіно були простою механізацією мовлення й жести. Але радіо й телебачення виявились не просто електрифікацією мовлення й жести, а всього діапазону вираження людської особистості”.

Аналізуючи функції вищевказаних засобів масової інформації, О. Кукаркін відмічає, що роль радіо й телебачення не має нічого спільного з вихованням людської самосвідомості, підвищенням естетичних смаків людини, бо безперервна передача одноманітних програм призводить до згубної звички слухати й дивитись заради самого процесу, а не заради пізнання й духовного збагачення. Таким чином, сучасними засобами масової інформації характерне прагнення до простоти й доступності виразу, ілюзорності, до „дитячої” розважальності, що є основоположним чинником масової культури. Тому саме кіно, радіо, телебачення є вагомими у формуванні характеру сучасної масової культури. О. Кукаркін у своїй книзі „Буржуазна масова культура” говорить про загрозу й повне знищення високої культури суспільства. Дійсно, не можна не погодитись із тим фактом, що мас-культура містить ряд руйнівних моментів як в естетичному прояві, так і в культурному житті взагалі, але багато явищ музичної культури, що з’явились у період мас-культурних зрушень, ознаменували новий етап у музичному мистецтві, який пов’язаний зі збагаченням і розвитком нових засобів музичної виразності в академічних і популярних жанрах. Адже багато засобів музичної виразності академічного спрямування взяті саме з рок-музики (використання електроапаратури, голос виконавця стає невіддільною складовою музичного твору, різноманіття шумових ефектів, використання відеоапаратури під час концертного виконання, популярність ансамблевого виконання, причому іноді й тембрально непом’янутих інструментів, активне використання ударних інструментів тощо), а також багато схожого спостерігається між фольклором і такими напрямками, як фолк-рок, кантрі-рок тощо.

Поширеною на Заході є концепція Д. Макдональда. Дослідник говорить про те, що західна цивілізація знає дві культури: традиційну, або високу, яка стала досягненням усіх

хрестоматій, і масову, створювану спеціально для ринку. З іншого боку, масову культуру можна розглядати, на думку дослідника, як продовження фольклорного мистецтва, яке є мистецтвом простих людей. Але це висловлювання досить спірне й суперечливе й має більше відмінностей, ніж схожих моментів, оскільки фольклор виник знизу й був спонтанним самовираженням народу, яке прийняло певні форми майже без будь-якого впливу високої культури. А масову культуру, орієнтовану на аудиторію пасивних споживачів, участь яких у культурі обмежена вибором між „купити” або „не купити”, формує певне коло спеціалістів-ремісників, найнятих бізнесменами.

Д. Макдональд називає масову культуру динамічною революційною силою, що руйнує бар’єри традицій, смаків, що розчинює всі культурні відмінності, бо вона все змішує і збовтує, виробляючи те, що може бути назване гомогенізованою або одноманітною культурою. Цей процес знищує всі цінності, бо існуючі судження мають на увазі виявлення відмінностей.

Своєрідну спробу виключити значення масової культури, яку розглядають як сучасний тип народної культури, здійснив західнонімецький мистецтвознавець і соціолог Т. Адорно. Термін „масова культура” дослідник запропонував замінити виразом „індустрія культури”, яке має, за його переконаннями, зовсім інший зміст. „Індустрія культури” спекулює на свідомості й підсвідомості мільйонів людей, на яких вона орієнтована. А самі маси не є для неї першоджерелом, а навпаки, залишаються другорядними об’єктами „індустрії культури”. На думку Т. Адорно, термін „засоби масової комунікації”, який вживався звичайно замість „індустрії культури”, акцентує увагу на тому, що лежить на поверхні явища, залишаючись індиферентним відносно його сутності. Критичну концепцію мас-культури розробив також іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет. У роботі „Повстання мас” автор розглядає мас-культуру як банальність і посередність, яка спрямована на задоволення запитів і смаків масової людини. Швидкий приріст чисельності населення і професійна спеціалізація, яка сформувала масову людину, послабили культурний консенсус і підірвали сучасну

цивілізацію, що, на думку вченого, веде до нестійкості і краху культури в цілому. Ідеї іспанського філософа знаходять відбиток у роботах К. Менгейма, Е. Фрома і Х. Арендта. Якщо Х. Ортега-і-Гасет акцентував увагу на соціальній природі мас-культури, то відомий письменник О. Ханслі аналізує специфіку мас-культури в естетичному прояві, але також пов'язує її зі збільшенням значимості маси в суспільстві. У праці „Світ як воля і помилкове уявлення” А. Шопенгауер поділяє людство на частини: „людей геніїв” (талановитими в естетичному напрямку і художньо-творчої діяльності) та „людей користи” (орієнтованих лише на суто практичну, утилітарну діяльність).

Отже, дослідження і критичний аналіз мас-культури ґрунтується на протиставленні культури масової й елітарної, культури більшості й меншості.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Яким чином співвідносяться поняття масова та комерційна культура?
2. Визначте роль засобів масової інформації у формуванні нового типу культури.
3. Назвіть представників критичного аналізу масової культури.
4. Коли та чому з'являється поняття “індустрія культури?”
5. Чому елітарна культура є антиподом масової культури?

Рекомендована література:

1. **Кукаркин А.** Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / Кукаркин А. ; [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
2. **Лисаковский И.** Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник / Лисаковский И. – М. : Изд-во РАГС, 2002. – 240 с. с илл.
3. **Ортега-и-Гассет Х.** Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С.119 – 154.

4. Чердниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный „авангард” и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Чердниченко Т. – М. : Музыка, 1987. – 191 с.

5. Чердниченко Т. Традиционная противоположность: мифы и реальность / Чердниченко Т. // Советская музыка. – 1982. – № 3. – С. 75 – 78

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ ДО МОДУЛЯ А

Заняття № 1

Загальна проблематика: *роль ЗМІ у формуванні культурно-естетичних орієнтирів середини ХХ століття.*

План роботи:

1. Ознайомити із запропонованим теоретичним матеріалом „**Засоби масової інформації у культурі середини ХХ століття.**”

2. Визначити сутність та роль засобів масової інформації в культурі середини ХХ століття.

3. Скласти план до розгорнутого конспекту з проблеми „Сутність та роль засобів масової інформації у формуванні художньо-естетичних смаків у суспільстві середини ХХ століття” (написання конспекту – мета самостійної роботи студентів).

Матеріал для роботи

Засоби масової інформації у культурі середини ХХ століття.

Більшість соціологів однією з важливих особливостей розвитку суспільства вважають такий прояв науково-технічного прогресу, як високий рівень розвитку засобів масової комунікації (преса, радіо, телебачення), порівнюючи їх значення з промисловою революцією ХІХ століття. **Комунікація масова** (від лат. communicatio – узагальнювати, з'єднувати) – термін, який означає спілкування (взаємозв'язки) людей завдяки засобам масової інформації і фактично охоплює всі області культури в суспільстві. У процесі масової комунікації відбувається передача (трансляція), обмін і засвоєння культурної інформації, внаслідок чого формуються культурно-естетичні потреби, смаки, цінності, ідеали. Масова комунікація є результатом науково-технічної революції й пов'язана зі збільшенням обсягу масової інформації.

У західноєвропейській і американській науковій практиці цей аспект достатньо й широко вивчений. У вітчизняній літературі ця проблема актуалізується значно пізніше, хоч у процесі дослідження масового суспільства й масової культури питання засобів масової інформації і їх ролі в розвитку суспільства розглядалось соціологами. Повний перелік таких робіт зроблений Г. Ашиним.

Історичним першоджерелом у розвитку сучасних засобів масової комунікації, на думку А. Левінсона, були театр, ритуал як спосіб комунікації, держава, церква як засоби комунікації, а також прийом „постійної експозиції” (архітектурний об’єкт, пам’ятник, священний предмет, напис або зображення). Це говорить про те, що історично засоби масової комунікації були єдиною можливістю залучити до культурних надбань, творів мистецтва людей усіх верств населення, незалежно від їх соціальної приналежності.

Сучасна масова комунікація є своєрідною системою розповсюдження інформації за допомогою радіо, телебачення, звукозапису, відеозапису серед чисельних аудиторій, яка функціонує для утвердження духовних цінностей і впливу на мислення й поведінку людей. Матеріальними умовами розвитку засобів масової комунікації було створення технічних приладів, які дозволяли здійснювати швидку передачу й тиражування великої кількості образної, музичної, друкованої інформації. Уведення нових інформаційних систем і комп’ютерних мереж свідчить про те, що друкована й електронна продукція охоплює майже всі верстви населення. Це викликає уявлення про суспільство з великою кількістю населення, яке є високо індустріальним і урбанізованим.

На основі викладених спостережень виникає поняття масової комунікації, яку Н. Хренов розглядає як штучно створену реальність, народжену міською культурою, завдяки якій остання може розвиватись і зумовлювати культуру взагалі (Н. Хренов).

Висловлене вище є принципово важливим для нашої роботи, бо, на думку дослідників А. Петрова, Р. Патіссона, масові музичні жанри також народжені саме міською культурою

і завдяки засобам масової комунікації є одним із чинників розвитку культури ХХ століття.

У цьому контексті виникають питання: „Чи впливає процес розповсюдження нової комунікаційної техніки на художній зміст культури? Яке пряме співвідношення між культурою і масовим продукуванням її зразків?” Відповіді на поставлені питання мають велике значення в розумінні ситуації, яка сприяє виникненню й розвитку масових музичних жанрів.

Радіо, телебачення, грампластинки і інші засоби масової інформації відіграли значну роль у формуванні інтересів і смаків більшості населення щодо різноманітних напрямів мистецтва.

У суспільстві, що трансформується, роль засобів масової інформації значно посилюється, оскільки саме в такі періоди зростає потреба громадян точніше, об'єктивніше оцінювати суспільні явища й події. Сучасні мас-медіа великою мірою нівелюють соціокультурне відтворення окремої особистості, орієнтуючи її на масове споживання створюваних стереотипів, що підриває основу індивідуальності. Масове споживання найбільш характерне для молодіжної аудиторії. Тому питання взаємодії цього середовища із засобами масової інформації набуває особливої гостроти. Тим часом, ця проблема ще не стала об'єктом належної уваги дослідників.

Проблеми молоді завжди розглядалися в контексті етапів суспільного розвитку, соціальної й культурної модернізації. Не випадково в гуманітарних науках на рубежі ХХ і ХХІ століть виник науковий напрямок „ювентологія”, представники якого вивчають молодь як важливу суспільну силу. До речі, саме в цей час при Раді Європи було створено інституціональні структури, що відстежують зміни в молодіжному середовищі.

Важливою проблемою досліджень з молодіжної тематики залишається вплив засобів масової інформації на масові аудиторії та його ефективність. Інтерес і довіра до діяльності засобів масової інформації в сучасних умовах визначається тим, наскільки цікавою для молоді є їх тематика, наскільки визначальною є їх роль у житті нинішнього динамічного суспільства. Не можна недооцінювати цієї ролі, оскільки засоби масової інформації в цілому – це впливовий інформаційно-

пропагандистський апарат, який є одним з ефективних засобів збереження й поширення культурних зразків, культури суспільства в цілому, засобом соціалізації молодого покоління. І хоча різні інститути суспільства, соціальне середовище, у якому живе й виховується молодь (сім'я, друзі, школа, однолітки), є суттєвим фактором формування її свідомості та поведінки, однак спілкування, об'єднання в групи за інтересами відбувається й під впливом засобів масової інформації, тих зразків життєдіяльності, які їй нав'язуються та пропагуються інформаційними засобами.

Сучасне суспільство живе в умовах глобального зростання обсягів виробництва і споживання інформації. Відбувається справжня революція в інформаційних технологіях, які ґрунтуються на досягненнях електроніки, математики, філософії, психології, економіки. Сучасне суспільство наповнене інформацією, що потребує спеціального осмислення. Наявність потужних інформаційних джерел призвела до виникнення нових проблем, пов'язаних з використанням у засобах масової інформації таких новітніх інформаційних технологій, як електронні засоби збереження, опрацювання та поширення інформації, телекомунікаційні, комп'ютерні технології, web-технології тощо. Сформувалася нова система інтеграції різних засобів комунікації (комп'ютерні, телекомунікаційні) зі своїми інтерактивними особливостями. Ця система мультимедіа охоплює на Заході практично всі сфери життя людини, вносячи суттєві зміни в культуру й перетворюючи її на інформаційну культуру – своєрідну суміш традиційної культури та електронних засобів інформації. На думку фахівців, новітні електронні засоби не відокремлюються від традиційних культур – вони їх абсорбують.

Засоби масової інформації великою мірою нівелюють соціокультурне відтворення окремої особистості, орієнтуючи її на масове споживання створюваних стереотипів і тим самим підриваючи основи її індивідуальності. Масове споживання стає досить ефективним при наявності середовища „собі подібних”, особливо це стосується молодіжної аудиторії. Тому проблема

взаємодії (а не тільки впливу) молодіжної аудиторії із засобами масової інформації стає особливо актуальною в наш час.

Основною функцією засобів масової інформації є, безумовно, маніпулювання суспільною свідомістю, відвертання її уваги від реальності, створення віртуального світу, якому ніщо не відповідає в об'єктивній соціальній дійсності. Як відомо, у сучасному суспільному житті значне місце посідають симулякри – копії неіснуючих речей і явищ. Відбувається заміщення почуття реальності навколишнього світу завдяки електронним засобам масової інформації: людина втрачає об'єктивізований критерій істини, оскільки практика як критерій істинності її суджень про світ має не матеріальний, а інформаційний характер. Значення тієї чи іншої події визначається тепер не її реальними наслідками, а домінуючими в медіа-просторі судженнями: людина співвідносить себе не з реальністю, а з уявленнями про цю реальність, що функціонують у її оточенні. У результаті, будучи фізичною істотою, людина водночас зникає усвідомлювати себе у віртуальному інформаційному світі, який являє собою світ оцінок і міркувань.

Новітні тенденції взаємодії засобів масової інформації та суспільства особливо помітні в діяльності телебачення, яке відіграє провідну роль у засобах масової інформації. Воно найсильніше впливає на аудиторію, пропонуючи візуальну картинку, яку люди сприймають як доволі достовірну. Зорові образи запам'ятовуються краще, ніж вербальні, і довше зберігаються в пам'яті. Телебачення здатне в різних соціальних умовах, переслідуючи різні цілі, або стимулювати соціальну активність людини, або перетворювати людину на бездумного споживача. Роль телебачення багатоаспектна й визначальна в багатьох випадках завдяки тому, що воно здатне певним чином „конструювати” специфічну соціальну реальність, беручи участь у формуванні економічної, правової, історичної свідомості, вводячи в повсякденне життя конкретні наукові знання, уявлення, розширюючи аудиторію спілкування.

В силу того, як інформаційний вік поступово реорганізує повсякденне життя людей, вивчення новітніх тенденцій взаємозв'язку засобів масової інформації з суспільством набуває

все більшого значення. Це відбувається не лише через те, що зростає кількість інформації, а й тому, що люди використовують як старі, так і нові медіа-технології у їх все складнішій формі. Люди часто включені одночасно в кілька медіа-оточень. Це особливо стосується молоді, яка може одночасно слухати, скажімо, плеєр і читати пресу. Глобалізаційні процеси створюють нові можливості для отримання інформації за допомогою засобів масової інформації, що, у свою чергу, сприяє формуванню певних груп споживачів, які є не лише об'єктом впливу, але й безпосередніми учасниками комунікації. Визначення взаємозв'язку засобів масової інформації з суспільством дає змогу пояснити засоби популяризації художньо-творчої продукції, яка цілком орієнтована на споживацькі смаки молоді.

Розповсюдження жанрів масової музики перш за все пов'язане з поширенням засобів масової інформації. При цьому в жанрах масової музики, починаючи з 1950-х років ХХ століття, утверджувався більш динамічний танцювальний стиль, орієнтований на молодіжне дозвілля, тому ритмічно-танцювальна основа пригнічує мелодико-ліричний бік пісні. Поетика, вироблена в масових музичних жанрах спрощується, бо мова редується до рівня простого носія ритму. Отже, не тільки зміна музичної стилістики властива масовим музичним жанрам, але народження нових відмінних особливостей, виражених у шумових, світлових ефектах, сценічному образі, виконавчій манері фіксує ідейно-смісловий показник популярного виду музичної творчості. Як відомо, жанри масової музики носять комерційний характер. З одного боку, творча „легкожанрова” продукція користується високим споживацьким запитом у більшості населення, а з другого – апаратура, складна і дорога, стала вироблятися тими ж концернами, які монополізували грамзапис і розповсюдження платівок, для яких творча „легкожанрова” продукція є джерелом прибутку. Отже, співочий голос, техніка інструментальної гри сама собою не є основоположним у створенні музики, щоб відповідати жанрово-стилістичним особливостям популярної музики, необхідна наявність дорогої апаратури, без якої існування музикантів, груп

просто не можливе. Таким чином, можна спостерігати повну залежність творчої продукції від технічної промисловості, що визначає стилістичну даність масових музичних жанрів середини ХХ століття. Гучність рок-музики стає не просто „символом статусу” цього музично-стилістичного напрямку, а як, перш за все, показник неподільного панування фонографічного капіталу, який є моментом „народження звуку”. Музиканти парадоксальним чином перетворюються на додаток до вироблення апаратури. Гучна аура масової музики, яка зробила простором своїх концертів парки і стадіони, які збирали велику масу людей, – це тільки зовнішня проекція експансії фонографічного капіталу, здійснюваної у всіх сферах процесу створення й розповсюдження музики.

За рівнем розвитку рок-музики залежність музикантів від власників фірм із виробництва апаратури й платівок ставала все більше багатобічною. У рок-музиці зростало значення так званих „третинних чинників композиції” – ефектів, які досягаються, дякуючи техніці звукозапису, на відміну від „первинної” композиції – створення мелодії, гармонії, форми і „вторинної” аранжування. У цій ситуації основна вага творчості рок-музикантів починає виявлятися у студіях. І тим самим музиканти потрапляють у нову залежність від підприємців.

До 1960-х років ХХ століття сформувалася особлива система циркуляції масових музичних жанрів, яка більшою мірою підпорядкована транснаціональним фонографічним концернам. До цієї системи підпорядковані не тільки радіо, телебачення, концертні організації, а й численні органи преси, гастрольне бюро, організація фестивалів, танцклуби, дискотеки, магазини платівок тощо. Ця система працює на прибуток. Це говорить про те, що в середині ХХ століття сформувалася багаторівнева музично-розважальна промисловість, яка всіляко нав'язувала виготовлену продукцію населенню через різноманітні засоби масової інформації, тим самим встановлюючи систему „спрощених” естетичних смаків, поглядів, які сформували новий тип мислення, показником якого виступає феномен молодіжного руху.

Але вищезгадані процеси формували й систему професій, серед яких музикант – це не головна фігура в цій комерційній справі. До музикантів і після них їх музику „роблять” підприємці різних спеціальностей. Між музикантами і слухачами в умовах комерційної „масової культури” існують такі ланки: власники і експерти фонографічних підприємств, менеджери, які виступають організаторами збуту продукції. Кожна з названих професій виконує свою роль у створенні музичної „масової продукції”.

Роль радіо, телебачення, кінематографу у стимулюванні інтересу мас до продукції комерційного „мистецтва” широко відома й має певне смислове навантаження в організації й популяризації різних видів творчості. На думку більшості соціологів, сучасне дозвілля – це масове дозвілля, основане на мас-культурі, розповсюджене засобами масової інформації. Наприклад, слухання радіо належить до так званих вторинних занять, які можуть накладатися на основну діяльність (їжу, домашню працю, роботу на підприємстві, перебування в дорозі тощо). Отже, легкожанрова музика, дякуючи радіо й телебаченню, перетворюється на постійне тло життя мас. Вона стає чинником навколишньої дійсності, свого роду середовищем перебування. Потрапляючи в повсякденний побут людей, ставши частиною цього побуту, через засоби масової інформації масова музика формує собі покупців. Ця функція масових засобів інформації настільки сильна, що, за статистикою, платівка щойно створеної групи, якщо вона не прозвучала по радіо, не підлягала рекламі, її споживацький попит буде зведено до мінімуму.

Отже, процес популяризації творчої продукції в умовах масової культури залежить повністю від засобів масової інформації, а якість пропонованого масового мистецтва розрахована на невибагливі смаки більшості населення, призначеного для дозвілля, розваг тощо.

З 1950-х років ХХ століття засоби масової інформації рекламують масову музику в жанрі фотоальбомів – ілюстрованих видань, які входять до спільного потоку невибагливого читання. У подібних альбомах константними є

дві умови слухацької ідентифікації з музичним товаром: з одного боку – увага на престижність музики, що рекламується, а з іншого – „інтимізація” зірок цієї музики. Безсумнівно, стилістика фотографії – один з могутніх засобів запровадження у свідомість мас специфічних змістів, які можуть бути не повністю „почуті” при знайомстві з платівкою. На фотоальбомах подається автобіографія того чи іншого соліста рок-групи, наближена до більшості населення, що дозволяє слухачеві ототожнити себе із зіркою. Досить часто телепередачі використовують помпезну атмосферу, навіюючи слухачеві товарно-престижне відчуття музики. При цьому сама близькість телеапарата до слухача, до його побуту дозволяє одночасно досягти ефекту зближення із „зіркою”. На екрані музика завжди вписана в певні події й образи. Навіть примітивна музика, коли вона супроводжується цікавим зоровим рядом, не дуже помітна своєю стереотипністю і здається привабливішою. Тривалість може компенсуватися впливом зображення на екрані. Музика, отже, персоніфікується, їй повертається характер події. Саме тому масова музика завжди тяжіла до сценічного контексту, до наочного барвистого оформлення.

Не випадковим є й те, що індивідуальність рок-артиста чи рок-групи вимірюється, перш за все, зовнішніми атрибутами. Оригінальність зовнішності, манера одягатися, стиль сценічного руху служать „зачаровуючим дзеркалом” для масового слухача, який звик при оцінці людей і самооцінці оперувати, перш за все, критеріями зовнішньої престижності.

Західні соціологи, аналізуючи масову культуру, справедливо зазначають, що в сучасних умовах дозвілля стало „подачкою трудящим” для прикрашення негативних сторін життя; це спосіб компенсації відчуження, характерного для епохи ХХ століття. Функція ілюзорної компенсації спирається на природне прагнення людей до певної противаги протиставлення непривабливій, позбавленій ініціативи примусовій праці тощо. На основі вищесказаного зазначимо, що не існує певної однозначної точки зору на проблему взаємозв’язків між художньою культурою й засобами масової комунікації. Не існує й такої чіткості позицій у розумінні

масової культури взагалі й предмета нашого дослідження зокрема. Це свідчить про єдність розвитку культури й техніки середини ХХ століття, підкреслює складність феномена, що розглядається.

М. Маклюен, аналізуючи засоби масової інформації, розробив концепцію, на основі якої поділив їх на „холодні” і „гарячі”. „Гарячі” засоби комунікації, на думку дослідника, не дозволяють додавати інформацію, якої не вистачає, від себе. Тому вони припускають низький ступінь залучення і співучасті публіки, а „холодні” засоби – високий ступінь домислу, співучасті аудиторії. Ця концепція викликала ряд питань і спірних моментів. На думку багатьох дослідників, ця точка зору не враховує соціальних, політичних і етичних наслідків запровадження електронної техніки.

З точки зору багатьох дослідників, активний розвиток засобів масової комунікації, широке розповсюдження досягнень у різних видах мистецтва сприяли розподілу такого явища, як науково-технічний прогрес, як і культури, на масове й елітарне. Елітарна культура, на наш погляд, меншою мірою залежить від засобів масової комунікації, на відміну від мас-культури, яка, не в останню чергу, дякуючи засобам масової інформації, формує „зростаючу стандартизацію смаків і стилів життя”.

Завдання: ознайомитися із запропонованим теоретичним матеріалом, який є квінтесенцією наукових поглядів сучасних дослідників у галузі культурології й демонструє спектр питань, актуальних у теорії й історії культури середини ХХ століття (Г. Ашин, А. Кукаркін, А. Левинсон, Н. Хренов та ін.). Опрацювавши запропонований матеріал, а також скориставшись указаною літературою, скласти розгорнутий конспект з проблеми „Сутність та роль засобів масової інформації у формуванні художньо-естетичних смаків у суспільстві середини ХХ століття”

Рекомендована література:

1. Ашин Г. Доктрина «массового общества» / Ашин Г. – М. : Политиздат, 1971. – 191 с.

2. **Кукаркин А.** Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / Кукаркин А. ; [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
3. **Левинсон А.** Каналы и способы трансляции ценностей искусства. Массовая коммуникация / Левинсон А. // Искусство в художественной жизни социалистического общества / [отв. ред. В.Н. Дмитриевский]. – М. : Наука, 1990. – С.45 – 47.
4. **Хренов Н.** Система СМК в связи с прошлым, настоящим и будущим города (социально-психологический аспект) / Н. Хренов // Контурь будущего : перспективы и тенденции развития СМК в художественной культуре ; [сост. В.И. Михалкович]. – М. : Искусство, 1984. – С.39 – 58.
5. **Цукер А.** Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра искусствоведения : спец. 17.00.03 – „Музыкальное искусство” / А.Цукер. – М. : МГК, 1991. – 48 с.
6. **Рок в контексте современной музыки / Музыка России.. Альманах. // А. Цукер [Сост. А.Григорьева, ред. Е.Грошева]. – М.: Советский композитор, 1991. Вып. 9 – С. 281 – 312.**
7. **Чередниченко Т.** Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный „авангард” и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Чередниченко Т. – М. : Музыка, 1987. – 191 с.
8. **Чередниченко Т.** Традиционная противоположность: мифы и реальность / Чередниченко Т. // Советская музыка. – 1982. – № 3. – С. 75 – 78
9. **Черный квадрат на Черном море : материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. – Одесса : Друк, 2001. – 263 с.**
10. **Чумаченко Е.** Исполнительский стиль: Магистер. раб. / Чумаченко Е. ОГМА им. А.В. Неждановой. – Одесса, 2000. – 52 с.
11. **Шкунаев С.** Финн / Шкунаев С. // Мифологический словарь / [гл. ред. Е.М. Мелетинский]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. –558 с.

12. Эрисман Г. Французская песня / Эрисман Г. – М. : Сов. композитор, 1974. – 164 с.

Заняття № 2

Загальна проблематика: *Стилістичне оновлення мистецтва середини ХХ століття*

План роботи:

1. Ознайомити із запропонованим теоретичним матеріалом „Стилістичне оновлення мистецтва середини ХХ століття та його парадигматичний зміст”.
2. Скласти опорний конспект за наведеної проблематики.
3. Дати відповіді на запитання, додані до статті.

Матеріал для підготовки

Стилістичне оновлення мистецтва середини ХХ століття та його парадигматичний зміст.

ХХ століття пройшло під знаком нового виду мистецтва, що відповідає статусу століття науково-технічної революції, – **кінематографа**, в основу якого покладена механіка рухливої фотографії, „фізична реальність” по З. Кракауеру, фільму суттєво коректувала світ художньої творчості кожного наступного десятиріччя минулого століття. Кінематограф фіксував і найважливіші ідейно-стилістичний поворот 1950-х років; в життя і в мистецтво ввійшла тема „Конфлікту поколінь”, яка стала драматичним центром **молодіжного руху** 1950х – 1960-х років. Міць молодіжного руху, повнота виявлень якого досягається в 1960-і роки, вказувала на певну спорідненість історичних процесів, що відбувались у ХVIII та в ХІХ століттях. Так, в ХІХ ст. відомий роман І. Тургенева, „Батьки і діти” („Отцы и дети”) (1862р.) зафіксував відчуття перелому психології суспільства та індивідів, які не сумісні з традиціями попередніх поколінь. Аналогічні процеси спостерігалися у Франції в живопису, поезії свідчення яких знаходимо в появі Барбизонської школі художників-

імпресионістів, в літературних настановах шістидесятників, які протиставляли творчість молодих попередникам.

Цей невеликий історичний екскурс говорить про те, що молодіжна хвиля ХХ ст. в історичному обсязі не створює виняток. Але, можна стверджувати що ХХ ст. виключно виділяється на фоні попередніх століть, а тепер і ХХІ ст., крайнім радикалізмом виявлення цього оновленого процесу. Породжене соціальними умовами ХХ ст., мас-культура визначила в молодіжному русі пануванням поза раціональних форм соціальної орієнтації, особливу довіру до родового-психологічного комплексу вираження, в тому числі релігійність переважно екуменічного характеру, елементарно-музичну орієнтованість художніх смаків, що виражається в естетизації буття ритмічними акціями і ритмо-експансією музичних зборах рокерів.

В мистецтві піднімається хвиля **авангарду** з вираженими абсурдистськими мотивами, апогей якої припадає на 1950 – 1960-і роки. Ігровий ритм набуває планетарні масштаби в руслі політичних оновлених процесів 1950-х років молодіжні фестивалі, конкурси, зустрічі набувають вагомість несумісну з попередніми і наступними настановами на виробничо-продуктивних інтересів суспільства.

Оновлення торкнулося сфери політики, результатом якого стала „хрущовська відлига” в нашій країні, розрив з традиціями “холодної війни” на Заході, нарешті, особлива довіра до антиколоніальних установок в будівництві „третього” світу: ігрова утопія занурює держави й країни в деяку штучну переробку установлених меж і правил, результатом яких стала перебудова в світовому масштабі на межі 1980-х і 1990-х років. 1950-і – 1960-і роки – це вища точка технократизації суспільства, яка характеризується підготовкою космічних польотів, які відбивають державну могутність створювачів цих акцій.

Молодіжний рух періоду, що розглядається, має надзвичайні показники в порівнянні з активністю молодих попередніх епох і століть. Основні риси молодіжного руху – США, Великобританія й Китай, які демонстрували очевидні

установки на деструкцію соціальних систем. Американський молодіжний рух – це рух „хіпі”, **тінейджерів**. Мова йде про негативність світу дорослих, навіть якщо це роблять і не підлітки. В основі дій представників даного соціального прошарку спостерігається *duasi* – дитяча ігрова настанова, тобто настанова на непродуктивність діяльності суб’єктів цього руху: бродяжництво, приховане жебратство у вуличній торгівлі нісенітницями тощо. Але при цьому спостерігалось і інше: агресивне неприйняття шкільної традиції, силові деструкції – дії, які солідаризувалися з революційними і контрреволюційними виступами в політиці і в системі державного будівництва. Ці ознаки **рок-культури** – безпосередньо пов’язані з авторитетом мистецтва **Е. Преслі**, спеціально відзначають естетики соціологи. В Китаї ця молодіжна хвиля була керована зверху і знайшла відображення у так званій „культурній революції”, саме формулювання якої протистояла марксистсько-ленінським установкам „вчитися, вчитися, вчитися” у представників культури минулих поколінь. В умовах нашої вітчизни склався ідеал соціального статусу геологів і „пустельників” („скелелазів”, наприклад, чи тих, хто тікає від міських зручностей в „забиті куточки” селищ та околиць).

Це була культура людей, які знаходяться поза суспільством виробничого та споживаючого, але орієнтованого на ідеальні стосунки, які зберігаються в „глибинці”, в тому числі в глибинці „дворового братства” радянських „черемушок”, які народжувалися в середині пізнавальних соціальних установлень на „соціалізм” з людським обличчям. В країнах Заходу молодіжні рухи прийняли асоціальний зміст, серед якого “розкріпачення” наркоманії, „сексуальна революція” як „спрощений” варіант Телемського абатства. А. Кролі з його гаслом „роби що хочеш” і подібне, але не можна недооцінювати й другий момент, про який пишуть сучасні дослідники з дистанції початку ХХІ століття. Але молодіжний рух орієнтувався на рок-рух. Але ця установка на життя в ритмі в загалі, її змістом – вперше в історичний період розвитку людства – став „рух в ритмі”, в реаліях штучно-надпобутово вибудованого життя. Як примітивний спосіб реалізації такої

культурної програми – побут рокерів – байкарів, але суттєві також тисячні регулярні проведення музичних зборів на стадіонах і відповідних майданчиках, які служили місцем і способом самореалізації молодих. Рокери здійснили містеріальне втягування людського життя в сакральню-музичне дійства, єдиним критерієм цінності якого стала солідаризація шляхом музики, примітивної, агресивної, але музична сутність якого виводила на космічний рівень ідеальності, недоступний попереднім епохам. І очікуване здійснилось: новий етап поп культури, яка відкрилася на порозі третього тисячоліття, визначився „простим серйозним стилем” греко-ірландського співу – пластики, що відмовилась від еротичної відкритості року, від деструктивних маніфестацій, що виділили в якості базових архетипічних цивілізовані форми спілкування-музикування.

Отже, вперше в історії людського соціального руху як молодіжний рух поставив перед собою музичні цілі відсунувши політично-релігійні й виробничо теоретичні накоплення на становище фонових допоміжних факторів. У вітчизняних умовах фатальна хвиля як така піднялася значно пізніше, ніж на Заході, фактично тільки до 1980-х років. Музика в її мас-культурному вираженні, що виразилося в русі „самодіяльної пісні” і мистецтва „**бардів**” (цей кельтський термін, відроджений у пісенному жанрі від раннього романтизму, має значення сам по собі в культурній емблематиці вітчизняного мистецтва середини ХХ століття). З погляду високого, професійного серйозного мистецтва така художня хвиля – падіння моралі, святкування примітиву. Але як стилістична дань, з якою, за формулою Г. Адлера (стилі в музиці створюють не генії, а „маленькі майстри”, що, визначені вважатися професіоналами, ця „художня самодіяльність” склала нову якість не менш важливу, ніж вальсові зібрання початку ХІХ століття, які в популярній сфері сповістили про початок романтизму заздалегідь до появи Вальсів Ф. Шуберта і Ф. Шопена, які лише підвели підсумки і художньо кристалізували знайдене не ними якість музичного вираження.

Для О. Мессіна в 1950-і роки знаком „спрощення” стає „...пташина тематика, звукопис співу яких відсуває” модальні і серійні вишукування творів кінця 1940-х років. Сакральний колорит цієї пташиної сфери очевидний у контексті культурних джерел Франції, гальською тотемічною ознакою яких була похідність від Королеви-Гусині. Аналогічні моменти табуїрованого виявлення молодіжної ідеї знаходимо в „Молотку без майстра” П. Брулеза, у якому стилізація японського кото представлена „спрощеною” звучністю гітари, а витяг архаїчної споконвічної-сакральної якості вираження голосу зроблено за допомогою уподібнення його можливостей...флейти, безсловесно „доспівуючи лінію вокальної партії” значення слів у яких „затулені” підспівуванням службових частин мови.

Розгляд елементів культурного процесу 1950-х років показує, що поп-культура у виді молодіжної культури тинейджерів, рок-руху складають відмінна ознака, показник загального життєвого розкладу людського буття. Простота дитячого погляду на світ, ігрова непродуктивна активність, стає ведучим показником людської активності в цілому. Ігрова настанова рок-культури відображала політичну комбінаторику післявоєнного часу, у якому формула „політики співіснування” направляла людські стремління до фестивально-карнавальних акцій і демонстрацій, як би „змішуючим” протиріччя систем і держав, спрощено-популярних та професійно-цивілізованих установок у творчості, реальним наслідком яких стала „постперебудована” єдність світу, „уніфікував” в політичному плюралізмі і художній полістилістиці альтернативи та протиріччя „століття психології”, з ім'ям, що визначило особливість минулого ХХ століття, повнота вираження специфіки якого збігається з „молодіжною хвилею” 1950-х.

Завдання: ознайомитися із запропонованим теоретичним матеріалом „Стилістичне оновлення мистецтва середини ХХ століття та його парадигматичний зміст”. Скласти опорний конспект за поставленою проблемою, відповівши на питання.

Питання до роботи:

1. Які історичні процеси середини ХХ століття сприяли оновленню мистецтва?
2. Які напрямки мистецтва найбільш зазнали змін у суспільному середовищі середини ХХ століття?
3. Навести зразки кіномистецтва середини ХХ століття .

За допомогою можна звернутися до такої літератури:

1. **Левикова С.** Молодежная культура / Левикова С. – М. : Вузовская книга, 2002. – 360 с.
2. **Леви-Строс К.** Мифологии / Леви-Строс. – К., М., СПб., 1999. – Т.1 : Сырое и приготовленное. – 201 с.
3. **Левинсон А.** Каналы и способы трансляции ценностей искусства. Массовая коммуникация / Левинсон А. // Искусство в художественной жизни социалистического общества / [отв. ред. В.Н. –Дмитриевский]. – М. : Наука, 1990. – С.45 – 47.
4. **Лисаковский И.** Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник / Лисаковский И. – М. : Изд-во РАГС, 2002. – 240 с. с илл.
5. **Лисовский В.** Что значит быть современным? / Лисовский В. – М. : Политиздат, 1983. – 222 с.
6. **Лихачев Д.** Стиль как поведение / Д. Лихачев // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М., Советская музыка, 1974. – С. 191 – 192.

Заняття № 3

Загальна проблематика: *молодіжний рух в контексті масової культури.*

План роботи:

1. Ознайомитися із запропонованим теоретичним матеріалом „**Молодіжна хвиля у культурі середини ХХ століття.**”
2. Визначити поняття „молодіжна культура”.
3. Скласти опорний конспект з наведеної проблематики та надати відповіді на питання, додані до статті.

Молодіжна хвиля у культурі середини ХХ століття.

Молодіжний рух як форма вияву соціальної активності молодого покоління є найефективнішим механізмом взаємодії нових поколінь із суспільством. Ці рухи є осередком формування локальних молодіжних культур та стилів життя, що пізніше, зазнавши певних модифікацій, мають велике значення на формування та розвиток культури, впливають на спосіб життя суспільства в цілому. Молодіжні рухи виникають у процесі соціально-економічного та соціально-політичного розвитку суспільства, і їх зміст та форма діяльності великою мірою відбивають соціокультурну, історичну, демографічну, політичну та інші специфіки кожної окремої країни, кожної окремої ситуації.

Окрім організуючої ролі в процесі взаємодії молоді зі старшим поколінням, молодіжні рухи є і практичними засобами, адже відкривають канали комунікації всередині одного покоління, виявляючи та репрезентуючи його інтереси перед суспільством у цілому. Вони є не просто найбільш ефективним засобом привернути увагу „дорослого” суспільства до потреб молоді – вони є інструментом пристосування суспільства до цих потреб. Молодіжні рухи та неформальні ініціативи стають показником та обличчям суспільства, експериментують із соціальними моделями та обирають найбільш відповідні новим культурним цінностям та способам спілкування. І оскільки економічні, технологічні, політичні зміни неймовірно прискорили пристосування, дослідження процесу становлення молодіжного руху в його організованій та неформальній формі стало нагальним питанням суспільної науки. Особливої уваги та дослідження потребує особливості формування та становлення молодіжного руху в країнах перехідного періоду, зокрема в Україні. Загалом процеси переходу від тоталітаризму до плюралістичної демократії, розвитку ринкових відносин, трансформації соціальних структур суспільства, посилення процесів соціальної диференціації створюють оптимальні умови для виникнення в середовищі молоді широкого спектру

найрізноманітніших громадсько-політичних рухів, організацій, об'єднань та неформальних ініціатив.

В українському суспільстві продовжуються процеси соціальної диференціації та виокремлення політичних, економічних та культурних орієнтирів конкретних соціальних верств та соціально-демографічних груп населення. Паралельно з цим процесом відбувається активне формування та розвиток молодіжного руху України в його організованій та неформальній формі. Адже Україна є одним з найпоказовіших суспільств для вивчення згаданих процесів. Перехід від тоталітарного до демократичного суспільства це спільний для більшості країн колишнього СРСР процес. Усі вони успадкували від СРСР не лише соціально-класову структуру, але й цілий комплекс проблем, пов'язаних із політичною системою, політичною, правовою та економічною культурою.

Особливості ж молодіжного руху окремих країн, особливо організованого, визначаються великою мірою сутністю політичної системи та адаптацією державної політики до потреб молоді. Від цього залежить векторність молодіжної ініціативи, ступінь її радикалізму та безкомпромісності; кількість молодіжних організацій та їх політизованість; поширення неформального руху та рівень девіацій у молодіжному середовищі.

Досвід України щодо діяльності молодіжних рухів можна використовувати як базовий для дослідження соціокультурних процесів, адже вона за більшістю визначальних особливостей тримається посередині відносно всіх інших подібних суспільств. Від когось відстає, когось випереджає, але не втрачає характерних рис, відповідних усім категоріям суспільств, що долають тоталітарну спадщину. Тож зараз, коли політична система України вступила в нову стадію розвитку, в процесі якої демократичні інституції закріплюють свої позиції, відчувається підвищення політичного рівня та політичної культури всього населення й молоді зокрема, збільшуються можливості для розвитку молодіжної ініціативи, самореалізації молодого покоління, яка стає зразком розвитку подій у суспільствах такого типу.

Усі соціокультурні процеси, які беруть участь у зміні соціуму, тим більше загострюються, що робить їх більш наочними та зручними для вивчення та аналізу. Молоде покоління України, його становлення та діяльність протягом кількох десятиліть звертає увагу дослідників, адже в період формування молодіжного феномену відбувалось активне формування особливого, перехідного типу суспільства. На межі тоталітарної та демократичної систем формувались специфічні форми „кризового” суспільства. Одним з головних чинників суспільних змін є становлення і розвиток молодіжної культури в його організованих та неформальних видах.

Специфічні знання про молодь, її соціальну активність, художні орієнтири та ініціативи почали формуватись у часи індустріальної революції. Безпосередньо молодіжною проблематикою науковці почали займатися лише з кінця 1960-х років ХХ століття, коли молодіжна культура суперечила канонам та загрожувала існуванню самого буржуазного суспільства.

У Європі піднялася хвиля молодіжних заворушень, потужних студентських страйків і навіть збройних повстань. Суспільство не очікувало подібного розвитку подій та виявилось не готовим до сприйняття нових ідей. Таким чином, наприкінці 1960-х років було з'ясовано, що старше покоління є чужим для молоді, а про „нове покоління” нічого не з'ясовано. Відбувся конфлікт між поколіннями, і старші опинилися перед фактом, що вони не мають уявлення про потреби, запити та ідеали своїх дітей. Протягом 1950-х і на початку 1960-х роках ХХ століття регулярно проводилися соціологічні заміри в молодіжному середовищі у більшості європейських країн. Однак з'ясувалося, що молодіжні акції за великим рахунком носили комерційний характер.

Отже ми підійшли до визначення поняття „**молодіжного руху**”. Слід відзначити полярність та наявність розбіжностей у вітчизняних і зарубіжних поглядах щодо визначення самого терміну „молодіжний рух”. Одні розглядають його конкретно-історичну сутність крізь призму розвитку соціальної активності молоді, інші як „складову частину молоді” чи як „сукупність

молодіжних громадських об'єднань” тощо. Представники вітчизняної науки пропонують розглядати цей рух, по-перше, як одну з найбільш рухливих і мінливих форм соціальної активності молоді, її соціально-політичних громадських ініціатив; по-друге, як один із засобів участі молоді в суспільних процесах через колективні (як організовані, так і неструктуровані) форми прояву її самодіяльності на засадах спільних інтересів; і лише у вузькому розумінні, – як систему молодіжних громадських об'єднань. Однак, у нас залишається досить поширеним підхід до молодіжного руху, що базується на концепції: молодіжний рух – це сукупність молодіжних організацій. У свою чергу молодіжний рух включає в себе низку підсистем, основними з яких є організаційно-інституційна, регулятивна та інформаційна.

Вступ США у період 1960-х років ознаменувався багатьма новими явищами в житті країни, які відбувалися під акомпанемент зовсім нових ритмів. Джаз, якому завзято віддавали перевагу бітники, відійшов на задній план. Пошуки нових напрямів у джазі призвели до появи стилю „бон”, побудованого на спонтанних імпровізаціях. Акценти на індивідуальну творчість, на необмежене експериментаторство привів до надзвичайного ускладнення джазу, який усе більше ставав „музикою для музикантів” і втрачав масові аудиторії. Його місце посів **рок-н-рол**.

Першим „чистим” виконавцем рок-н-ролу був Біллі Хейлі. Але Біллі було тоді за тридцять, і він не зміг стати кумиром молоді. Цю роль призначено було зіграти Елвісу Преслі. Але не Елвіс Преслі винайшов рок-н-рол. Ця музика уже „вitalа у повітрі”, її окремі елементи були присутні й у деяких популярних піснях, особливо в такому напрямку негритянської музики, як „**ритм-енд-блюз**”. Елвіс Преслі синтезував нові віяння в естрадній музиці того часу, а потім уміло інтерпретував їх для аудиторії підлітків. Феноменальний успіх Е. Преслі базувався, перш за все, на тому, що підлітки визнавали його пісні „своїми”, він співав не просто для них, а від їх імені. Отже, молодь знайшла власну ідіому музичного вираження своїх почуттів.

Початок 1960-х років ХХ століття ознаменувався початком студентської революції під двома лозунгами: „Створення контркультури!” і „Рай негайно!” Але єдиний позитивний лозунг „Створення контркультури”, будучи також програмою і метою „студентської революції”, мав цілком визначений, конкретний зміст. При цьому студентська революція 1960-х років у США була моральною революцією. Спроби зміни моралі суспільства без зміни його політичної й економічної системи дають можливість говорити про події 1960-х років у США як про „моральну революцію”.

Ю. Давидов у книзі „Соціологія контркультури” у край різко характеризував **контркультуру**: „Вона виступає проти духовного як такого, за повернення особистості до тілесно-природного існування, проти всього раціонального й розумово упорядкованого, за безумство, стихію; проти естетично орієнтованих релігій, за релігії естетизовані, естетично нейтральні; проти трудової етики, за неробство, осмислене в душі античної атараксії й буддистської нірвани; проти індивідуального особистого начала, органічного для західної культури і проти інтимності в міжособистісних стосунках; проти будь-якої упорядкованості в еротичній сфері; проти будь-яких формалізуючих тенденцій соціокультурного життя, проти соціальності взагалі і культурності взагалі”.

Основними творцями контркультури в США у 1960-і роки були хіпі – прямі продовжувачі бітників. Хіпі як явище і як поняття вперше з’явилися в США на початку 1960-х років.

Хіпі – це групи молоді в капіталістичних країнах, які відкидають установлені моральні устої, загальноприйняті норми поведінки й ведуть бродяжницький спосіб життя, тобто це люди з екстравагантною розпущеною манерою поведінки”.

Найбільш повним і точним, на наш погляд, є визначення, запропоноване А. Лисенковим, яке ми використовуємо у своїй роботі: **Хіпі** – член неформальних груп американської молоді, який не визнає цінностей і норм суспільства, який шукає індивідуального визволення від монотонності виробництва, атмосфери споживацтва, культу матеріалізму, частково шляхом застосування наркотиків, цілковитої відмови від участі в

суспільному й економічному житті, в ексцентричному одязі, презирства до грошей і власності, до насилля, у схильності до містицизму й радості у власному коханні (рух виник на початку 1960-х років у США і розповсюдився на інші країни)”.

З вищесказаного можна виділити ряд особливостей, які характеризують не тільки окремо взяте явище „хіпі”, але розкривають поведінкові стереотипи, стиль життя цілого американського періоду, який охоплює майже півстоліття, виражений у всіх сферах культурного й соціального середовища суспільства того часу. Хіпі перетворювали життя на мистецтво й гру. Ігровий момент хіпізму добре відображений у рок-музиці „Волосся” (п’еса Д. Рахо і Д. Раної), уперше поставленого у 1967 році.

Моменти гри можна помітити і в їх манері спілкування, бо розмова і бесідам вони віддавали багато часу. У культурі хіпі склався досить своєрідний стиль спілкування, виражений у тонкому викреслюванні жестів, слів, пауз, поз, розмова часто супроводжувалася провокуючими ствердженнями, неоднозначними алюзіями, раптовими запереченнями, зневажливими виразами, явними парадоксами. У певному розумінні спілкування сприймалося як безперервно розігравальний останній акт перед настанням тиші. Культура „хіпі” створювала культ людськості, початкових поштовхів, в основі яких було заперечення всіх проявів цивілізації.

В умовах нашої держави склався ідеал соціального статусу геологів і „відмовників” („скалолазів”, наприклад, чи тих, хто йде від міських зручностей до „забутих куточків” селищ і околиць). Це була культура людей, які знаходяться поза суспільством виробляючо-споживаючим, але орієнтованим на ідеальні стосунки, які зберігаються у „глибинці”, у тому числі в глибині „дворового братства” радянських „черемушок”, які народжувалися всередині соціальних настанов на „соціалізм із людським обличчям”.

Молодіжний рух орієнтувався на рок-рух, що утворює єдиний стильовий показник як соціального, так і культурного явища. Форсоване звучання рок-музики з пронизливою остинантністю ритму відображали вируючі настрої натовпу,

символізуючи протести проти навколишньої дійсності, створюючи руйнівний образ.

Примітивним способом реалізації такої культурної програми був сам побут рокерів-байкерів, але суттєві також тисячні регулярні музичні збори, що проводилися на стадіонах і відповідних майданчиках, які були місцем і способом самореалізації молоді. Рокери здійснили містеріальне втягування людського життя в сакральну-музичне дійство, єдиним критерієм цінності якого стала солідаризація шляхом примітивної, агресивної музики, але сама музична істота виводила на космічний рівень, що було недоступним для попередніх епох. І очікуване здійснилось: новий етап мас-культури, яка відкрилася на порозі третього тисячоліття, визначився „простим серйозним стилем”, який об’єднав риси ірландського співу й пластики та відмовився від еротичної відкритості року, від деструктивних маніфестацій, що виділилися як базові цивілізовані форми спілкування-музикування. У вітчизняних умовах рокова хвиля як така піднялась значно пізніше, ніж на Заході, фактично тільки у 1980-х роках ХХ століття. Музика в мас-культурному вираженні з’явилася в русі „самодіяльної пісні” й мистецтва бардів (цей кельтський термін, відроджений у пісенному жанрі з раннього романтизму, значимий сам по собі в культурній емблематиці вітчизняного мистецтва середини ХХ століття). У різних джерелах самодіяльну пісню називають по-різному: молодіжна, міська, гітарна, поетична. Творців самодіяльної пісні в різні часи називали бардами, менестрелями тощо. Самі ж вони себе називали авторами, звідси й виник більш точний термін – авторська пісня. Деякі дослідники припускають, що цей термін належить Висоцькому, але цей термін можна зустріти в музичній літературі ще в 1960-і роки (Б. Окуджава, Н. Матвеева, Е. Бачурін) у яскравих представників, працюючих у цьому жанрі. Авторська або самодіяльна пісня – мистецтво синкретичне, неподілене (автор пише вірші, до них музику і сам виконує). Це триєдинство і є головною особливістю авторської пісні. Є й інші розпізнавальні ознаки – це домінуюче значення віршової основи, а не музичної. Тому мелодії таких пісень дуже

прості, обмежені в засобах музичної виразності. Інтонаційні джерела авторської пісні, вважають музикознавці, прийнято шукати в народній пісенності й російському романсі. При оцінці вокалу головним вважається тембр виконавця, це тембральний спів, його яскраві представники Б. Окуджави, В. Висоцький, Н. Матвеева. Прийнято вважати, що авторська пісня з'явилася у 1950-і роки ХХ століття, але риси нового жанру можна знайти і в більш ранніх піснях, навіть у творчості А. Вертинського, який сам придумав свої „арієтки” і сам їх виконував.

Говорячи про значимість авторської пісні, слід виділяти ім'я Б. Окуджави, з яким пов'язана ціла епоха в історії авторської пісні. Його глухуватий голос, ледь чутний камерний гітарний акомпанемент примушували слухача зосереджуватися. Пісні Булата прямо виростили із побутового музикування. Вони йдуть своїм корінням до традицій тих часів, коли неголосний спів під гітару розповідав на вечорах російської демократичної інтелігенції про долю Росії і проблеми людства. Уперше Окуджаву пізнали в 1950-і роки, дякуючи масовому розповсюдженню грамзапису. Вірші-пісні Окуджави являли собою особливий жанр у камерно-інтимній ліриці, у якій тема кохання й відносності переплітається з громадянськими мотивами. Співоча поезія Окуджави з'явилася й розвивалася в руслі існуючої традиції. Такі пісні з'явилися ще у 1930-і роки у П. Когана („Бригантина”, „Холодина синя”).

Відомо, що вузькожанрова спеціалізація творців поетичного слова існує не одвічно. Про це нагадав драматург О. Володін: „У давнину поетів називали співаками, вони самі створювали вірші й мелодію, самі співали й самі акомпанували. Але поступово відпала необхідність особистого виконання, потім відпала мелодія, стали не обов'язковими рима й розмір, сама поезія стала слугувати негідним цілям. Тоді вона вимагала возз'єднання”. У Росії творили подібно до Б. Окуджави багато людей, але звання „Першого барда” належить саме йому.

У музичній культурі цей період характеризується народженням такого феномена, як масова музика, виражений у формах року, творчості бардів, інструментального шару розважальної спрямованості, який став основою в розвитку

професійного виконавства й становлення композиторської школи сучасності. У процесі аналізу явища масової музики акцентуємо увагу на молодіжній природі цього феномена, оскільки всіма культурно-художніми показниками це явище орієнтовано на примітивні смаки „нового покоління”. Спрощеність, простота музичної мови, однак насиченість образної символіки, вираженої в ритуально-ігрових елементах сценічної манери поведінки артистів дозволяють розглядати явище масової музики як художньо самодостатній феномен, який розкриває емоційно-психологічні особливості молодого покоління.

Спирання на розважальні „примітивні” художні орієнтири, спрямовані на непродуктивність суб’єктів, які відображають перелом у суспільній свідомості й соціальному орієнтуванні, знайшли відображення в мистецтві ХХ століття. Але, аналізуючи культуру ХХ століття, слід відмітити яскраво виражену музикоцентристську спрямованість, яка виявляється у всіх сферах людського буття. Культурно-художні настанови, виражені у примітивних ритмізованих формах, складають стилістичну даність культури ХХ століття.

Простота дитячого погляду на світ, спрямованість до карнавально-ігрових вистав молодого покоління, відображені в різних видах творчості, дозволяють розглядати мистецтво середини ХХ століття як форму напруженого колективного дійства, яке символізує відхід від реальності, неприйняття культури та моралі покоління батьків.

З одного боку, ця ситуація сприяла народженню деяких потворних жанрів, які сприяють розкладанню морально-етичних норм у суспільстві. З іншого боку, незважаючи на руйнівні якості популярної творчої продукції, акцентуємо увагу на перевазі музичного начала, який характеризується інструментальним стимулом, що складає культурно-художню спрямованість періоду, який розглядається.

Багато сучасних дослідників цей історичний період називають рок-культурою, чим підкреслюють домінуючий стан музичного напрямку та молодіжної природи цього соціально-культурного феномена, який стихійно увірвався до культурного

життя США в середині ХХ століття. Рок-музика, а ширше рок-культура, відображала соціальні настанови, носіями яких була молодь. Розкріпачення наркоманії, конфлікт поколінь, відмова від традиційних загальноприйнятих стереотипів попередніми поколіннями – особливості, які створювали тон суспільного й культурного життя середини ХХ століття. Масова музика стає важливою складовою молодіжної культури, яка функціонує як соціальний та культурний феномен. Однією зі складових масової музики є рок, який заявив про себе в середині ХХ століття й існував як музичне явище і як культурний феномен.

Стильові особливості рок-музики (шиплячий голос вокальної партії, який характеризується речитативною говірною інтонацією, наявність шумових ефектів, форсоване звучання інструментів, посилене електроапаратурою, вільне володіння імпровізацією, перевага ритму, особливий сценічний образ виконавців) мають свою символіку. У загальному контексті рок-музика сприймається як вступ до певного емоційного стану, створюючи ефект наркотизації – занурення в себе самого й відхід від існуючої дійсності. Форсоване звучання, мелодійні стрибки у вокальній партії рок-музики, що нагадують викрики й символізують бажання молодого покоління „бути почутими”, сприймаються як викрики протесту проти традицій навколишньої дійсності.

Отже, протестуюча молодь була носієм нових естетичних поглядів, культурних настанов, музичних смаків, які дали поштовх у формуванні нових стильових напрямів у культурі й мистецтві ХХ століття. Поведінкові стереотипи й реакція молоді середини ХХ століття має своє продовження в музичній стилістиці, вираженій у довірі до серйозної простоти популярних форм, жанрів. У випадку року (і у варіанті рок-н-ролу Е. Преслі, і у випадку фольклору, рок-опери) і пісень вітчизняних бардів 1950-1960-х років виявляються спирання на „стихію кантрі”, „самодіяльний” стиль вираження.

Ця ситуація говорить про те, що 1950 – 1960-і роки ХХ століття відіграли значну роль у залученні сфери музики до мас, що не можемо спостерігати за всю історію її існування. Музика у своїх найрізноманітніших проявах заявляє про себе практично

у всіх сферах життя сучасного суспільства, що дозволяє говорити про істинно музичну пандемію.

Особливу роль у формуванні суспільних естетичних смаків відіграли засоби масової інформації, які дещо нав'язали напрямки і стилістичні особливості музичного мистецтва сучасності. У сприйнятті творів мистецтва В. Беньяміна можливі різні акценти, серед яких слід виділити два прямо протилежні: з одного боку, акцент здійснюється на культові цінності твору, а з іншого – на його виставковій цінності. З розширенням і збільшенням засобів і способів масової інформації значення виставкової категорії настільки виросло, що намітились якісні зміни в самій її природі.

Дякуючи абсолютній перевазі виставкової цінності, твори мистецтва набувають абсолютно нових функцій. Художня функція твору мистецтва, яка донедавна була головною, в умовах мас-культури переноситься на другий план. В. Беньямін вважає, що масова культура відкидає справжнє естетичне переживання, оскільки функціонує у сфері дозвілля й розваг. Слово „естетичний” походить від грецького слова *aesthetikos*, що означає „сприйнятливий”, а також від грецького слова *aesthesis* – „той, що має відношення до чутливого сприйняття”. Цей філологічний екскурс указує на роль естетичного переживання, без якого неможливо виявити специфічні якості нових мистецтв, які у В. Беньяміна визначаються як „несправжні”, незважаючи на визнання „всесвітньо-історичного перевороту”, який стався у сфері культури ХХ століття.

На думку дослідника, масова культура намагається виховати особистість, яка „споживає” не тільки розважальне, а й високе мистецтво, у якій „всередині нічого не відбувається”. Однак у сприйнятті творів мистецтва можливі різні аспекти, що не зводяться до культових і ринково-виставкових категорій. І перш за все справжні естетичні, про які змовчує В. Беньямін, причому це відбувається в певних випадках і з продуктами мас-культури. Адже сфера розваг, у якій представлені твори мас-культури, являє собою „ігровий спосіб соціальної поведінки”, і в ньому також можуть зустрічатися елементи незвичайності, а не тільки локальний у часі і просторі шаблон, який зводиться на Заході у

єдину ознаку „масовості” без урахування такої найважливішої відмінної риси, як ідейно-художня змістовність. Адже „молодіжний бунт”, який виражався перш за все в рок-музиці, без сумніву викликав бурхливі емоції, а також ніс певну естетичну, соціальну установку навколишньої дійсності. Тому цей розподіл видів мистецтва за рівнем сприйняття В. Беняміна здається дещо категоричним.

Між тим, сьогодні музично-творча картина настільки різноманітна, складна, нетрадиційна, що оцінювати її можна лише під новим кутом сприйняття, яке відкриває перспективу, невідому нашим попередникам. У сучасному культурному житті можна спостерігати різні види творчої практики, які не вміщуються в уявлення, які склалися й здавалися непохитними в минулих століттях. Було б неправильно вважати, що йдеться тільки про напрямки, які прийшли до світової культури із позаєвропейських районів. Це явище утворює важливий момент спільної картини, але зовсім не вичерпує її.

Ситуація, що склалася в музичній культурі ХХ століття, тягне за собою важливе переосмислення також самого європейського мистецтва. Одне тільки співставлення європейської музики з культурами „орієнтальної” традиції виявляє її неповторні особливості, які раніше здавалися єдино можливими. Крім того, на культурному ґрунті самого Заходу широко розвиваються деякі творчі процеси, які важко суміщаються з естетичними устоями, які визначили обличчя європейського мистецтва.

Розгляд складових частин культурного процесу 1950-х років показує, що мас-культура у вигляді молодіжної культури тинейджерів, рок-руху складають культурний феномен, який дозволяє говорити про принципи, які характеризують особливості мислення й настанови масового суспільства.

Простота дитячого погляду на світ, ігрова непродуктивна активність, стають основними показниками людської активності в цілому.

Ігрова настанова молодіжного руху відображала суспільну ситуацію післявоєнного часу, виражена у всіх сферах людського буття – у музичному мистецтві, засобах масової інформації,

стилі й моді, манері поведінки, у прагненні до фестивально-карнавальних акцій і демонстрацій, які є своєрідним способом самовираження, в орієнтації на спрощено-популярні формули у творчості тощо.

Цей молодіжний феномен багато хто з дослідників називає молодіжною **субкультурою**, розуміючи під цим терміном часткову культурну підсистему всередині системи „офіційної”, базової культури суспільства, яка визначає стиль життя, цілісну ієрархію й менталітет її носіїв. Так, „конфлікт поколінь”, занурення у світ дитинства, розкріпачення наркоманії, сексуальна революція є тими характерними особливостями, які символізують протест проти навколишньої дійсності, задають тон у суспільному житті того часу.

Сам термін „**субкультура**” існує для того, щоб виділити в системі моральних і духовних цінностей стійку сукупність моральних норм, ритуалів, особливостей зовнішнього виду, мови (сленгу) і художньої творчості (як правило, аматорської), характерні для окремих груп зі специфічним способом життя, які усвідомлюють і, зазвичай, культивують свою відокремленість.

Певна ознака субкультури – не кількість прихильників, а настанова на створення власних цінностей, які відрізняються за зовнішніми, формальними ознаками: стилем одягу, модою, улюбленою музикою тощо.

Зародження молодіжної субкультури як молодіжного феномена припадає на 1940-і роки ХХ століття, а саме збігається з періодом утворення бітництва. Однак її легалізація й культивування на Заході починається з часів студентської революції (1968 року), головним лозунгом якої була боротьба за права молоді. У межах цієї субкультури свого розвитку набули деякі культурні феномени й навіть цілий вид музичного мистецтва – рок-музика, яка формувалась і розповсюджувалась переважно в музичному середовищі.

У наукових літературних джерелах спостерігається також заміна понять „**молодіжна культура**”, „**молодіжна субкультура**”, „**молодіжна контркультура**”, „**культура молоді**”, які розглядалися як синоніми. Для того, щоб зрозуміти,

як співвідносяться між собою ці поняття, проаналізуємо їх значення.

Феномен „**молодіжної культури**” розглянуто С. Левіковою в книзі „Молодіжна культура”. На думку дослідниці, поняття „молодіжна культура” більшою мірою припускає порушення стосунків між молодими людьми і їх батьками. У цьому випадку поняття „молодіжна культура” й „молодіжна субкультура” є ідентичними, а вибір, який із термінів уживати, залежить тільки від ідеологічної спрямованості. Також С. Левікова вважає, що еквівалент поняття „молодіжна субкультура” є еквівалентом поняття „молодіжна культура”. Наведене визначення датується початком 1980-х років ХХ століття. У той час дійсно не було необхідності розмежовувати вказані поняття, а префікс суб з’явився лише тоді, коли хотілося підкреслити, що молодіжна культура вторинна відносно базової і входить до неї, а також означав, що йдеться про приватне явище, яке може бути зрозумілим лише у зв’язку з цілим, що має місце у випадку з панками, хіпі, рокерами тощо.

Лише у 1990-х роках ХХ століття у вітчизняній науці намагаються розмежувати поняття „молодіжна культура” і „молодіжна субкультура”. Так, у 1996 році зазначалось: поняття „молодіжна культура” в широкому розумінні сприймається як збірне для позначення феномена „молодіжна субкультура”, „молодіжна контркультура”, у вузькому – як часткова, відносно когерентна культура підсистеми в середині базової культури суспільства, яка культивує власне молодіжну систему цінностей, норм і форм поведінки, ставлення до моди тощо.

„**Молодіжна культура**” – узагальнена назва груп і течій молодіжної спільності, ідейно-цілісні чи формально-творчі настанови якої протистоять загальноприйнятим цінностям і утверджуються в різних формах протесту – від пасивного до агресивного.

„**Культура для молодих**” є фактично інституційною формою масової культури індустріально розвинених і постіндустріальних суспільств, орієнтованої на специфічний споживацький ринок. На відміну від „молодіжної субкультури”, яка створюється самими молодими людьми для молодих, тобто

для себе, „культура для молодих” ініціюється й створюється „батьками” для дітей.

А. Запесоцький і А. Файн, розглядаючи **молодіжну субкультуру** як частину цілісної культури, указують на її специфічність і особливу роль в об'єднанні конкретної групи людей. Автори характеризують субкультуру як результат постійної взаємодії людей, яка відбувається за особливих умов.

Дослідники також розділяють поняття „культура молоді” і „молодіжна культура”. На їх думку, молодіжна культура належить молоді й не властива суспільству в цілому, а культура молоді включає в себе і загальні елементи культури, які передаються молоді старшим поколінням у процесі виховання й освіти.

Усі ці визначення свідчать про один і той же культурно-соціальний феномен або частково торкаються його, однак вимагають уточнення й наукового осмислення для більш повного розуміння кожного із зазначених термінів.

Відомо, що саме в молодіжному середовищі закладаються й формуються основи і принципи ставлення до життя і людей, які потім визначають культурні, естетичні й духовні цінності епохи. Тому варто, на наш погляд, зупинитися на особливостях поведінки молодого покоління, які є показовими у процесі мас-культурних перетворень.

Такі поняття, як „конфлікт поколінь”, наркокультура, сексуальна революція й ряд інших увійшли в життя й науку в другій половині ХХ століття й пов'язані з феноменом „молодіжної субкультури”, який виник у результаті різкого прискорення темпу соціокультурних змін, вступу індустріальних країн у епоху техногенної цивілізації. Своєрідним протестом проти безглуздя існування й жорстокості світу з його війнами й насиллям став рух хіпі, який породив свою культуру й мораль для цілого покоління молодих людей. І особлива молодіжна субкультура сформувалася на хвилі сексуальної й психоделічної „революцій”, на хвилі рок-культури.

Рок-культура породила відразу ж декілька феноменів: мову (сленг), стиль одягу, рок-періодику, рок-концерти тощо. Рок став не тільки музичним мистецтвом і стилем, а й стилем життя,

системою цінностей. На думку соціологів, музикознавців, музика, орієнтована на молодь у багатьох відношеннях, складає розпізнавальну ознаку культурних традицій попередніх епох і століть. Відомо, що масова музика середини ХХ століття розвивалася під впливом потреб молоді. І в той же час мала, зазвичай, величезний вплив на поведінку самих молодих людей. На думку дослідників, масова музика є однією з причин формування естетичних і поведінкових стереотипів, які вносять негативний характер у сприйняття й розуміння молоддю навколишньої дійсності. Але ця точка зору суперечлива. Особлива роль масової музики в культурному житті молодого покоління носить дещо інший характер. Масові збирання молоді на стадіонах і майданчиках за участю рок-музикантів являють собою єдину цілісність односторонніх, спрямовану на непродуктивність суб'єктів, удавання до світу дитинства, ілюзії, гри.

Безумовно, при формуванні молодіжної спільності у сфері дозвілля вирішальне значення має суспільно-історична практика епохи. Але для утворення стійких зв'язків між людьми наявності тільки об'єктивних передумов недостатньо. На думку А. Запесоцького і А. Файна, величезне значення відіграє символіка, представлена в матеріальному й духовному вираженні. З одного боку, з авторами можна погодитися, бо певна символіка (наприклад, прапор, значок, краватка тощо) складає відмінну особливість і навіть може дати загальні уявлення про ті чи інші об'єднання. Така точка зору може виникнути при поверховому дослідженні причин, які об'єднують людей у різні групи, оскільки насправді об'єктивні потреби людей визначають ідеї, матеріальні й духовні цінності, культурні орієнтири тощо.

Саме так сталося з музикою, якій судилося, дякуючи ряду її особливостей, стати кристалізуючим компонентом, своєрідним прискорювачем у формуванні молодіжної спільності. У цьому – одна з головних причин ворожого ставлення до молодіжної музики багатьох критиків, які бачать у ній першопричину всіх бід і справді безмежного проникнення музики у всі форми молодіжного життя. Проте сам факт суперечності терміна

„молодіжна музика”, який мав місце в межах музикознавства, допомагав виявити її соціокультурну сутність. Із середини ХХ століття художні твори поділяють слухачів на противників і прихильників, „на батьків і дітей”. Молоде покоління завжди достатньо швидко підхоплювало нові музичні віяння. Однак яскраво виражена конфронтація поколінь на цьому ґрунті вперше намітилася тільки на початку 1950-х років у США, коли з ритм-енд-блюзу – танцювальної галузі негритянського джазу – під впливом запитів білої молоді виник рок-н-рол. Напруженість у взаємовідносинах молодого й старшого поколінь американців відчувалася із самого початку розвитку рок-н-ролу й вилилася у відкриту сутичку при появі пісеньки „Рок цілу добу”. Суперечка навколо цієї „пісеньки” спочатку сприймалася дещо іронічно. Але преса посилила конфліктну ситуацію, назвавши „пісеньку” анти-музикою, у результаті чого рок став символом покоління, а також родоначальником абсолютно нового музичного жанру. Білі американці похилого віку називали ряд причин для засудження такої музики: вона була дуже схожа на музику негрів, суперечила моральним нормам часу у відображенні інтимних сторін людського життя, несла із собою дух рокованості й заперечення авторитетів. Але з поширенням рок-н-ролу в Західній Європі, коли за зразком Е. Преслі почали виступати К. Ричард – у Англії, Дж. Холідей – у Франції, А. Челентано – в Італії, аргументи його супротивників поповнилися тезою про американський вплив, який суперечив національним культурним традиціям. У нашій країні нова музична хвиля надовго отримала тавро буржуазного мистецтва. А. Макаревич констатує, що, незважаючи на протести старшого покоління, до середини 1950-х років рок-н-рол завоював симпатії молоді не тільки в США, а й далеко за їх межами. У результаті можна зафіксувати риси певного молодіжного стилю, включаючи нові танці, пластику рухів, зачіску, елементи одягу. Вхідження нових явищ до соціокультурного середовища відбувалося під впливом засобів масових комунікацій, які розробляли відповідні методи й прийоми розповсюдження їх у широких суспільних колах. До кінця 1950-х років цей культурний феномен перетворився на частину

загальнокультурного контексту. Молодь потребувала інших орієнтирів, які відповідали б її культурному рівню, який виріс, і новим реаліям життя.

Частина таких орієнтирів була задана англійською групою „Бітлз”. Отримавши всесвітню відомість у 1963 році, групі „Бітлз” удалося створити нову музичну мову, намітивши основні напрямки подальшого жанру. Учасники групи своїми зачісками, стилем одягу, поведінкою на сцені, зайвою гучністю звуку, надмірним акцентуванням „біта”, викриками викликали протест у старшого покоління.

Слідуючи психологічним особливостям молодого покоління зміни навколишньої дійсності, молодіжна музика набула розвитку на прогресуючому соціальному явищі „конфлікту поколінь”. Той факт, що підростаюче покоління систематично підіймає на щит як цінності твори, які заперечуються більш старшими, перетворює сферу музики на арену традиційного конфлікту цінностей, які органічно вписуються до структури постійно діючих механізмів культурної спадкоємності.

Існують об’єктивні причини збільшення групостворюючого значення музики на сучасному етапі суспільного розвитку. Однією з причин варто назвати її мобільність, здатність відгукуватися на природну людську потребу художнього осмислення дійсності. На думку А. Запесоцького і А. Файна, буд-які зміни об’єктивних властивостей навколишнього світу викликають потребу людини в художньому пізнанні цих змін.

Другою важливою особливістю молодіжної музики стала апеляція її виразних засобів до біологічних механізмів, які є специфічними для юного організму. Особлива психофізична і емоційна дія цієї музики досягається за рахунок імпульсивності, динаміки, форсованої гучності.

Для молодіжної музики характерні дві суперечні сторони – заперечення авторитетів і прагнення до ідеалу. З одного боку, негативні емоції дорослих додатково спонукають підлітків ставитися до молодіжної музики як до сфери культурного буття, вільного від участі старших. З іншого боку, у цій сфері легко виділяється романтичний герой – приклад для наслідування.

Не останню роль у масовому захопленні молодіжною музикою відіграє її гранична доступність. Її виразність досягається неспецифічними (з традиційної точки зору) для музики засобами. Ця мова демократична, доступна для всього молодого покоління. Своєрідність у використанні музичного метра дозволяє виконавцям досягати особливого ефекту, який згуртовує аудиторію. З точки зору професійних музикантів, рок-музика є результатом історичного розвитку інтонаційного процесу, одна з закономірностей якого – наростаюче посилення ритму, більш за все помітне в танцювальній музиці.

Вплив музичної інтонації здатний викликати у колектива, у маси особливе явище – інтонаційний резонанс, що полегшує будь-який сумісний трудовий процес. Але інтонація повинна відповідати руху часу. Певною мірою він адекватний до наростання інформації.

Сказане в сукупності забезпечує як вікову диференціацію слухачів, так і доцентровий рух мас молоді на основі сприйняття музики. Групоутворююча роль молодіжної музики дозволяє їй бути в суспільному й культурному житті молодого покоління одним із центральних кристалізуючих елементів, навколо якого концентруються відповідні ідеї, своєрідні світовідчуття і способи самовираження, характерні зразки поведінки і взаємодії людей, які утворюють культурний комплекс – молодіжну культуру.

Часто в науковій літературі можна зустріти поняття „музика тинейджерів”. Це англійський термін, який означає підлітків у віці тринадцяти дев’ятнадцяти років, а таке словосполучення підкреслює молодіжну природу цього феномена. Саме тинейджери є основними споживачами молодіжної музики, і самі кумири не набагато старші за них. Молодіжну музику західні дослідники називають „безсловесною опозицією” молодого покоління. Музика для молодого покоління є своєрідним сховищем і символом групової солідарності, привід до взаємних контактів, такий же „розпізнавальний знак”, як і інші зовнішні предмети – одяг, зачіска, манера поведінки. Музика також відповідає деяким психофізичним потребам молоді – прагненню до активного руху, до фізичної та емоційної

розрядки (даючи вихід часто наявній у підлітків агресивності) і служить засобом „занурення” людини в її власну тілесність. Н. Корихалова розглядає музику як видовище і дійство, до якого втягуються всі присутні і зперебувають у стані загального психозу-неврозу нав’язливих станів.

Таким чином, молодіжна музика, представлена розмаїттям жанрів і напрямів, відображала принципи в мисленні й поведінці молоді, які задавали тон суспільному й культурному життю середини ХХ століття, формуючи власні духовні цінності, які складала стилістичну даність періоду, що розглядається.

Однак і сама молодь закладала ідеї у зміст музики, який розкривав суспільну ситуацію, виражену у формах протесту проти навколишньої дійсності, проти культурних традицій старшого покоління. У цей період актуалізується тема конфлікту поколінь як показник зміни цінностей і орієнтирів, піднятої на щит у середині ХХ століття, яка простежується в культурному й соціальному середовищі суспільства. Але молодіжний рух визначив і ряд інших культурних процесів, що визначаються в музичному мистецтві, перш за все, в розважальній галузі, яка складає стилістичну даність зазначеного періоду.

Завдання: ознайомитися із запропонованим теоретичним матеріалом „Молодіжна хвиля у культурі середини ХХ століття”. Скласти опорний конспект за поставленою проблемою, відповівши на питання.

Питання до роботи:

1. Дайте характеристику терміну “Молодіжна культура”.
2. Що таке „молодіжний рух”? Визначте його художньо-естетичні особливості.
3. Чому саме музика опинилась у центрі Великих культурних змін?

За допомогою можна звернутися до такої літератури:

1. Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник / Лисаковский И. – М. : Изд-во РАГС, 2002. – 240 с. с илл.

2. **Лисовский В.** Что значит быть современным? / Лисовский В. – М. : Политиздат, 1983. – 222 с.
3. **Лихачев Д.** Стиль как поведение / Д. Лихачев // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М., Советская музыка, 1974. – С. 191 – 192.
4. **Лосев А.** Философия. Мифология. Культура / Лосев А. – М. : Изд. полит. лит., 1991. – 525 с.
5. **Маркова Е.** Проблемы музыкальной культурологии / Маркова Е. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.
6. **Маркус С.** История музыкальной эстетики / Маркус С. – М. : Музгиз, 1958. – Т.1. – 235 с.
7. **Мархасев Л.** В легком жанре / Мархасев Л. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 291 с.
8. **Менерт Н.** По воле рока / Н. Менерт // Социологические исследования. 1987. – №4. – С. 12 – 15
9. Музыка создающая и разрушающая / [сост. А.В. Лисенков]. – М. : Сов. Россия, 1989. – 128 с.

МОДУЛЬ Б

СТИЛІСТИЧНЕ ОНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА У ПЕРІОД КУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Тема 1. Імідж і стереотипи масової культури.

Мета: удосконалення системи знань щодо становлення та розвитку іміджу та стереотипу масової культури.

Основні поняття й персоналії: „імідж”, „образ”, стереотип, „іміджмейкерство”, стиль, „істеблїшмент”; В. Беньямін, З.Фрейд, М. Варій, А. Деркач, Н. Малішевський, В. Тараненко, В. Бебик, М. Головатий, А. Жмирікова, В. Королько, В. Лісничий, Г. Почепцов, О. Радченко, О. Феофанов.

Загальний зміст лекцій:

У питанні про час виникнення “масової культури” є різні точки зору. Деякі дослідники вважають її одвічно притаманною культурі й тому виявляють уже в античному епосі, у видовищних дійствах Римської імперії. Інші пов'язують виникнення „масової культури,, з науково-технічною

революцією, що принесла з собою зовсім нові способи виробництва, поширення та споживання культури. „Масова культура” в її розвинутому вигляді вперше сформувалася у США.

Виникненню її сприяв розвиток засобів масової комунікації – газет, популярних журналів, радіо, грамзаписів, кінематографа. Все це, з одного боку, демократизувало культуру, відкривало до неї доступ масовій аудиторії, з іншого – зумовило проникнення в культуру комерційних інтересів, культура стала предметом бізнесу.

Розвиток „масової культури” в Європі та США йшов різними шляхами. В Європі „масова культура” (народні розваги, мистецтво жонглерів, мімів, гістріонів) завжди протистояла культурі офіційній, контрольованій державою та церквою. В США „масова культура” спершу пропагувала стереотипи й ідеї офіційної культури, основним регулятором якої стала реклама. „Масова культура” стала такою невід’ємною часткою культури американського суспільства, його культурної свідомості, що її вивчення переважає в системі, наприклад, американської вищої освіти. 56 % навчальних курсів у США присвячені вивченню “популярних” видів культури (курси з телебачення, кіно, реклами, журналістики).

В Англії до системи університетської освіти включаються спеціальні курси, що містять матеріали з культури кіно, музики, наукової фантастики й навіть футболу. „Масова культура” справляє величезний вплив на всю культуру в цілому, їй властива тенденція до гомогенізації, тобто прагнення надавати культурним явищам однорідності. На відміну від елітарної культури, тобто культури, орієнтованої на окремі смаки, масова культура свідомо орієнтує поширювані нею духовні цінності на середній рівень масового споживача. Бажання надати всім елементам культурної системи однорідності та абсолютної схожості – суттєва змістова характеристика „масової культури”. Наділяючи різні культурні явища певною ціннісною нейтральністю, роблячи основну ставку на видовищність, „масова культура” орієнтується в своєму впливі на стереотипи свідомості, стандартні штампи, не вимагаючи від людини витрат

розумової енергії, почуттів, волі, тобто всього того, чого вимагає серйозне мистецтво.

Використання таких жанрів, як детективний роман, вестерн, мюзикл, фільми жахів, дає змогу „масовій культурі” створювати світ міфологічних героїв (супермен, Кінг-Конг, вампір, Спайдермен — людина-павук, Бетмен — людина-кажан), нові виміри дійсності, нібито доступні всім. Однак прагнення до масового охоплення (термін „масова культура” містить у собі вказівку на масовість даного явища) ґрунтується не на змістовній, а на формальній кількісній ознаці. Масовість є не народність, а кількісний спосіб виробництва та споживання. „Масова культура — це мрія, що стала кітчем”, — влучно зауважив відомий культуролог В. Бенямін. Але що таке кітч? Дві головні його особливості розкриваються досить легко при аналізі кітчу як культурного явища. Перша полягає в тому, що кітч являє собою сферу підробок, не оригінальності. Друга особливість у тому, що це світ поганого смаку, світ тривіальностей, банальностей. Тривіальність же й є те, що не потребує зусиль для свого сприйняття, хоча воно й створює при цьому ілюзію незвичайності.

„Масова культура” принципово псевдореалістична, ґрунтується на створенні ілюзій, вимислів, міфів, котрі знімають реальне психологічне напруження і компенсують його світом вигаданих мрій і фантазій. У цій терапевтичній функції „масової культури” немає нічого поганого. Катарсис традиційно вважався найважливішою функцією мистецтва, однак „масова культура” не просто культивує видовищність і розважальність, вона досить часто це робить на шкоду моральності мистецтва.

Спираючись на власні естетичні принципи та механізми “масова культура” володіє високою, а часом і витонченою технікою. Головний засіб дії „масової культури” — імідж (образ), уявлення про речі та людей, цілеспрямовано формоване засобами масової інформації, зокрема рекламою. Імідж нерідко асоціюється з поняттям престижності, репутації. Естетика й методика створення іміджу становлять окрему галузь у соціальної психології. Поняття „імідж” слід відрізнити від поняття „стереотип”. Якщо стереотип є явищем буденної

свідомості, то імідж включає в себе кілька обов'язкових характеристик – „людина з народу”, турботливий батько тощо. Певна внутрішня спорідненість існує між „масовою культурою” та контркультурою, яка, виникаючи з суспільної потреби протистояння, постає в певних контрформах культури – мудрості старозавітної, інституту юродства, феномена року, панків. Вважається, що контркультура являє собою ліворадикальну ідеологію протесту, витоки якої досить різноманітні й еkleктичні: деякі філософські концепції (екзистенціалізм, фрейдизм), романтизм, окремі традиції утопічної думки, гуманізму та просвітництва, елементи раннього християнства та східних релігійно-містичних учень, авангардні ідеї дадаїзму та сюрреалізму. Контркультура, як і „масова культура”, досить демократична й масова. Зокрема, в такому феномені контркультури, як рок-культура, музика є зовсім не головною. Основне тут – моральна позиція протистояння, тип існування, „неписаний кодекс честі”, як говорять про свою культуру самі представники року. Протистояння це має скоріше екзистенціальний характер, ніж політичний. Воно спрямоване передусім проти „істеблішменту” (пильнованих законом і поліцією привілеїв однієї частини суспільства за рахунок іншої, респектабельності батьків, їхнього безконечного конформізму і т. д.). Рок – це сублимація розкутості і простоти.

Твір масової культури, як і будь-який товар, за рідкісним виключенням є недовговічним. Нерідко він спекулює на актуальних, злободенних темах: СНІД, наркотики, природні катаклізми, найбільші техногенні катастрофи, тероризм і т.д. (Трагедія атомного підводного човна „Курськ” опинилася у сфері уваги Голівуду через декілька тижнів після її загибелі). Особливу увагу „масова культура” приділяє темі агресії. Жорстокість сцен насильства на екрані вражає уяву як кількістю, так і своєю натуралістичною. Достоїнства того або іншого бойовика нерідко оцінюються пропорційно кількості трупів – вигадане насильство вабить до себе, як наркотик. Пояснення цьому факту дається на підставі філософії З.Фрейда. Оскільки культура пригнічує в людині природний початок, інстинкти, то ілюзорну реалізацію своїх незадоволених пристрастей він

вимушений шукати у мистецтві. Саме тому в масовій культурі так багато сексу і агресії. Ще одна улюблена тема – страх: такі жанри масової культури як трилер, фільм жахів, фільм-катастрофа і т.д. експлуатують цю тему вельми активно. У результаті психіка людини, „загартованої” сучасною масовою культурою, стає менш чутливою до того, що відбувається в реальності. Людина зникає до вбивства та насильства. Душевна байдужість сьогодні стає, скоріше, правилом, ніж виключенням.

Імідж – поняття достатньо тонке. Навіть якщо його не створювати цілеспрямовано – він все одно буде існувати, оскільки повна відсутність іміджу неможлива. Якщо його не створювати цілеспрямовано – він буде формуватись, незважаючи на байдуже ставлення до нього, і навіть більше – в такому випадку імідж буде відображати реальний стан справ.

Імідж – у перекладі з англійської „образ”. Створення іміджу – це те ж саме формування образу, уявлення про себе в очах оточуючих, громадської думки. Формуванням іміджу, як правило, займаються спеціалісти – від стилістів і гримерів, до PR-менеджерів, прес-секретарів тощо. Імідж властивий не лише людям, він притаманний і державам, а також їх населенню.

Насправді, іміджмейкерство – дуже складний процес. Для того, щоб вміти добре сформувати імідж, спеціаліст має знати основи багатьох наук: історії, психології, літератури, ораторського мистецтва, добре володіти мовою. Імідж – це достатньо неоднозначне зайняття. Створення іміджу має на увазі маніпуляцію свідомістю людей, створення образів, заміну понять, створення стереотипів тощо. Складовою іміджу є ідеологія. Динамічні перетворення в політичному та соціально-культурному середовищах, що відбуваються сьогодні в Україні, масова переоцінка цінностей, зменшення довіри населення до влади та підвищення соціальної напруги – все це спонукає глибокому перегляду існуючих стереотипів на процеси формування іміджу органів місцевого самоврядування. Адже саме від іміджу цих владних інституцій (органів місцевого самоврядування) залежить підвищення рівня ефективної діяльності органів влади. Крім того, імідж інституту влади, який сприймається і запам'ятовується населенням, може сприяти

пом'якшенню протиріч між уявою населення про інститут і його реальним станом. Це обумовлює актуальність даної роботи з практичної точки зору. Науковою розробкою цієї проблеми займаються як вітчизняні, так і зарубіжні фахівці. Значний масив наукової літератури, в якій певною мірою розглянуто імідж, можна умовно згрупувати за певними напрямками.

Перший – філософський, в якому розглядають загальні питання іміджу як соціально-філософської категорії (мислителі античності :Сократ, Арістотель, Платон; науковці більш пізнього часу – І. Гофман, Н. Корабльова та ін.). Другий, у межах якого досліджуються питання політичного іміджу в різноманітних аспектах його прояву (Б. Борисов, М. Варій, А. Деркач, Н. Малішевський, В. Тараненко, В. Бебик, М. Головатий, А. Жмирікова, В. Королько, В. Лісничий, Г. Почепцов, О. Радченко, О. Феофанов та ін.). Третій, хоча і не менш важливий – психологічний, де приділяється увага проблемам поведінки окремої людини та сприйняттю її поведінки оточуючими (Є. Бажин, В. Куніцина, В. Лабунська, М. Мазманян, Т. Хомуленко, К. Шафранська та ін.). Проблема дослідження іміджу в державному управлінні на сьогоднішній день знаходиться у стані розвитку. Представник епохи пізнього Ренесансу, великий флорентієць Н. Макіавеллі, не вживаючи слова „імідж”, називає його по-своєму – „лічіною”. Він підкреслює, що „лічіна для правителів необхідна, так як більшість судить про них по тому, чим вони здаються. Говорячи проте, якою повинна бути ця „лічіна”, Н. Макіавеллі відмічає: „Натовп зазвичай захоплюється впливовістю та успіхом. Зневажають лише тих правителів, які виглядають нерішучими, непослідовними, малодушними і легковажними. Усіх цих якостей повинен уникати правитель, надаючи своїм діям відбиток величі, поважності, твердості та відваги”.

Поняття „імідж” з кожним роком набуває все більш широкого розповсюдження і використання в самих різних областях знань та сферах діяльності. Категорія «імідж» сміливо ввійшла до понятійного апарату таких наук, як економіка, соціологія, політологія, психологія, філософія, культурологія, костюмологія та ін. За своїм об'ємом і змістом воно стало

міждисциплінарним, зазнавало все нової і нової інтерпретації, враховуючи особливості тих наук, в рамках яких досліджувався цей феномен. Крім того, беруться до уваги цілі та завдання, які ставлять у дослідженнях певні науковці, згідно з якими і відбувається трактування такого неоднозначного поняття, як імідж.

Питанню формуванню позитивного іміджу приділяється різними міністерствами та відомствами України. Як приклад – проект „Концепції Державної програми формування позитивного міжнародного іміджу України на 2007 – 2010 рр” У ньому, зокрема, зазначається, що „забезпечення позитивного міжнародного іміджу України є важливим засобом захисту та просування її національних інтересів, а також підвищення успішності країни в конкурентній боротьбі на міжнародних ринках збуту та інвестицій. З цієї причини формування позитивного міжнародного іміджу України та пропаганда її за кордоном є завданням загальнодержавної ваги, до виконання якого має бути залучене, відповідно до своєї компетенції, всі органи виконавчої влади нашої держави”.

Слід зауважити, що спільним для всіх науковців є те, що імідж, з одного боку, виступає як засіб психологічного впливу на індивідуальну, групову і масову свідомість, а з іншого – як психічний образ або соціально-психологічний стереотип. Так, деякі автори стверджують, що „являючись феноменом індивідуального, групового або масової свідомості, імідж функціонує як образ-уявлення, в якому в складній взаємодії поєднуються зовнішні та внутрішні характеристики об'єкта”. Тобто поняття „імідж” трактується науковцями як „образ”, що підсумовує сукупність не тільки „матеріальних” („тих, що видно”) характеристик об'єкта, але й „ідеальних” („тих, що можливо побачити”).

Імідж як універсальна категорія може бути застосована до будь-якого об'єкту, що стає предметом соціального пізнання: до людини (персональний імідж), організації, регіону, країни (корпоративний імідж), професії, освіти, до торговельної марки (бренду), до окремих споживацьких характеристик матеріальних об'єктів і свідчить про те, як виглядає об'єкт (людина,

підприємство, товар) в очах оточуючих. Поліваріантність в тлумаченні самого феномену „імідж” робить проблему визначення досить складною та неоднозначною. Значний масив наукової літератури, в якій певною мірою розглянуто поняття іміджу, можна згрупувати за чотирма основними напрямками:

По-перше, імідж часто ідентифікується лише з зовнішніми характеристиками і з таким поняттям сучасного життя, як „стиль”. Адже презентація зовнішності все більше стає засобом підвищення нашої значущості не лише в колективі, але й у суспільстві, так би мовити, своєрідною “візитною карткою”. Як підкреслюється в літературі саме поняття “імідж” буквально означає штучну імітацію (у зовнішньому вигляді) об’єкта чи людини.

По-друге, імідж сприймається як феномен культури ХХ ст. Адже як окреме соціокультурне явище він почав усвідомлюватись саме в рамках культури модернізму та постмодернізму.

По-третє, феномен іміджу трактується як соціально-психологічне явище - взаємодія реальних особистих якостей державного діяча і його відображення у суспільній думці на тлі уявлень про нову еліту влади, а також про якості певного сучасного лідера.

По-четверте, поняття іміджу розглядається крізь призму політичних процесів та інститутів, що в певній мірі не відображає його ролі у житті суспільства.

Отже, феномен іміджу широко розглядається різними науковцями під різними кутами зору. У більшості досліджень простежується ототожнення індивідуального іміджу та іміджу організації.

Ще одна зі складових інституційного іміджу – сегментарність, коли одні і ті ж самі дії можуть сприйматися певною частиною населення позитивно, а іншою – негативно. Імідж взагалі багато в чому залежить від того, які цінності пропагуються в суспільстві в певний період часу. В умовах швидкого розвитку суспільства, його потреб важливим показником на користь формування сприятливого іміджу освітнього закладу буде служити ступінь відповідності його

місії, цілей і завдань соціуму. Так на сьогоднішній день особливу цінність представляє освіта, Деклароване як частина загальнонаціональної культури, сприяє формуванню цілісної соціальної особистості, готової жити і працювати в демократичному поліекономічному суспільстві.

У маркетинговій літературі для характеристики **іміджу** використовуються різні визначення - бажаний, реальний, традиційний, сприятливий, позитивний, ідеалізованими, новий (оновлений). Найбільш часто зустрічаються з них - бажаний імідж, сприятливий імідж. Згадані назви слід зараховувати не до розряду окремих видів іміджу, а розглядати як характеристики іміджу, межі однієї призми, нова якість об'єкта. Перераховані характеристики іміджу не виключають один одного, не суперечать і не заперечують один одного, при цьому імідж може переходити з однієї якості в іншу. Так бажаний імідж за певних зусиль з боку зацікавленої в ньому організації може стати реальним, а традиційний імідж перейти в нову якість чи отримати оновлене обличчя. Цілеспрямовано створений імідж являє собою сукупність і систему складових, які можуть вибудовуватися в рейтинговому ряду в залежності від специфіки навчального закладу і цілей його діяльності. Кожна з складових має свої критерії та показники. Говорячи про імідж, необхідно мати на увазі, що у нього завжди є дві сторони – одну визначає ставлення до нього зовнішніх аудиторій, яким власне адресований цей імідж, і інша – цей імідж у виставі самого носія іміджу, а саме навчального закладу.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Визначте поняття іміджу.
2. Яким чином імідж формує культурно-естетичні принципи людської свідомості?
3. Які напрямки іміджу Вам відомі?
4. У чому полягає сутність іміджу?
5. Які методологічні засади дослідження іміджу як феномену масової культури Вам відомі?

Рекомендована література:

1. **Грица С.** О развитии и обновлении традиций художественной активности масс / Грица С., Иванова Н., Новийчук В., Черкашина Л. // Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. – Вып.2. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 156 – 174.

2. **Давыдов Ю.** Социология контркультуры / Ю. Давыдов, Т. Роднянская. – М. : Наука, 1980. – 264 с.

3. **Комлев Н.** Словарь новых иностранных слов / Н. Комлев. – М. : МГУ, 1995. – 605 с.

4. **Корінний М., Потапов Г., Шевченко В.** Короткий термінологічний словник з української та зарубіжної культури / М. Корінний, Г. Потапов, В. Шевченко. – К. : Україна, 2000. – 182 с.

Тема 2. Рок-музика як складова масової культури.

Мета: висвітлити особливості існування й розвитку рок-музики як невід’ємної складової масової культури.

Основні поняття й персоналії: масова музика, біт-музика, поп-музика, молодіжна музика, музика гітарних ансамблів., контркультура, рок музика, прогресив-рок, ритм-енд-блюз, рок-н-рол, біг-біт, фолк-рок, кантрі-рок, психоделічний рок, арт-рок (прогресив); І. Смирнов, С. Грица, Т. Чередниченко, Д. Житомирський, А. Цукер, В. Сиров.

Загальний зміст лекції:

Проаналізовані показники молодіжного руху й стильові особливості масової музики викликають питання, чому саме рок-музика як явище мас-культури викликала таке захоплення й зацікавленість у молодого покоління. У зв’язку з цим як приклад можемо навести відому повість Селінджера „Над прірвою у житі”, у якій помітно, що підліток цікавиться хворобливим сприйняттям навколишнього світу, байдужим до цинізму й духовних цінностей минулого. Сама назва книги (дослівно „Ловчий у житі”) символізує внутрішній світ Холдинга Кодфілда: він мріє уберегти від можливої загибелі дітей, які

граються над прірвою в житі. Образ Холдена став на Заході одухотворенням цілого покоління.

У середині 1950-х років з'явилась нова книга письменника-американця Джека Керуака „На дорозі”, що набула широкої популярності. Тут молодий автор блукає країною, намагаючись здобути справжнє, гостре відчуття життя. Розчарувавшись у культурі білої Америки, він тяжіє до вільного від її норм і умовностей негритянського музичного середовища, яке здатне обдарувати його сильними переживаннями.

Для багатьох із тих, хто зростав і формувався в десятиліття після Другої світової війни, традиційні види мистецтва значною мірою втратили силу впливу. Вимагалось щось інше – „особливе”, „своє”, яке зухвало відкидає естетичні уявлення минулого. І вони знайшли це в рок-музиці. Вільна (наскільки це можливо) від традиційної образності, антагоністична до вимог професіоналізму, вона, здавалось, кинула виклик культурі минулого. Але дух її не стільки усвідомлений соціальний протест, скільки інстинктивне психологічне бунтарство.

Цей шар сучасної культури уже довгий час є ключовою проблемою соціологів, психологів, письменників, педагогів – не меншою, а навіть більшою мірою, ніж музикантів, оскільки багато часу є парадоксальним, суперечливим, однозначно відштовхуючим і приваблюючим, непристойним і справді виразним. Вражаючий факт – його масовість. Виникає питання: чому цей вид музики, скристалізований у післявоєнний період як вияв соціальної психології певних верств західної молоді, не тільки не згасає, а продовжує набирати силу? Поки що у вітчизняному музикознавстві ця проблема майже зовсім не розроблена, й тому висвітлення навіть окремих її аспектів є повним деталізованим дослідженням.

Назва „контркультура”, яка закріпилась за рок-музикою уже в ранній, власне американський період її розвитку, має під собою реальний ґрунт. Заперечення стабільних етичних і естетичних норм як найбільш крайня, ексцентрична й нігілістична форма вираження в молодіжному русі відобразилася й у рок-музиці: вона по-своєму розбещено й крикливо протиставила себе всьому, що давно утвердилося в

професійній творчості, оперно-симфонічному мистецтві, джазі, з котрим вона генетично пов'язана й навіть у традиційній легкожанровій естраді, від якої до сьогодні знаходиться у певній залежності.

Головна відмінна особливість рок-музики – її принципова антипрофесійна спрямованість. Тим часом, виходячи саме з цих критеріїв, у музикознавстві розглядають рок-музику, враховуючи вокальний стиль, різність тембрів, оглушливу динаміку. Насправді, тільки в одній традиційної композиторської сфері простежується зв'язок з рок-музикою – у легко жанровій естраді.

І в США, і в Англії – у тих країнах, де сформувалися перші завершені зразки року – легкожанрова естрада панувала протягом двох століть. У свою чергу, така естрада невіддільна від комерційної основи, яка підкорила собі всі прояви творчого таланту, які виявилися життєподібними в музиці цих двох країн. В Америці саме в рамках музичного бізнесу затвердилися усі стійкі види національної музики – це театр менестрелів, регтайм, міський блюз, а також джаз.

Рок-музика теж виявилася безсилою перед цими могутніми силами. Але її первісні елементи підіймуться до іншого середовища й до інших художніх традицій. Саме вони забезпечили неповторність і яскравість сучасного духу зразків рок-музики.

Традиційно розважальна естрада завжди веде аудиторію до умовного світу вимислу та гри, який лише зовні схожий на реальність. У цьому контексті рок-музика має багато спільного з легкою розважальною музикою.

Однак рок-музика зовсім не гра, вона тривожить, розбурхує, впливає, особливо на слухача, внаслідок цього виконавці нерідко втрачають контроль над собою. Подібне явище можна було б пояснити як натиск на низькі інстинкти або збуджені – за допомогою наркотиків – стани артистів і слухачів. Дійсно, в роки, коли ідеологія й життєва практика молодіжного руху мала велике значення, внаслідок якого „наркотичний елемент” вторгся й до рок-музики. Але саме він відкрив дорогу її потворним різновидам, які в наш час набули масового характеру.

Рок-музика зовсім не спирається на просту музичну мову, яка характерна для легкого естрадного жанру. У ній поєднуються принципово нові стилістичні явища, які пояснюються імпровізацією її природи, що стимулює рух думки у бік незнаного. По-друге, основні джерела рок-музики сходять не до виразних прийомів, які у всіх на слуху, а до особливих явищ, які протягом віків намагалися приховати, і тільки в ХХ столітті вирвалися на поверхню. При всій своїй суперечності й незвичності рок-музика хвилює більшою мірою тому, що ввібрала в себе емоційну сферу тих виразних засобів, які віками вироблялися в народній творчості.

Історія рок-музики складає майже півстоліття. За цей період часу рок формувався з течій, які розподілялися за музичними й немусичними та соціокультурними ознаками.

Рок-музика формувалася в середині ХХ століття на тлі інтенсивного розвитку різних жанрів сучасної масової музики, тому її музичне утвердження як самостійного жанру відбувалося досить складно. Часто в роботах вітчизняних дослідників можна зустріти різні визначення рок-музики: біт-музика, поп-музика, молодіжна музика, музика гітарних ансамблів. Усі ці визначення великою мірою її торкаються, але вимагають уточнення.

А. Сохор, спираючись на точку зору угорських музикознавців, пропонує термін „біт” у силу його широти й нейтральності, а визначення „рок” уважає значенням універсальним і міжнародним, вільним від вузьких локальних і часових обмежень цієї музики. Біт (рок) автор розглядає як особливий жанр, визначаючи його молодіжну природу, доступність для непрофесійних виконавців, можливість індивідуальної й колективної імпровізації.

Поняття „сучасна масова музика”, на думку А. Сохора, визначає весь спектр проявів мас-культури, який розповсюджується засобами масової комунікації, тому рок-музика є її складовою.

Популярною музикою варто вважати сукупність відомих, популярних творів концертного репертуару, тому рок-музика є складовою, як і інші види музики (академічна музика, джаз тощо).

Молодіжна музика – явище, яке має вікову орієнтованість, бо молоддю вважають категорію населення від 15 до 25 років. На час свого походження, безперечно, рок був молодіжною музикою. Зміст молодіжної музики безперервно змінюється, на відміну від змісту рок-музики.

„**Музика гітарних ансамблів**” - визначення, яке має пряме відношення до рок-музики, бо основними інструментами рок-складу є саме гітари. Але це поняття не пояснює стильової, жанрової, а також змістової специфіки року.

Поняття „**поп-музика**” охоплює різні стилі і жанри ХХ століття переважно музично-розважального, естрадного характеру. Цей термін, що виник у 1950-і роки, використовувався для визначення на початковому етапі зародження поп-музики, бо в ній містяться схожі елементи стосовно виконання і популяризації музичних творів.

У вітчизняній науковій літературі утвердилося визначення рок-музики як сфери сучасної поп-музики, яка має свою стилістичну основу „ритм-енд-блюз” і „кантрі-енд-блюз” (комерціалізована форма американської сільської музики, фольклор білих переселенців).

Рок сформувався у Великобританії і США на межі 1950-1960-х років ХХ століття. Найважливішими відмінними ознаками рок-музики є її тісний зв'язок із блюзовими композиційними структурами й звукорядами; використання електронного підсилення, експресивність вокального й інструментального початків, дещо форсована, агресивна манера виконання музичного твору; акцент не стільки на зміст, скільки на манеру виконання. Рок-музика – це досить складне явище, яке відрізняється за музичними й немусичними ознаками, приналежністю до соціально-культурних рухів (панк-рок), віковою орієнтацією (рок – для підлітків, рок – для дорослих), технічним оснащенням (електронний рок, акустичний рок), синтезом з іншими музичними традиціями (арфо-рок, фолк-рок, джаз-рок), а також новаторськими, нестандартними, новими елементами, які підкреслюють оригінальність жанру.

Рок-музика орієнтується на молодь усіма своїми аспектами: музикою, текстом, розкутістю поведінки, єдністю творчості й

життя артистів, активною трансформацією музично-стилістичних традицій, які були „аутсайдерами” у розважальній музиці першої половини ХХ століття – кантрі, народна музика європейських країн спирається на карнавальне відродження, на прояви зовнішнього протесту (епатаж, відмовлення від традиційних норм поведінки), демонструючи глибину соціальних протиріч. Важливу роль у популяризації й розповсюдженні рок-музики відіграло радіо і телебачення, преса, концертні організації, музичні магазини, молодіжні майданчики, що сприяло зростанню популярності виконавців серед молоді.

Серед причин виникнення рок-музики Г. Кнабе називає високий рівень народжуваності в післявоєнній Європі. Це призвело до того, що в період 1950 – 1960-х років велику кількість населення складала молодь 13 – 19 років. Їх об'єднувало розчарування в цінностях довоєнного світу, прагнення до демократизації життя, до простоти, свободи, рівноправ'я. Отже, рок-рух органічно проростав із культури післявоєнного часу, нав'язуючи її принципи й цінності, викорінюючи автономію „високої” гуманітарної культури й „низького” технічного практицизму.

У вітчизняній науковій літературі чітко простежується тенденція подвійного тлумачення року як соціокультурного феномена і як музичного явища. Це викликало ідею А. Сохора вивчати рок-музику з точки зору музикознавства й соціології. Аналіз досліджень з питань рок-музики підтвердить, що у вітчизняній науковій практиці переважає соціологічний аспект, а вже потім – музичний.

У соціокультурній інтерпретації рок-музики можна виділити два підходи. До першого слід віднести публікації, автори яких негативно ставляться до року, критично розглядаючи стан ритму, форсоване густе звучання, перевагу низьких частот і різких коливань освітлення (А. Попов), характерних виключно для рок-музики. Така позиція, на наш погляд, не є достатньо обґрунтованою, адже вперше в історичний період основною ідеєю рок-руху став „рух у ритмі”, тобто мас-культура 1950 – 1960-х років регулювалася музичними метроритмічними

настановами, які виступали в ролі головного орієнтуру дій різного характеру. О. Маркова вважає, що рок-музика в гармонійному фактурному викладені нічого немає, крім джазової гармонії. А ось ритм відверто примітивно від „біта” покриває різноманітність ритмічних нюансів у джазовій музиці. Але джаз – це негритянська, позаєвропейська якість, яка приймається різними народами світу. А рок – це „провінціалізм” європейського культурного ареалу, який відгукується на найрізноманітніші позаєвропейські впливи, і перш за все – на медитативність музики східної традиції.

Рокова музика, як і рок-культура, – це введення до стану, а не діяння. У цьому розумінні рок-культура відображає подолання психологічної громадянської війни – „психології свідомості і дій”. У наш час установлені в 1950-і роки ХХ століття ритмічні акції рокерів спостерігаються і в популярній естрадній музиці. Адже на сьогодні величезною популярністю й любов’ю серед молоді користуються „Remix” на відомі пісні або мелодії інструментального характеру, які упізнаються.

Відмітимо, що основне смислове навантаження аналогічно до рок-музики виконує форсована метроритмічна пульсація, а не текст твору. Така ситуація дозволяє говорити не тільки про „ритм” стосовно рок-руху, але до широкого розповсюдження деяких його елементів на інші жанрові течії сучасної популярної музики.

Представники другої точки зору розглядають рок-музику в соціокультурному аспекті. Так, Н. Менерт характеризує її як „специфічне соціальне явище”, своєрідну платформу сприйняття, І. Набок проводить аналогію між функціонуванням рок-музики й релігії.

В. Ткаченко наполягає на квазі-релігійній природі рок-музики, пов’язаної синкретизмом виразних засобів з інтуїтивним характером і колективністю пошуків трансцендентальних систем істин.

Г. Кнабе визначає двоякість естетики року: світосприйняття вимагає тотожності автора й іміджу (як художнього сценічного образу). У рок-музиці імідж стає своєрідною формою реальної життєвої поведінки, але він є одночасно результатом стилізації,

самокорекції стосовно стандартів, яким людина внутрішньо „не зовсім” відповідає.

С. Фріс вважає, що вищою цінністю рок-музики є емоційний вплив, пряме вираження почуттів музиканта, а не вирішення музичних, технічно-виконавчих проблем.

Н. Саркітов і Ю. Божко виділяють чотири аспекти, які визначають культурну сутність рок-музики: відповідність смакам молоді (на момент свого виникнення), відповідність між музикою і стилем життя, динамічність ритму, удосконалення техніки.

На підставі наукових досліджень з питань рок-музики можемо визначити три методологічні підходи: довідково-інформативні, порівняльні, історико-стилістичні.

Серед досліджень довідково-інформативного типу (Н. Саркітов, Ю. Божко) переважають статті про окремі напрями рок-музики, виконавців, звіти про конференції, на яких розглядалися проблеми рок-музики, нариси з історії вітчизняної рок-музики.

У роботах порівняльного типу рок-музика порівнюється з фольклором (І. Смирнов, С. Грица), авангардом (Т. Чередниченко, Д. Житомирський), з класичною музикою (А. Цукер, В. Сиров). Серед досліджень, які порівнюють рок-музику з класикою, акцентується увага на вивчення процесів трансформації класичної музики в рок-жанрі. Ми маємо на увазі не „сплав” власних і набутих елементів, а усвідомлення використання запозиченого матеріалу. В. Сиров у своїй роботі виділяє два основні моменти: перетворювання стилю (асиміляція), частково перекладання, транскрипція, адаптація, обробка, вільні інтерпретації, а також утворення стилю (імітація, стилізація, варіація на стиль, фантазія на стиль, пародія).

Одним з перших вітчизняних досліджень рок-музики історико-стилістичного типу стала стаття А. Сохора „Біт чи не біт”, у якій автор визначає рок як стильове й жанрове явище і ставить його на рівні з симфонічною музикою, оперою, джазом.

Перспективність розвитку рок-музики як контркультури у своїх роботах висловлює Д. Ухов. Він вважає, що розвиток року

відбувається аналогічно до джазу у двох напрямках – популярному й серйозному.

Так, рок як соціологічне й естетичне явище своїм корінням має романтичне світобуття, з яким пов'язана стихія особистісного вираження, розуміння музики як „відвертості”, ставлення на перший план особистості художника, образів бродяжництва, туги за ідеалами, „ламінування” любовної лірики, прославляння молодості, енергії. Особливо характерним для року, як і для романтизму, є інтерес до світу дитинства, де поривання нерефлексованої радості дитини пов'язані з прямолінійним вираженням справжнього, миттєвого. З романтичними ідеалами рок зближує його безперервне тяжіння до нового, оригінального.

Рецептом „вічної молодості” стають постійні стилістичні зміни. У рок-музиці, як і в романтиці, суттєві тільки два полюси життя – само спрощення й надмірне самовираження. Твори рок-музики – це або „символ індивідуальності”, або скорбота за недосяжністю романтичної мрії. Для рок-музикантів, як і для романтиків, характерний героїчний підхід, прагнення до індивідуального, особливого, зневага до умовностей. Романтичний герой сам по собі „малює”, і рокер його наслідує, проголошуючи свій життєвий девіз: „Живи швидше, помри молодим”.

Подвійна естетика року визначається і в побудові творів на основі контрастів чуттєвого й інтелектуально-насиченого, смогу й гіркоти, довіри й цинізму, байдужості й схвильованості. Синтез музики, поезії, театральної драматургії, пантоміми, танцю, живопису призводить до багатозначності тексту і складності його прочитання як для глядачів-слухачів, так і для дослідників.

Рок сформував новий тип професіоналізму, у якому кінцева мета виправдовує всі засоби: ті, які не можна виразити словами, що не підлягають вираженню музичним мовленням, доповнюються мімікою, пластикою тощо. Так виникає синкретична цілісність „наспіву, тексту, танцю”, у якому вокальна музика стає синтетичною (але синтетичною за походженням) складовою цілого. У рок-музиці значення

позамузичних чинників в утворенні загально-художнього явища набуває особливого характеру, тому цей культурний феномен визначається просто як „рок”. Окрім позамузичних компонентів, рок поєднує фольклорні і джазові елементи, відносна єдність артистів і публіки. Якщо в джазовій партитурі можна зустріти імена виконавців, то в рок-музиці до них можна додати ще два яри: „аудиторія” і „імідж”. Партія „аудиторії” розглядається й аранжується стосовно до законів „передбаченої випадковості”, а імідж виводить твір рок-музики не тільки зі сфери музичного, але й естетичного взагалі.

Як показують дослідження, рок як музичне явище є досить складним. Комплекс стійких музично-виразних засобів мають ознаки, спільні з фольклором, академічною музикою, авангардом.

Так, з фольклором рок-музику об'єднують такі ознаки, як дилетантизм, імпровізованість, анонімність, або колективне авторство, стихійна система утворення, синтетичний характер рок-композицій, ритуальність, єдність кращих зразків рок-музики з актуальними проблемами сучасності, розвиток рок-музики зусиллями, в основному, непрофесійних музикантів, стиснутість і афоризм основної теми, опір на натурально-ладову основу, побудова музичної форми не за академічними принципами, а за принципом розвитку емоційної змістовності (звідси – безперервне емоційне напруження, непередбачуваність, нестандартність, певна „відкритість” форми).

Рок поєднує риси й академічної музики ХХ століття: частково такі, як система виразних засобів, загострення емоційного змісту, прагнення досягти нового звукового ідеалу, висока зацікавленість темброво-колеристичними засобами, нетрадиційність інструментальних складів, фонічна характерність, виклад короткими мотивами, емансипація ритму, підвищена роль остинато, перевага метроритмічної організації, яка утворює складні полістинатні комплекси, антиномії ритмічної пульсації й спільної поліритмії музичної тканини, яскравий і багатогранний прояв принципу концентрування (ігровий початок, віртуозний інструменталізм, темброва індивідуалізація), принципова полістилістичність, готовність до

перетворення будь-яких стильових джерел – від ренесансної поліфонії до авангарду, особлива увага до барокової стильової моделі, навіть до виникнення самостійно існуючого напрямку – „бароко-року”, потенційна драматургічність на основі динамічного контрастування, тривалих накопичувальних процесів, тяжіння до великомасштабних композицій, темброва індивідуальність тощо. Тому природними є контакти року із складними концептуальними жанрами академічної музики й виникнення на цьому ґрунті нових явищ у музиці таких, як рок-опера, рок-ораторія, рок-симфонія.

Аналіз музичної літератури, у якій розглядаються рок-музика й різні течії музичного авангарду ХХ століття, дозволяє виділити схожі стилістичні напрямки рок-музики з різними напрямками авангарду ХХ століття. Серед них – „просторові ефекти”, психофізіологічно діючі повтори, стилізація пристрасних зітхань, електронне приєднання до голосу, пародіювання лірики в поетичних текстах тощо. Т. Чередниченко визначає єдність методів роботи з інтонаційним матеріалом в авангарді й рок-музиці.

У центрі уваги музикантів двох напрямків знаходиться звук як такий, його акустичні, психофізіологічні аспекти звучання (внутрішня пульсація, об'ємність, цілісність, наближення чи віддалення від слухача, густина звучання). Тому сам термін „звучання” набуває нового значення і вказує не тільки на одночасне звучання всіх інструментів, а й на весь процес музикування і навіть на стиль виконання конкретної групи чи груп окремого регіону.

Нового змісту набуває й термін „композиція”: часто рок-опус „відкритий”, у ньому не завжди є початок і вихідна точка відліку (як таке, як правило, використовується прийом поступового наближення звуку), не існує іноді й закінчення як завершального моменту конкретного розвитку (можемо зіштовхнутися з прийомом поступового віддалення звуку, затихання звучання на побудовах імпровізаційного чи кадансованого типу). Така „відкрита” форма може наповнюватися різними комбінаціями-„подіями”, тим самим формуючи різні варіанти структури творів.

Г. Орлов звертає увагу на те, що найбільш активним агресивним видом мистецтва є музика. Це дає можливість їй реалізувати приховану чи існуючу агресивність, яка тією чи іншою мірою властива способу сучасного життя. Зміни в понятті „композиція”, що відбулися в сучасному авангарді й академічній музиці, також є результатом „урбанізації”, відображенням звукового хаосу реального життя.

Існує ряд чинників, які на думку В. Конен, сприяють виникненню рок-музики та сформували самостійну зудожню систему. Їх можна розділити на три групи:

1. Музичні – англійські (англо-кельтський фольклор, мюзик-хол, елізаветинська балада, релігійний гімн, матроський фольклор):

а) загальноєвропейські (оперета, „салонний романс”, музика для духовних оркестрів, шансон, політична пісня, побутова міська пісня, розуміння мелодики як основного носія образу);

б) американські (менестрельне шоу, мюзикл, плебейська естрада);

в) позаєвропейські (нетемперований лад і слух, імпровізаційність, блюзова манера співу, розгорнутий інструментальний початок).

2. Позамузичні (поезія бардів, тілесні рухи, посилена функція ритму, а також ударного звучання).

3. Технічні – електроінструменти, використання електроніки, засоби масової інформації.

Музичними джерелами року вважають госпел, блюз, кантрі, ритм-енд-блюз. Першим етапом в історії розвитку рок-музики вважають початок 1950-х років, коли набули поширення рок-н-рол, скіфл. Початок 1960-х років ХХ століття ознаменувався появою біта, британського блюзу, фолк-року, авангардного року. Друга половина 1960-х років цікава формуванням таких напрямків, як латиноамериканський рок, ф’южен (джаз-рок), лондонський андеграунд, який спирався на філософію хіпі, доповнюючи її музичними традиціями фрі-джазу, композиторів-авангардистів, елементами англійського фольклору. У кінці 1960-х років з’являється класичний рок, „прогресив”-рок, британський фолк, кантрі-рок.

Еволюція року як контркультури здійснювалась, подібно до джазу, у двох напрямках – популярному і серйозному. При цьому формується, як і в джазі, свій „основний напрям”, до якого входить ортодоксальний (традиційний) рок (у тому числі й хард-рок). На протилежному полюсі – арт-рок (прогресивний). На відміну від ортодоксального року, витoki якого в естетиці блюзу, арт-рок орієнтується на вокальні жанри і акомпануючі гітару. Показовим моментом є той факт, що висока оцінка професійних музикантів суперечить малопрестижній оцінці зсередини.

Сказане викликає ряд питань, відповіді на які принципово важливі для характеристики предмета нашого дослідження. Ці питання, пов'язані з витокami незвичайно діючої сили рок-музики, особливостями, за допомогою яких рок резонує сучасній світовій музичній культурі, впровадження поняття „контркультура” до рок-музики за допомогою конкретних мовних способів.

В. Конен уважає, що сила впливу рок-музики на європейського слухача полягає у взаємодії таких чинників:

1. Активне використання перкусивних звучань, близьких до африканських барабаних тембрів. Їх пульсація призводить до внутрішнього розкріпачення, здатна вивести свідомість за межі раціонального контролю, звільняючи тілесність і викликаючи стан трансу, сприяючи підпорядкуванню свідомості “вищим”, ірраціональним силам;

2. Емоційне розкріпачення блюзів, у яких кохання, трагічні й глибокі людські переживання взаємодіють з іронією і чутливістю.

3. Блюзова манера співу, продумано не поставлений, грубий, хриплий голос, незвичні прийоми звуковибудування, сприйняття співу як вільного музично-інтонованого мовлення, але без чіткої артикуляції губиться вся сутність блюзового стилю.

4. Особлива значимість гітарної партії, яка втілює більшу частину виразності.

5. Джазова імпровізаційність, що є в рок-музиці найменш складовою і часто виступає тільки початковим імпульсом для створення композиції.

6. Звертання до електромузичних інструментів, які створюють новий тип звучання, який надає року миттєво пізнавальних характеристик.

Контркультурні ознаки на рівні мовних способів визначаються не тільки у використанні позаєвропейських елементів, а й у звертанні до англо-кельтського фольклору з його яскраво вираженою манерою, модальністю стародавніх ладів, „носовою” манерою співу, стародавніми інструментами тощо. Усе це створює особливий тип звучання, який протистоїть художній психології попередніх поколінь, легкожанровій естраді, авангарду.

Цей факт є достатньо важливим, бо в композиторській професійній творчості ХХ століття поряд із тенденцією синтезу з позаєвропейською музикою яскраво виражене звертання до художніх прийомів Середньовіччя й Ренесансу. Модальність, а не класичне тональне мислення, новий тип інструментального звучання, яке протистоїть тембрам інструментів симфонічного оркестру і фортепіано, – усе це, на думку В. Конен, свідчить про єдність року з сучасними музичними тенденціями в широкому розумінні.

Рок-рух періоду, що розглядається нами, апробується як стиль життя, як театралізація буття, але не як театр у власному розумінні. Рок-музика 1950 – 1960 років ХХ століття претендує на прагматику в культурному процесі саме тому, що музика не є художньо самодостатнім мистецтвом, але спосіб театралізації життя в примітивних, загально значимих формах цього прояву.

В основі музикознавчої думки і музичній естетиці існує проблема про співвідношення і взаємозв'язок позамузичних чинників музичної творчості (життєве призначення музики і її взаємозв'язок зі словом, танцем і іншими видами мистецтва) і її внутрішньомузичними характеристиками (тип музичної форми, музичне письмо). Іншими словами, взаємозв'язок і співвідношення між жанром і стилем, враховуючи, що на різних історичних етапах розвитку мистецтва жанрові ознаки дещо інакше співвідносяться із стильовими, повністю їх зумовлюючи (як, наприклад, у музичному фольклорі) або вибудовуючись

відповідно до засобів виразності в межах композиторської творчості й стилю.

Поняття **стилю** характеризує системність виразних засобів, визначаючи їх цілісність, органічний взаємозв'язок їх у творах. Тому говорити про цілісний стиль рок-музики можна за умови вивчення складових його комплексу виразних засобів як музичних, так і позамузичних, а також в осмисленні характерних критеріїв добору стильових особливостей.

Стильова система року формується відповідно до критеріїв визначення стильових способів, що, у свою чергу, є відображенням світоглядних і естетичних особливостей соціального середовища, які відіграли значну роль у народженні багатьох явищ мистецтва, у тому числі й музичних, що й визначило предмет нашого дослідження.

Особливо складною є проблема систематики музичних жанрів, вона постає в проекції на музичну культуру ХХ століття, якій властива тенденція взаємодії та модифікації жанрових утворень, дестабілізації жанру та інтенсивного новаторства на жанровому рівні. Водночас жанр як „об'єктивний голос культури”, як рух „від життя”, що визначається типами функціонування музики на цьому історичному етапі, прагне до збереження власного авторитету. Це видається можливим завдяки утворенню стійких жанрових моделей, у яких могли б втілюватись провідні стильові характеристики певного історичного періоду.

У деяких наукових дослідженнях В. Конен, О. Маркової визначається, що рок-музика стала „молодіжною реакцією” на музичну культуру періоду 1950-1960-х років ХХ століття, частково, на „складність” академічної музики й джазу, на „архаїчність” фольклору. Отже, умовно можна виділити три поняття – альтернативність, доступність сприйняття й сучасність – як критерії підбору стильових особливостей рок-музики.

Легкожанрова естрада, як основний об'єкт альтернативності року, на момент своєї появи була представлена перш за все шлягерами, репертуаром популярної класичної музики і творами комерційного джазу. З точки зору логіко-конструктивних принципів організації інтонаційного процесу, ці жанрово-

стильові показники, як відомо, спираються на мажорно-мінорну гармонійну систему XVIII – XIX століть, але критерій альтернативності в рок-музиці не міг ґрунтуватися на додекафонії й інших явищах, існуючих в академічній музиці XX століття. Це суперечило б висунутому нами критерію доступності сприйняття. Тому прототип нової організації інтонаційного процесу – ладово-гармонійні особливості ритм-енд-блюзу у взаємодії з різними фольклорними шарами, у тому числі з індійською культурою, які відбувалися шляхом найбільшого розповсюдження нетрадиційних для класикоромантичного стилю принципів блюзової гармонії.

Доступність сприйняття, на наш погляд, утілилася в принциповій непрофесійності рок-музики, з точки зору європейського мистецтва, наближення її до самодіяльності чи народного музикування, неприйнятті норм традиційного композиторського письма, спирання на „плагальну” тонально-гармонійну систему як основний динамічний чинник, на остинатність тоніки як прийомі ладового розвитку, на гітару як на один із легких в освоєнні сучасних музичних інструментів.

Висунутий останній критерій є характерним, оскільки кожне нове явище музичної культури повинно відображати її сучасний стан. Сучасність визначається найяскравіше у використанні електроінструментів і у використанні засобів масової комунікації, системи шоу-бізнесу, звукозапису як загальноприйнятих форм функціонування музичного матеріалу. Проявами сучасності є функціонування деяких напрямків рок-музики як творчої лабораторії естетики сучасного звучання, наприклад, психоделічний рок, у якому вперше почали проводитися експерименти із спотворенням звуку, а також сприйняття стильовою системою рок-музики ідей авангардного джазу, про що справедливо відмічає О. Козлов.

Умови створення, виконавчий склад, відношення до тих чи інших життєвих ситуацій – головні відмінні особливості будь-якого музичного жанру. З цієї позиції, на думку А. Сохора, рок може бути визнаний особливим жанром, який має молодіжну природу, доступність для непрофесійних музикантів, дає можливість для індивідуальної і колективної імпровізації й може

бути поставлений як жанр в один ряд з оперою, симфонією і джазом.

Витоки рок-музики, на думку багатьох дослідників, знаходяться в афроамериканському й англо-кельтському фольклорі, джазі (ритміка, закономірності організації інтонаційного процесу), а також в академічній музиці (елементи музичної драматургії, композиційні принципи).

За час свого існування рок як жанр сформував цілу низку самостійних жанрових утворень, які відрізняються одне від одного виконавчим складом (від стандартного складу рок-групи до нефіксованого в арт-році), середовищем виникнення (від спрощення негритянської танцювальної музики у ритм-енд-блюзі до лондонського інтелектуального андеграунда в прогресив-року), обставинами виникнення (від чисто дискотечних рок-н-ролів до концертних виступів у супроводі великих симфонічних оркестрів).

Про жанри рок-музики досить широко викладено в науковій літературі, у якій висвітлено й розглянуто витoki рок-музики, способи виразності, характерні для того чи іншого різновиду, творчий шлях відомих виконавців, ставлення аудиторії до якогось субжанру, а також критика (В. Конен, О. Маркової, Д. Житомирський тощо). Дослідники виділяють у рок-музиці кілька основних складових рок-музики: ритм-енд-блюз, рок-н-рол, біг-біт, фолк-рок, кантрі-рок, психоделічний рок, арт-рок (прогресив) тощо.

Розглянемо деякі особливості зазначених складових року. Ритм-енд-блюз – історично перший із субжанрів рок-музики, є спрощеним варіантом негритянської танцювально-побутової музики. Свого початку набув у кінці 1930-х років ХХ століття внаслідок урбанізації життя американських негрів у імміграції виконавців кантрі-блюза з півночі на південь США та поширився й став популярним на початку 1950-х років. Для субжанру характерний вплив сільського блюзу, спірічуелс, госпел, кантрі-енд-вестрн і джазу. У ритм-енд-блюзі вперше використано прийом „розкладу” ритмічного малюнку ударним інструментам ансамблю. Ще одна характерна особливість цього жанру – використання електроінструментів і

електропідсилювачів, що має як позитивні, так і негативні наслідки: з одного боку, ансамбль із чотирьох музикантів здатний грати голосніше, з іншого – одна з особливостей традиційного блюзу – самовираження й інтимність поступилися танцювальності, розважальності, спростили зміст музики.

Другою складовою можемо назвати **рок-н-рол** (розкачуватися й вертітися), що являє собою пісенно-танцювальну форму, яка виникла в США на початку 1950-х років ХХ століття. В основі рок-н-рола лежить ритм-енд-блюз, білий блюз, вестерн-свінг, блюграсс, хонкітоног м'юзик, кантрі-бугі, диксиленд. Цей жанр цікавий привнесенням нових позамузичних засобів: спрощення текстів пісень, тісний контакт із публікою, розкриття настрою підлітків-школярів і їх проблем, використання особливостей виконання й оркестровки, характерних для техаського й мексиканського фольклору, „вибухові” прийоми гри на роялі, формування стандартного складу рок-груп – дві гітари, бас-гітара, ударні, клоунада як традиція стилю, екстравагантна манера одягатися й вульгарне ходіння під час виконання. Ці чинники є складовими багатьох наступних течій у рок-музиці протягом усього подальшого розвитку.

Наступною складовою – **біг-біт** (великий удар, пульс) – явище англійської рок-музики. Має два основних види – британський (лондонський) ритм-енд-блюз і ліверпульський м'юрсібіт. Для першого виду характерним є тісний зв'язок із джазом, а для другого – синтез американського рокабіллі, скіфла і традиційного джазу. Набув свого розвитку в Англії, наслідуючи традиції американських груп. Яскравим представником цього субжанру є група „Бітлз” з її прагненням до полістилістики, синтезу різних музичних культур, мелодійності, демократичності музики, збагачення оркестровки різними музичними інструментами, розширення стилістичних і естетичних меж музики, що дозволило їй набути світового визнання.

Інша складова року – **фолк-рок**, з'явився в США у середині ХХ століття на основі ритм-енд-блюзу з народною міською пісенною культурою. Пісні цього жанру характеризувались

відвертістю й простотою, стосувались проблем робітників, безробітних, емігрантів, переселенців, студентів, набуваючи соціального значення, звучали як пісні протесту. Фолк-рок представлений авторами-виконавцями, які акомпанують собі на гітарах або на предметах домашнього вжитку.

Психоделічний рок – явище американської культури, яке заявило про себе в середині 1960-х років ХХ століття. Розповсюджена думка про те, що однією з причин виникнення цього жанру є наявність експериментів зі спонтанним музикуванням під дією ЛСД з використанням світових і звукових ефектів.

Прогресив-рок – сформувався в кінці 1960-х років ХХ століття в надрах лондонського андеграунду й був не стільки новою течією, скільки новим ставленням до рок-музики. Витоки цього явища пов'язані з зацікавленістю музикантів східними релігійними системами, європейською культурою Середньовіччя, електронною музикою. Цей жанр характеризується ще одним терміном – **арт-рок**.

Зрозуміло, це має своє продовження, яке вимагає досконалого вивчення й дослідження. Але рок-музика, що має свої гілки продовження в нових течіях, дозволяє сьогодні говорити про окремо існуючий жанр рок-музики з яскраво вираженими стильовими ознаками на основі професійної й непрофесійної творчості, якому вдалося створити свій образ, який відображає систему соціальних і естетичних показників періоду середини ХХ століття.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Сформулюйте власне визначення масової музики.
2. Що характеризує сучасну вітчизняну масову музичну культуру?
3. Назвіть відомі вам стилі, жанри, напрями масової музичної культури середини ХХ століття.
4. Визначте складові рок-музики.
5. Чому рок-музика на думку А. Сохора є складовою молодіжної культури?

Рекомендована література:

- 1. Коллиер Д. Становление джаза** / Д. Коллиер. – М., 1984. – 390 с.
- 2. Сыров В.** Стилевые метаморфозы рока, или Путь к „третьей” музыке : моногр. / В. Н. Сыров. – Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. – 209 с.
- 3. Цукер А.** И рок, и симфония / А. Цукер. – М. : Композитор, 1994. – 301 с.
- 4. Чередниченко Т.** Кризис общества – кризис искусства : Муз. „авангард” и поп-музыка в системе буржуаз. идеологии / Т. Чередниченко. – М., 1987. – 188 с.
- 5. Житомирский Д.** Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.. – М. : Музыка, 1989. – 302 с.
- 6. Кнабе Г.** Феномен рока и контркультура / Кнабе Г. // Вопросы философии. – 1930. – № 8. – С. 39 – 62.
- 7. Конен В.** Пути американской музыки / Конен В. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.

Тема 3. Художні течії у мистецтві модернізму.

Мета: визначити течії та напрямки у мистецтві модернізму, дослідити шляхи розвитку даного феномену в українській культурі.

Основні поняття й персоналії: „модернізм”, „дух епохи”, експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм, імажинізм, сюрреалізм, абстракціонізм, поп-арт, декаданс, „конкретна музика”, алеаторика; Ф. Альошин, К. Жуков, О. Вербицький, М. Верьовкін, В. Риков, А. Бекетов, І. Бернадацці, Федерс, Ф. Лідваль, А. Бенуа, В. Щуко, А. Кобелев, В. Осьмак.

Загальний зміст лекції:

При достатньо глибокому ознайомленні з культурними надбаннями тієї чи іншої епохи ми десь на інтуїтивному рівні відчуваємо, що вся сукупність змістовних та формальних ознак конкретної епохи спирається на деяке загальне підґрунтя, котре постає як інтегральний результат дії усього складного комплексу

соціально-економічних, політичних, правових, моральних, естетичних чинників та культури в цілому у різноманітних проявах нормативного функціонування її видів та типів. На жаль, предмет цього інтуїтивного схоплення поки що не має достатньо адекватного рефлексивно-понятійного аналогу. Частіше за все для позначення вказаного явища застосовується не досить чіткий термін „дух епохи”. Принаймні, ми вже звикли до вживання таких словосполучень, як „середньовічний світогляд”, або „естетика доби Відродження”, „культурна свідомість класицизму” або „естетичні принципи бароко”.

У будь-якому разі ми маємо справу із комплексними наслідками інтеркультурної взаємодії, які формують відповідну для даної епохи, своєрідну та впізнавану метамову певного етапу розвитку культури людства, котра, попри всі національні відмінності, має явні загальнолюдські ознаки. Саме через це всі вказані узагальнюючі дефініції певних епох залишають осторонь національно-культурні особливості прояву їх генеральних закономірностей, або, якщо і роблять їх предметом аналізу, то як явища, підпорядковані вказаним загальним рисам епохи. Свої особливості має і століття, що минає. З'ясування його інтегрально-культурних ознак, виявлення певної „метамови” культурної (чи культурологічної) свідомості кінця XIX – початку XX століття є важливим моментом привнесення рефлексивного моменту до складу синтетичних елементів самосвідомості періоду, що віддаляється від нас культовим рубежем третього тисячоліття. Однією з цих ознак, що відкриває можливість для кращого розуміння „духу епохи”, є її стильові особливості, котрі постають як її специфічна, притаманна лише даному етапу розвитку людства метамова культури.

Вказаний період став переломним в історії мистецтва. В цілому цей період можна розглядати як підготовчий етап в формуванні якісно нової мистецької парадигми століття, що минає. Природна для кожної культурної епохи динаміка естетичних принципів та структур творчості в цей період відрізняється підвищеною інтенсивністю і стає типологічною характеристикою всіх національних культур. Виявлення нової гносеологічної та аксіологічної художньої орієнтації творчого

суб'єкта, літературного напрямку або течії дозволяє зафіксувати ті кардинальні зміни в культурі нашої епохи, котрі набувають узагальненого значення конкретно-часової моделі розвитку мистецтва в цілому.

Відзначені вище тенденції кінця згаданого періоду найбільш рельєфно проявилися в модернізмі – найпродуктивнішому напрямку європейського мистецтва цієї доби.

Модернізм – (від французького „moderne” – новітній, сучасний). Художньо-естетична система, що склалася, починаючи від 20-х років ХХ сторіччя, як характерне відображення кризи буржуазного суспільства, протиріч буржуазної масової та індивідуалістичної свідомості. Модернізм поєднує різноманітність відносно самостійних ідейно-художніх напрямів і течій (експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм, імажинізм, сюрреалізм, абстракціонізм, поп-арт, тощо), кожен із яких має власну ідейно-естетичну і художньо-стильову специфіку, але разом із тим містить принципову філософсько-світоглядну і соціокультурну спільність з іншими. Формування модернізму, як закінченої художньо-естетичної системи і відповідного типу світогляду було підготована такими його стадіями, як декадентство і авангардизм.

Названі стадії і форми модернізму були своєрідним протестом, з одного боку, стосовно певних деструктивних тенденцій в буржуазному суспільстві, його духовному житті, а з другого боку – протестом відносно таких характерних для художньої культури пізнього капіталізму явищ, як епігонське повторювання канонізованих форм і стилів, вироблених реалізмом і романтизмом ХІХ віку; пасивне, поверхнєве копіювання дійсності, заявлене натуралізмом; відмічений печаттю змістової й формальної руйнації академізм. Протестуючи проти таких тенденцій модернізм, однак, виявляє намагання не до подолання їх, а до трагічно-хворобливої естетизації. Відчуваючи дисгармонію світу, відчуженість особистості, несвободу і нестабільність становища художника в світі капіталу, модернізм заперечує при цьому можливості попередніх (інших) культурних традицій не тільки протистояти силам руйнації, але й виражати своє відношення до них, навіть

адекватно їх мистецьки відображати. Звідси різкий, а подекуди і войовничий антитрадиціоналізм модернізм, підкреслений естетичний антинормативізм, що нерідко набуває бунтарсько-епатаючого і екстравагантно-декларативного характеру. Стильове новаторство стає самоціллю.

Культура ХХ ст. – одне з найскладніших явищ в історії світової культури. По-перше, це пояснюється великою кількістю соціальних потрясінь, страшних світових війн, революцій, які витиснули духовні цінності на периферію людської свідомості і дали поштовх розвитку примітивних націонал-шовіністичних ідей, посилення культу тотального руйнування старого. По-друге, відбуваються суттєві зміни в галузі економіки та засобів виробництва. Поглиблюється індустріалізація, руйнується традиційний сільський устрій життя. Маса людей відчужуються від звичного природного середовища, переїжджають до міст, що призводить до урбанізації культури. По-третє, поступове перетворення суспільства на комплекс різних об'єднань та угруповань веде до процесу загальної інституціоналізації, результатом якої є позбавлення людини власного „Я”, втрата індивідуальності.

Модернізм – це культура, яка заздалегідь протиставляє себе будь-якому різновиду традиційної культури (і передусім культурі реалістичній).

Першою стадією розвитку модернізму став **декаданс** – напрямок культури кінця ХІХ – початку ХХ ст., який характеризується переважно занепадницьким настроєм, песимізмом, тугою за втраченими суспільством духовними ідеалами, самодостатнім естетизмом. Відчуваючи дисгармонію світу, антигуманність відносин у суспільстві, декаденти відмовляються від пропагування активної соціальної діяльності. Історичний досвід попередніх революцій і невтішна оцінка морального стану сучасного їм людства підірвали їх віру в можливість прогресивного соціального перевороту.

Втрата ідеалів стає результатом сприйняття світу як хаотичного і жахливого у своїй ворожості щодо людини, і у підсумку призводить до нівеляції інтересу щодо предметного світу взагалі. У цьому відношення модернізм – це культура

асоціальна. А тому предметний зміст дійсності перетворюється для діячів модернізму в щось несуттєве, другорядне. Це знаходить своє відбиття у виникненні принципу деформації як спільного принципу, характерного для численних художніх течій модернізму.

Ще одна з особливостей модернізму – це розрив зв'язку з масовою художньою свідомістю, масовим художнім смаком. Культура модернізму є, по суті, елітарною, тобто орієнтованою на невелику групу людей, які володіють особливим художнім сприйняттям.

Виникнення розвиненого, вже „позадекадентського” модернізму більшість дослідників пов'язує з **експресіонізмом** (від франц. expression - „вираження”). Батьківщиною експресіонізму була Німеччина, де виникли перші спілки молодих художників, занепокоєних долею культури напередодні першої світової війни. Художникам-експресіоністам світ вбачався абсурдним, негармонійним і хаотичним, ворожим щодо „природної” людини. Тому ставлення до дійсності визначилось тим, що предмети і явища отримували властивості особистих почуттів і рис художника. Свої почуття, світогляд на установки, враження від буремних подій і спосіб художнього відчуття вони намагались донести з максимальною виразністю, гостротою, наполегливістю – з найбільшою експресивністю.

Початок **абстракціонізму** (від лат. „далекий від дійсності”) припадає на 1910-ті роки нашого століття, а друга хвиля його розквіту почалася вже після Другої світової війни (супрематизм, неопластицизм тощо). **Абстракціонізм** – це безпредметне мистецтво, яке повністю відмовляється від зображення реальної дійсності і людини.

У добу Першої світової війни виникають також форми модернізму, які на відміну від довоєнних вже тяжіють до активного впливу на світ, до втручання в духовну, а іноді й суспільну сферу людського буття.

„Сучасний стиль” було все ж знайдено – єдиний, але з певними національними варіаціями стиль модерн (від франц. „сучасний”). Стиль модерн народився з поєднання двох тенденцій: прагнення архітектора раціонально використати нові

матеріали (сталь, скло, залізобетон) і тяжіння до певної міри малозмістовної, але вишуканої декоративності.

Модернізм впливав на розвиток усіх галузей культури. Пошуки нового у музиці цікавлять багатьох композиторів. Безліч композиторів-авангардистів прагнули виразити новий зміст тільки з допомогою невідомих музичних засобів, йдуть на різні експерименти, які призводять до руйнування естетичних і технологічних підвалин музичної культури (заперечення звукової організації – мелодії, гармонії, поліфонії). Одними з найбільш яскравих у цьому відношенні етапів стали так звані "конкретна музика" й алеаторика.

Як явище, масова культура формується в 1920-і роки. XX ст. Її появі сприяв розвиток засобів масової комунікації - газет, популярних журналів, радіо, грамзапису, кінематографу. Все це демократизувало культуру, відкрило доступ до неї масовій аудиторії, і в той же час зумовило проникнення в культуру суто комерційних інтересів. Отже, культурна ситуація XX ст. покликала до життя багато різних художніх течій. Попри всі суперечності та конфлікти епохи, діяльністю представників різних художніх течій, різних національних культур формується багатоліка, суперечлива світова культура.

Наприкінці XIX –початку XX ст. стиль модерн набуває поширення і в українській архітектурі, що виявилось у геометрично чітких лініях споруд, динамічності їхніх форм. У цьому стилі побудовано залізничні вокзали Львова, Києва, Жмеринки, Харкова, перший в Україні критий ринок (Бесарабський). Почасти сюди належать і будинки, споруджені Ф. Альошиним. Найяскравішими постатями архітектурного модернізму були К. Жуков, О. Вербицький, М. Верьовкін та ін. У спорудах В. Рикова і П. Альошина в Києві, А. Бекетова в Харкові, І. Бернадацці в Одесі починається переборення цього стилю: плехається архітектура в основному у стилі італійського ренесансу. В тому ж дусі будували на Україні чужоземні архітектори (Федерс, Ф. Лідваль, А. Бенуа, В. Щуко). Іноді можна відзначити наближення до ампіру (А. Кобелев, В. Осьмак у Києві). Пошуки та експерименти архітекторів-модерністів

мали на меті забезпечити максимальну функціональність будівлі, зберігши при цьому чіткість у лініях фасаду.

З початком ХХ ст., одночасно з посиленням українського національного руху, серед українських митців поширюється течія відродження українського стилю, піонером і послідовним яскравим виразником якої був В. Кричевський (1900 р) До цього руху приєдналася „Українська Громада” Інституту цивільних інженерів у Петербурзі, закладена в 1905 р. Українські архітектори використовували мотиви українського бароко і народного дерев'яного будівництва.

Українська скульптура початку ХХ ст. теж не уникла модерністських починань. Під впливом західних мистецьких шкіл формується плеяда українських скульпторів-модерністів – М. Гаврилко, М. Парашук, В. Іщенко, П. Війтович та ін. Їхній творчості властиві контрастні світлотіньові ефекти та глибокий психологізм. Зірка світового масштабу О. Архипенко збагатив мову пластики ХХ ст.: він змусив порожній простір стати органічним і дуже виразним елементом композиції. Цьому неперевершеному майстрові належать скульптури „Ступаючі жінка”, „Жінка, яка зачісується” та інші твори.

В кінці ХІХ ст. народницька течія охоплює й українських скульпторів переважно імпресіоністичного напрямку, це романтик М. Гаврилко (1882 -1919), перша в Україні жінка-скульптор Є. Трипільська (побутові керамічні вироби), учениця Родена Л. Блох (1881 – 1943) портрет Т. Шевченка, пам'ятник В. Короленкові в Полтаві).

Оновлення мистецтва приносить із собою імпресіонізм. Він пробивається вже в творчості таких митців реалістичного напрямку, як І. Похитонів (1850 – 1923), П. Левченко (1859 – 1917), Г. Дяченко (1869 – 1921), А. Куїнджі (1842 – 1910), О. Бокшай, Ф. Красицький, а особливо О. Мурашко (1875 – 1919). Останній своїми виставками за кордоном один з перших почав виводити українське мистецтво на широкі світові шляхи. Цю добу характеризує відворот українських митців від мистецьких традицій Петербургу. Вони їздять тепер вивчати мистецтво на Захід – до Кракова, Мюнхену, Парижу. З краківської майстерні Я. Станіславського, народженого на Україні польського митця і

майстра українського краєвиду, виходять такі митці, як львів'янин Іван Труш (1869 - 1940) і киянин М. Бурачек (1871 – 1942), творці нового українського пейзажу. В цій Академії навчався також автор стилізованих портретів М. Жук (1883 – 1964), І. Северин (1881 – 1964) та найвизначніший художник між ними – О. Новаківський (1872 – 1935). Під впливом воєнних переживань його імпресіонізм перетворюється вже на символічний експресіонізм, що наближало його до швейцарця Бодлера. З його мистецької школи, яка перебувала під опікою митрополита А. Шептицького, вийшли численні митці.

У період початку Першою світовою війною особливе значення для українського національного мистецтва мала творчість братів Василя (1872 – 1952) і Федора (1879 – 1947) Кричевських. Перший – незвичайно всебічний митець і педагог, пізніше ректор Київської академії мистецтв, другий – представник монументального малярства, також професор цієї Академії, виховав цілу генерацію українських митців.

На межі імпресіонізму стоїть декоративна творчість О. Кульчицької (1877 – 1967), яка черпала в основному із скарбниці народного мистецтва, та символічне малярство Ю. Михайлова (1885 - 1926), закоханого в міфологічні й казкові мотиви.

М. Сосенко (1875 – 1920) один з перших вводить у своє малярство стилізування на візантійський зразок, а другий галичанин М. Бойчук стає творцем цілої школи, яка пізніше дістала назву монументалістів або бойчукістів. Бойчук спирався і на візантійське малярство, і на інші монументальні стилі, особливо на ранній ренесанс (Джотто, Мазаччо), а крім того, і на народне мистецтво. Ця школа була одним з найцікавіших явищ не тільки в українському, але й європейському малярстві сучасності.

Видатний український художник М. Пимоненко (1862 – 1912) вступив до Товариства передвижників, яке об'єднувало представників передової, демократичної культури в образотворчому мистецтві Росії. Художні полотна Пимоненка неодноразово експонувалися на всеросійських виставках і за кордоном – у Парижі, Берліні, Мюнхені. В його картинах „Жертва фанатизму”, „Конокрад”, „Проводи рекрутів”,

„На Далекий Схід” та інших викривалися негативні явища у житті тодішнього українського села, релігійне мракобісся, самодержавний лад.

Високі принципи реалістичного демократичного мистецтва в Україні утверджували й інші передвизники. Співчуттям до пригнобленого експлуататорським ладом люду проникнуті пейзажі спустошених українських сіл П. Левченка, замальовки з життя народів Середньої Азії, створені С. Светославським, картини М. Самокиша і М. Ярового, в яких відображені революційні події 1905 – 1907 рр.

Своєрідним внеском у боротьбу передових демократичних сил суспільства проти царизму стали також численні твори українських художників, присвячені темі героїчного минулого українського народу. Монументальне реалістичне полотно великої емоційної сили „Похорони кошового” створив у 1900 р. О. Мурашко. Чільне місце в розробці історичної тематики засобами образотворчого мистецтва на Україні належить С. Васильківському (1857 – 1917). В багатьох його картинах поетично оспівуються мужність і героїзм запорізького козацтва, яке виступало на захист українського народу („Запорожці на розвідці”, „Козаки в степу”, „Козачий пікет”, „Козачий табір”, „Бій запорожців з татарами”).

У 1900 р. С. Васильківський разом з М. Самокишем видав „Альбом української старовини”, куди увійшли 20 ілюстрацій, виконаних на основі глибокого вивчення історичних і етнографічних матеріалів. Зокрема, в ньому були вміщені замальовки типів українських козаків, батальні сцени, зображення зразків козацької зброї, портрети Богдана Хмельницького, Петра Могили, Івана Гонти, Григорія Сковороди.

Значним внеском у розвиток українського образотворчого мистецтва стали монументальні картини „Вибори полковника Пушкаря і передача йому клейнодів, „Ромоданівський чумацький шлях” та „Бій козака Голоти з татаринам”. Автори картин - художники С. Васильківський, М. Самокиш, М. Беркос та М. Уваров прикрасили ними у 1907 р. щойно збудований за проектом архітекторів В. Кричевського та К. Жукова будинок

Полтавського земства. Сама ця споруда була досить вдалим взірцем українського національного стилю в архітектурі, заплідненого народним образотворчим мистецтвом.

Значною подією в культурному житті України стала перша Всеукраїнська художня виставка, організована за ініціативою І. Труша у 1905 р. у Львові. На ній були широко представлені твори художників як із західних, так і східних земель України. Особливо великим успіхом у відвідувачів виставки користувалось художнє полотно „Гість з Запоріжжя”, автором якого був племінник Т. Шевченка Ф. Красицький (1873 – 1944), учень великого російського художника І. Рєпіна.

Репрезентацією українського мистецтва були також виставки, влаштовані в Києві Товариством прихильників української науки, літератури й штуки, особливо великі виставки 1911 і 1913 рр.

Український варіант модерну був досить своєрідним і мав свої особливості. В силу того, що українські землі не мали власної державності, були роз'єднані і фактично перебували в статусі провінцій, суспільний розвиток у них був уповільненим порівняно з провідними європейськими країнами, тому і конфлікти між цивілізацією і культурою, художником і суспільством не були такими гострими. Ці фактори і визначили приглушений, слабко виражений, нерозвинутий характер українського модерну. Ось чому характерною рисою українського імпресіонізму, наприклад, є деяка декоративність, передусім перевага елементів рисунку над кольором. Тут уже проявилися деякі основні риси, притаманні українській образотворчості, а саме: як культ лінії; схильність до чіткого графізму тощо. Окремі злети світового рівня тільки відтіняли загальну провінційність та глибoku традиційність української культури.

Український модернізм не сформувався як національна самобутня течія, а виявлявся лише у творчості окремих митців. Цей стиль, особливо в літературі, зазнав значного впливу романтизму, що пояснюється як традицією, так і ментальністю українського народу. Своєрідність українського варіанта модернізму полягає в тому, що він із естетичного феномену

перетворився на культурно-історичне явище. Став спробою подолання провінційності, другорядності, вторинності української національної культури, формою залучення до надбань світової цивілізації. Він ніби символізував перехід українського суспільства від етнографічно-побутової самоідентифікації, тобто вирізнення себе з-поміж інших, до національного самоусвідомлення – визначення свого місця і ролі в сучасному світі.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Сформулюйте власне визначення феномену модернізму.
2. Визначте етапи розвитку модернізму.
3. Проаналізуйте характерні особливості модернізму.
4. Яким чином модернізм вплинув на українську архітектуру?
5. Назвіть відомих модерністів Україні та визначте їх роль у розвитку мистецтва.

Рекомендована література:

1. Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.. – М. : Музыка, 1989. – 302 с.

2. Иконников А. Зарубежная архитектура. От „новой архитектуры” до постмодернизма / Иконников А. – М. : Строй.издат., 1982. – 255 с.

3. Комлев Н. Словарь новых иностранных слов / Н. Комлев. – М. : МГУ, 1995. – 605 с.

4. Корінний М., Потапов Г., Шевченко В. Короткий термінологічний словник з української та зарубіжної культури / М. Корінний, Г. Потапов, В. Шевченко. – К. : Україна, 2000. – 182 с.

5. Ораич Толич Д. Авангард как утопическая культура / Д. Ораич Толич // Russian Literature. – North Holland, 2001. – С. 287 – 306.

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ ДО МОДУЛЯ В

Заняття № 1

Загальна проблематика: *Проблема сленгу у контексті масової культури.*

1. Ознайомлення зі статтею **Н. Рудніченко** „Вплив електронних ЗМІ на функціонування мови у інформаційному просторі”.
2. Робота із запропонованою літературою до практичного заняття № 1.
3. Представити свій варіант мислення, щодо функціонування мови на сучасному етапі. (вибір персоналії довільний). Оформити завдання у вигляді наукових тез обсягом три сторінки.

Матеріал для підготовки

Рудніченко Н.

ВПЛИВ ЕЛЕКТРОНИХ ЗМІ НА ФУНКЦІОНУВАННЯ МОВИ У ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Сучасне суспільство справедливо називають інформаційним, оскільки на сучасному етапі інформація стала чи не найважливішим чинником його функціонування. Інтелектуальна потреба отримання нових знань як один з механізмів, що зумовлюють існування і подальший розвиток суспільства, задовольняється у суспільстві – сукупності індивідів, що його утворюють, головним чином, за допомогою засобів масового інформування (ЗМІ) – друкованих та електронних. Масова комунікація у сучасному розумінні з'явилася порівняно недавно, але за дуже короткий час вона набула такого поширення в усіх галузях людського існування, що зараз практично неможливо уявити собі існування суспільства без інформації та засобів її масового розповсюдження, які постійно удосконалюються у бік оперативності та зручності.

Масова комунікація – це певний інституціолізований макропроцес виробництва, розповсюдження та обміну інформації, який здійснюється за допомогою певних технічних

засобів та технологій. Інформуючи людину про світові та локальні події і заповнюючи її дозвілля, засоби масового інформування впливають на систему її мислення, світогляд, культуру. Поширення впливу ЗМІ означає формування деякої семантичної мета мови. Сучасний стан суспільств та національних культур показує що вони навіть за процесу внутрішньої самоізоляції перебувають під впливом процесу глобалізації. Аби наше суспільство могло дати адекватну відповідь на виклики даного світового процесу йому необхідно максимально повно аналізувати саме себе. Тут необхідний комплексний підхід. Він означає дослідження насамперед комунікативних процесів, що відбуваються в царині масової комунікації, які, в свою чергу, складаються з комунікативної стратегії та дискурсу масової комунікації. Під комунікативними стратегіями ми розуміємо найефективніші шляхи досягнення комунікативних цілей. Що стосується дискурсу масової комунікації, то за основу доцільно взяти визначення, що дискурс – це складне комунікативне явище, що включає соціальний контекст, інформацію про учасників комунікації, знання процесу виробництва й сприйняття текстів[1]. Як одиниця, дискурс являє собою поєднання мовних і соціальних вимог. Це вже не лінгвістична, а соціолінгвістична структура. Що ж являє собою дискурс електронних ЗМІ?

По-перше, його формують радіо, телебачення, Інтернет (включаючи електронну пошту, спілкування в чаті, ICQ – спілкування в режимі он-лайн та sms – коротке повідомлення з Інтернету або мобільного телефону на інший мобільний телефон). Хоча електронні ЗМІ виникли набагато пізніше, ніж друковані, на сучасному етапі вони посідають перше місце серед споживачів інформації. Наприклад, за результатами опитування, проведеного серед студентів Київського університету імені Тараса Шевченка, телебачення як основне джерело інформації отримало голосів 79,5 %, у той час як радіо та преса отримали по 6,5 %, а Інтернет 7,5 %.

Для актуалізації змісту повідомлення ЗМІ поряд з власне лінгвістичними використовують різні виражальні засоби. Наприклад, преса, тобто письмове мовлення, має особливі,

специфічні засоби оформлення тексту, яких не існує в усному мовленні. Це – літери алфавіту, пунктуаційні знаки, абзац, курсив, знаки параграфів, розрізнення букв за типом шрифту, розміру кегля, нахилу, кольору, а також малюнок, креслення, фото тощо. У радіомовленні – усному мовленні – широко застосовується різноманітні ритмічні побудови, зміни висоти тону, підсилення чи послаблення звуку, прискорення чи уповільнення темпу викладу, паузи, логічний наголос. Внутрішня структура телевізійного повідомлення теж створюється через поєднання різних семіотичних елементів. У телебаченні, екранним за формою, існують дві принципово різні семіотичні системи – зображальна і словесна. Це дві мови – мова зорових образів і мова словесних образів. Екранний контекст містить конструктивні складові, які умовно можна позначити так: візуальна ситуація (зміст кадру, монтаж відеоряду, динаміка зображення), аудіоситуація (голос, шуми, музика) і мовленнєва ситуація (зміст повідомлення та екстралінгвістичні умови процесу мовлення). Текстова сфера ТБ формується в результаті взаємодії і взаємозв'язку цих трьох різних ситуацій. Залежно від типу телевізійної передачі основну інформацію, смислове навантаження може прийняти на себе той чи інший елемент тріади „зображення – звук – мовлення”, тобто співвідношення між лінгвотекстом та екранним текстом змінюється. Проте на радіо та телебаченні, не зважаючи на усність форми, існує свідома установка на засоби вираження і, відповідно, – більш менш суворий відбір мовних засобів, характерних для письмового мовлення. Але усність мовлення та синхронічність його сприйняття зумовлюють обов'язковість економічності засобів вираження, оскільки у людини існує певна психологічна межа сприйняття – поріг уваги.

Загальна теорія зв'язку, означена теоремою К. Шеннона, говорить, що час, потрібний для передачі повідомлення по певному каналу зв'язку за умови, що передача ведеться найраціональнішим чином, прямо пропорційний кількості переданої інформації. Чим більша кількість інформації, тим більше часу потрібно для її передачі. Тому в радіомовленні та телебаченні потрібно обмежувати обсяг направлено на

слухача потоку мовленнєвої інформації і у той же час максимально насичувати її змістом. Інакше може настати втома, при якій рівень сприйняття різко впаде, а то і зведеться до мінімуму. Комп'ютерні комунікації, зокрема Інтернет, побудовані на поєднанні тексту і варіативності та швидкоплинності зміни аудіовізуальних образів. Завдяки цьому, а також технології функціонування, всесвітня мережа Інтернет стала засобом масового інформування у найширшому сенсі цього слова. Вона розповсюджує текстову, графічну, аудіо та візуальну інформацію найрізноманітніших жанрів і тематики, забезпечує можливість швидкого і якісного зв'язку та передачі інформації навіть між найвіддаленішими куточками планети.

Унікальність Інтернету полягає в інтерактивності – користувач мережі може як знайти інформацію, що його цікавить, так і запропонувати свою інформацію. Фактично кожен користувач у будь-якій точці земної кулі, де є доступ до мережі, може відкрити власну сторінку чи сайт будь-якої тематики і вигляду. Але, на жаль, наприклад, в Україні, Інтернетом користується лише від 2 до 4 % населення [2, с. 11] і за цим показником серед інших комп'ютеризованих держав вона займає 28-ме місце в Європі та 45-те місце в світі. Сьогодні багато дослідників засобів масового інформування [3; 4] стверджують, що основна функція ЗМІ – вплив на свідомість своєї аудиторії з метою пропаганди певних, насамперед політичних, соціальних, економічних, а потім культурних та освітніх, цінностей. Відповідно, ЗМІ створюють нову мову, покликану обслуговувати семантику політичного міфу, яка, відтак, є цілеспрямованою технологією зміни змісту слів.

Спеціалісти мас-медіа створюють цілий ряд кліше, лозунгів, епітетів, коротких, але розпливчастих фраз, за допомогою яких можна описати будь-яку політичну, економічну чи соціальну новину. Але все це радше існує в досить обмеженому сегменті ЗМІ – суспільно-політичних виданнях, теле- та радіопрограмах. Поряд з ними існує ціла низка розважальних, спортивних, наукових, спеціалізованих ЗМІ, мовні засоби яких підпорядковано іншій меті – з одного боку заповнити дозвілля споживача інформації, а з іншого – отримати

комерційний прибуток, оскільки популярність передачі прямо пропорційно впливає на кількість зароблених грошей від реклами. Тож в сучасному контексті доцільніше говорити про відображення специфіки функціонування сучасних ЗМІ у їх мові. Отже, якщо розглянути, наприклад, Україну, то за останні 10 років її інформаційний простір зазнав радикальних змін. Як відомо, в Радянському Союзі теле-радіо сфера знаходились у державній монополії. Прерогатива надавалась центральним всесоюзним каналам телебачення і радіо, а національні мережі УТ-1, УР-1 тощо були обов'язковим, але не завжди цікавим доповненням. Існував певний набір програм, які робили досить якісно, але в душі радянської стилістики – консервативна, майже рафінована мова офіційних передач, новин, певна мовна розкутість в розважальних і пізнавальних програмах. Телебачення і радіо, якими вони були у радянські часи, проте мали великий позитив у тому, що людина споживала їх не більше, ніж їй було потрібно для отримання інформації, знань або розваг.

У кінці 80-х демократизація суспільно-політичного життя, лібералізація та урізноманітнення соціально-економічних засад і морально-етичних та естетичних принципів суспільства, з одного боку, і розширення сфер функціонування української мови як мови нації, що прагнула до самовизначення, а потім здобула незалежність, з іншого боку, спричинили потужні зміни на всіх структурних рівнях української літературної мови та оновлення її стилістичних засобів – процеси які, до речі, є досить показовими для різних слов'янських і неслов'янських мов постсоціалістичного періоду і які нерідко об'єднують під характеристикою демократизації їхніх літературних мов. Отже можемо спостерігати дві тенденції.

Перша – власне демократизація літературної мови – розширення кола її носіїв і суспільного використання, менша ортодоксальність її канонів унаслідок обмеження «редакторського» втручання на користь ширших можливостей мовного самовираження особистості, активні пошуки нових виражально-зображальних засобів мовлення в умовах появи конкуренції між засобами масового інформування в боротьбі за

глядацьку та слухацьку аудиторії, зменшення стильової відстані між усно-розмовною і книжно-писемною формами її функціонування, тенденція до усунення рис, не властивих їй і відродження або частіше стимулювання її питомих властивостей.

Друга – взагалі лібералізація її нормативної основи: послаблення певних стильових і стилістичних обмежень, збільшення варіативності мовних одиниць і слововживання в цілому, послаблення мовностилістичних і правописних норм, масовий і неконтрольований потік іншомовних запозичень, зростання в публічному функціонуванні авторських новотворів. Особистісний фактор став дуже потужним – інформаційні програми почали вести не диктори, які переважно лише безсторонньо озвучували повідомлюване, а ведучі, журналісти, які часто одночасно є і авторами цих повідомлень та коментарів. Урізноманітнилось жанрове наповнення теле- та радіоефіру: з'явилися передачі розмовного жанру – ток-шоу, круглі столи, телемости, відкриті студії, розважально-ігрові програми. Разом з ними виникло і явище інтерактивності – діалогізація мовлення, пряма трансляція, а також безпосереднє включення в процес програми різноманітних представників аудиторії з їх передагованими мовними особливостями.

Не останню роль у позитивному розвитку української мови відіграли американські та латиноамериканські серіали – потреба їх перекладу вимагала знаходження відповідних лексичних одиниць різноманітної семантики і стилістики. Українська мова переросла рівень „офіційної латини” і стала мовою, яка повинна відповідати комунікативним потребам сучасної людини.

Основними особливостями лібералізації мови ЗМІ в Україні стали:

а) активізація функціонування елементів розмовного стилю у офіційно-діловому стилі;

б) активізація вживання стилістично зниженої, жаргонної лексики, елементів просторіччя, україно-російського „суржику”, на чому навіть почали будувати цілі програми: „СВ-шоу” з Веркою-Сердючкою (студія „1+1”), „Мамаду” (студія „1+1”),

„Місячні тромбони” з діджеєм Толею (Гала-радіо). Слід сказати, що проблема сленгізації і навіть вульгаризації мови для української значно менша, ніж для сусідньої російської. Для Росії лібералізація мовних норм, яка прийшла з розпадом тоталітарного режиму, перетворилася на загальне зниження культури мови, домінування сленгу, жаргону аж до вживання лайливих або відверто нецензурних слів (наприклад, програми Отара Кушанашвілі „Великий Куш” та Дмитра Нагієва „Вікна”). Сленг і жаргон, розтиражований ЗМІ, зокрема й через суперпопулярні російські кримінальні серіали (що, очевидно, відповідає, стану російського суспільства) міцно увійшли в лексику пересічного російського мовця, і слова типу „бабки” (гроші), „базар” (розмова), „братва” (члени одного кримінального угруповання), „бригада” (кримінальне або інше однорідне угруповання), „гониво” (неправда), „капуста” (долари), „підписка” (захист), „мочить” (бити, вбивати), „тачка” (машина) стали частиною особистого словника майже всіх груп населення.

в) збільшення кількості запозичень, зокрема англіцизмів та американізмів: бізнес замість справа, менеджмент замість управління, хепенінг замість зустріч, фронтмен замість соліст, рекордингова компанія замість компанія звукозапису, бос замість начальник тощо.

Іншою відмінною рисою стало те, що політичне життя, яке в інформаційному просторі молодій державі посіло перше місце, активізувало вживання суспільно-політичної лексики. Але професія публічного політика і ритора була так само новою, тому потрібно було шукати додаткових мовних ресурсів, щоб часто приховати невміння правильно сформулювати свою думку. Тож з науки в ідеологію, а потім і в повсякденну мову перейшла величезна кількість так званих „слів-амеб” [4, с. 51] – семантично прозорих форм, практично не пов’язаних з контекстом реального життя. Вони настільки відірвані від конкретної реальності, що можуть бути вставлені практично у будь-який контекст, сфера їх застосування надзвичайно широка (наприклад, прогрес, демократизація, ментальність). Здається, що вони ніяк не пов’язані між собою, але це оманливе уявлення.

Насправді ж, вони розмивають значення висловлювання. Важлива ознака цих „слів-амеб” – їх „науковість”.

Варто сказати комунікація замість питомих спілкування або зв'язок чи ембарго замість економічна блокада – і будь-яка навіть найбанальніша думка начебто підкріплюються авторитетом науки. Починає навіть здаватися, що саме ці слова виражають фундаментальні поняття нашого мислення. Проте слова-„амеби” мають потужне соціальне значення – їх вживання дає людині соціальну вигоду. Більше того, їх вживання стає немов би неписаним законом. Але з лінгвістичної точки зору ці слова досить небезпечні – вони знищують все багатство синонімії і скорочують семантичні поля до одного спільного знаменника. А той у свою чергу набуває „розмитої універсальності”, за яким майже немає якогось конкретного змісту.

Поняття, яке виражають цим словом, вже дуже важко визначити іншими словами – взяти, наприклад, те ж саме слово прогрес або популярні словосполучення розбудова держави та громадянське суспільство. „Амеби-запозичення”, які полюбляють наші ЗМІ, також не завжди семантично виправдані. Коли українець чує словосполучення „біржовий ділок” або „найманий убивця”, вони піднімають у його свідомості цілі шари змісту, він спирається на ці слова у своєму ставленні до позначуваного предмету чи явища. Але якщо він чує брокер чи кіллер, то сприймає лише дуже обмежений, позбавлений почуття та асоціації зміст, який відповідно і сприймається. Або вживання слів керівник і лідер.

Засоби масового інформування чомусь наполегливо прагнуть вивести з ужитку слово керівник, замінюючи його іншомовним лідер. Слово керівник історично виникло для означення людини, яка уособлює колективну волю і є результатом її вияву. Слово лідер виникло з філософії змагання і персоніфікує індивідуалізм. Отже ми і чуємо лідер комуністів Петро Симоненко, лідер Росії Володимир Путін, американський лідер Джордж Буш, лідери країн СНД зібрались у Києві на самміт. І далі за аналогією – лідер гурту „Океан Ельзи” В'ячеслав Вакарчук, лідер „ВВ” Олег Скрипка, хоча у даному

разі доцільніше застосувати вокаліст або соліст, оскільки популярність того чи іншого гурту є завжди колективною заслугою.

Не можна, звичайно, не сказати і про той великий масив мовних помилок, що існує в сучасному мас-медійному мовленні як спадок недостатнього володіння нормами літературної мови ще за радянських часів. Банальні помилки типу приймати участь замість брати участь або вживання русизму замість потрібного українського слова, наприклад прибор і прилад можна почути досить часто. Проте, борючись за культуру і чистоту мови, не потрібно забувати, що українська мова як мова, що довгий час перебувала у прокрустовому ложі ідеологічного режиму, тільки нещодавно отримала змогу повноцінно розвиватись, тому мовні помилки, колоквілізацію, мовний експеримент не слід суворо засуджувати. На даному етапі в умовах жорсткої конкуренції між ЗМІ, а також переважанням російськомовного інформаційного продукту (як місцевого, так і зарубіжного), важливим є збереження української мови на радіо та телебаченні. Для цього існує також і відповідна нормативна база (ст. 9 Закону про телебачення і радіомовлення в Україні, де сказано, що мовлення має вестись українською мовою, а також у певному обсязі мовою нацменшин; ст. 11 Закону про інформацію, де зазначається, що мова інформаційних повідомлень має відповідати вимогам Закону про мови в Україні), та як показує досвід, вона не завжди виконується. Захист державної мови – це нормальна світова практика. Наприклад, у Франції існує багато нормативних актів, які регламентують не тільки мову передач, а й взагалі квоту локального і зарубіжного інформаційного продукту.

Без сумніву, електронні ЗМІ відіграли і відіграють одну з провідних ролей і в зміні мов інших культурно-історичних традицій, наприклад американської англійської. До кінця Першої світової війни письмова і до певної міри розмовна англійська спиралася на традиційну лексичну і граматичну норму вікторіанської англійської. Однак після війни відчуття свободи вплинуло на мовців так, що вони почали відкидати старі обмеження і табу. З іншого боку, індивідуалізм став лозунгом і

вчених, і людей вулиці. Письменники почали торкатися у своїх творах нових тем, а потім раптово було винайдено радіо.

В 30-х роках ХХ сторіччя практично кожен будинок в Америці мав радіоточку і вплив цього медіуму масової культури був на той час неймовірним. На початку формат і мова програм були досить унормованими, але за декілька років на зміну формальності прийшов дружній стиль, диктори і ведучі почали використовувати різноманітні і менш формальні стилі, що було миттєво підтримано аудиторією.

Поглибленню мовних змін через ЗМІ сприяла і масова міграція. Люди майже з кожного штату Америки почали їхати на захід. Нові англійці змішалися з новими мексиканцями, люди зі сходу почали жити поряд з людьми з півдня та заходу. Всі ці мігранти з різним соціальним і культурним досвідом, звичайно ж, принесли у нове середовище особливості свого мовлення і по мірі інтеграції в ньому слова, вирази, фонетичні, синтаксичні особливості кожного з мовців неминуче змішувались. Задекларований принцип демократії вимагав задоволення кожного, і скоро нові мовні форми потрапили на радіо, а згодом і на телебачення. Ось приклад деяких типових мовних змін в американській англійській, спричинених впливом мови засобів масового інформування:

1) вживання іменників як дієслів, яке зустрічається досить часто. Дієслова, утворені від іменників, такі, як наприклад *contact* (спілкуватись), *impact* (впливати), *author* (бути автором), *craft* (майструвати), *gift* (дарувати), можна почути на кожному кроці. Іноді їх вживання цілком прийнятне, навіть бажане, але деколи звучить досить кострубато, наприклад: „*He authored the book*”, що українською звучало б приблизно так: „Він авторував цю книгу” (тобто є її автором).

2) не завжди виправдане додавання суфіксу – *wise* (подібний) у значенні стосовно: традиційні *archwise* (аркоподібний), *clockwise* (за годинниковою стрілкою) та новотвори *percentagewise* (у процентному співвідношенні), *budgetwise* (стосовно бюджету).

3) зловживання „модними слівцями” (*vogue words*). Так звані „модні слівця” є досить популярними у сучасній

англійській мові. Це слова та вирази, які раптово стають популярними і широкоживаними, але з плином часу багато з них також раптово зникають. Це, наприклад, *charisma* (харизма), *thrust* (насущене питання, суть справи), *crunch* (криза), *zap* (застрелити), *gar* (реакція, вирок).

Отже, можна зробити висновок, що електронні ЗМІ, зокрема радіо та телебачення, які базуються на усному мовленні, є одним з важливих і природних факторів мовних змін. Мова взагалі є динамічною структурою, яка розвивається за своїми внутрішніми законами, проте не без впливу зовнішніх, позамовних чинників. Засоби масового інформування для передачі інформаційних повідомлень різних за жанром і змістом вимагають лексики різної за семантикою та стилістикою. Зберігаючи культуру мови і мовні традиції, все ж потрібно позитивно сприймати такі явища, як колоквілізація і сленгізація, які свідчать про реальне функціонування і розвиток мови в суспільстві.

Література:

- 1. Сохор А.** Бит или не бит? / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. ; [сост. Ю. Капустин]. – Л. : Сов. композитор, 1980. – С. 234 – 264.
- 2. Туганова О.** Протестующая Америка / О. Туганова // Новый мир. – 1970. – № 6. – С. 12 – 35
- 3. Фокин М.** Против течения / Фокин М. – М. : Искусство, 1981. – 89 с.
- 4. Хренов Н.** Система СМК в связи с прошлым, настоящим и будущим города (социально-психологический аспект) / Н. Хренов // Контуры будущего : перспективы и тенденции развития СМК в художественной культуре ; [сост. В.И. Михалкович]. М. : Искусство, 1984. – С.39 – 58.

Завдання: ознайомившись зі статтею **Н. Рудніченко** „Вплив електронних ЗМІ на функціонування мови у інформаційному просторі”, запропонувати власний варіант науково-теоретичного обґрунтування стосовно проблеми

функціонування мови у контексті інформативного простору. (вибір персоналії довільний); подати науково-теоретичну розробку у вигляді наукових тез обсягом три сторінки.

Заняття № 2

Загальна проблематика: *Музичні настановлення в культурі середини ХХ століття.*

План роботи:

1. Ознайомитися зі статтею О. Устименко-Косоріч „Актуальний фольклор в культурі і мистецтві 1950-х років”.
2. Скласти тезисний конспект до запропонованої статті.
3. Визначити полемічні питання за статтею. Підготувати відповіді до цих питань.

Матеріал для роботи

О.Устименко-Косоріч

Актуальний фольклор в культурі і мистецтві 1950-х років.

Для осмислення музично-творчої картини ХХ століття й визначення значущості масових жанрів, які виступили своєрідним джерелом у формуванні багатьох наступних течій як у „серйозному”, так і в „розважальному” жанрах музичної творчості в мистецтвознавчій науковій літературі чітко встановився розподіл видів музичного мистецтва на жанрові ряди.

Основою поділу музики за особливостями стилю й жанрів виступає класифікація В. Конен, яка під першим рядом розуміє фольклор, визначений у науці як продукт народної творчості з яскраво вираженою неповторністю й індивідуальністю, переважно усної традиції.

На Заході під поняттям фольклору розуміють „культуру нецивілізованих народів”, або „примітивну культуру”, яка відноситься до первісного, етнообщинного рівня розвитку. Але й у цих межах під фольклором розуміється вся народна культура –

уснопоетична творчість, комплекс словесних, музичних, ігрових, драматичних і хореографічних видів творчості [1].

Другий ряд – професійна композиторська творчість. Але музична практика європейського суспільства у всі часи була насичена багатьма іншими видами, відмінними від фольклору й професійної композиторської музики. У наш час їх роль у культурному житті всього світу надзвичайно велика. До сьогодні це мистецтво відображене в науковій літературі у вигляді розрізнених, випадкових явищ, музикознавство навіть не виробило для нього єдиної, достатньо точної, визначальної назви. Іноді обмежуються поняттям „музика, що нас оточує” (Х. Бесселер [186]). У різних працях його часто називають „міським фольклором”. Широко прийнятий на Заході термін „тривіальна музика”, до якого звертається і Ц. Дельхауз [1]. Б. Асаф’єв бачив його розчленовано, то як „музику для побуту”, то як „музику міської окраїни” або „слобідський фольклор”. Вітчизняні дослідники часто ототожнюють ці види з „легким жанром” [2].

Кожна з вищеназваних характеристик по-своєму правильна, однак трактування „вільних відхилень” від фольклорної й академічної професійної традиції як чогось історично випадкового, розрізненого заважають побачити, що вони утворюють величезний, свого роду цілісний шар, який визначає „музичне повітря” епохи. І все ж таки у мистецтвознавчому середовищі у зв’язку з явищами мас-культури ХХ століття встановилось вирізнення „третього ряду” в професійній творчості, яке наслідує традиції популярного фольклорного мистецтва, важливе для орієнтування в мас-культурі ХХ століття, яка містить поєднання професійної й непрофесійної творчості. Цю величезну сферу, яка посідає надзвичайно вагомe місце в культурі ХХ століття, ми визначаємо як „актуальний фольклор”.

Поняття „актуального фольклору” увійшло до наукового термінологічного обігу через етимологічний смисловий компонент, який живить інтуїтивне і, до речі, достатньо вивірене розуміння змісту – від лат. *actualis* – справжній, теперішній, сучасний [2, с. 33]. Адже „справжній” „нинішній, теперішній”,

„дійсний, істинний...”[3, с. 475], тобто вказується на якість і сутність явища. Тим самим фіксується найближча до кореневого лінгвістичного значення терміна парадигма (від грец. *παράδειγμα* – приклад, зразок), „система форм словозміни одного й того ж слова чи групи слів” [4, с. 499].

Актуальний фольклор, виходячи зі сказаного, це культурно-парадигматично виділений популярний шар художньо-творчої продукції, яка містить як неавторську, колективну творчість, так і авторську ініціативу у створенні композиційно завершених творів, визнаних певним поколінням як необхідна складова частини компонента культурного буття.

Наведена характеристика змісту терміна „актуальний фольклор” являє собою визначення в межах історико-генетичного підходу, оскільки повнота онтологічного бачення цієї проблематики припускає широту історичних узагальнень, які на сьогодні в наукових дослідженнях перебувають у процесі становлення.

Визначення „актуальний фольклор” охоплює саме ті музичні жанри, які актуалізуються в період мас-культурних переорієнтацій і є показником стильової спрямованості музичної творчості середини ХХ століття.

Система поділу базується на прямій і глибокій залежності від іншого призначення названого ряду мистецтва від соціального й національного середовища, де набуває свого розвитку залежно від складу й рівня музичного мислення. І в кінцевому результаті в кожного виробляються свої класичні зразки, які типізують її власну художню логіку.

Самостійність і умовність поділу на ряди музичних течій зовсім не означає їх ізольованість одне від одного. Навпаки, певною мірою в тій чи іншій формі етапи розвитку всіх видів музичної творчості характеризуються взаємовпливом і взаємопроникненням. Достатньо важливою є роль фольклору для професійної композиторської школи, зворотній вплив професійної творчості на народну сферу музичної діяльності також має значення і спостерігається з найдавніших часів. Жанри третього ряду, як правило, тісно взаємопов'язані з міським фольклором, а також використовують знахідки із

досягнень професійної музики високого рівня. Така взаємодія не порушує неповторної художньої логіки, а риси „чужого”, привнесеного з іншого ряду, збагачують і розширюють виразні можливості кожного унікального у своєму роді шару творчої продукції, але не змивають його індивідуальності.

Професійне мистецтво з усіма змінами, які привнесло ХХ століття, залишається мистецтвом серйозного плану, що вимагає від слухача інтелектуальної зосередженості і здатності відгукуватися на новаторські ідеї художника.

На іншому полюсі музичного життя ХХ століття – фольклор. Своєрідність його художньої логіки особливо спостерігається при співставленні з ознаками професійної композиторської школи, хоч у цих двох видів є спільні особливості: виразні прийоми кожного формувались протягом віків, сформувавши власну, автономну форму, яка чітко склалася і яка виражає відповідні художні ідеї та знаходить безпосередній відгук у середовищі, у якому це мистецтво побутує. Але при подібній безсумнівній стильності моменти розходження дуже значні й принципово важливі.

Народне мистецтво, особливо давньої селянської формації, завжди носить національний характер. У його стійких виразних прийомах і в його класичних зразках виділяються стійкі національні риси, які характеризуються малою змінюваністю протягом багатьох поколінь і навіть віків. Відома велика кількість прикладів популярних народних пісень певної країни в інших національних районах, куди вони були занесені або виконавцями, або радіомовленням. Суттєва ознака фольклору – анонімний характер творчості. Це завжди колективне творіння, створене не тільки різними особами, але й різними, зазвичай багатьма поколіннями.

Поява окремих пісень або інструментальних п'єс у фольклорному дусі чи стилі, які пов'язуються з творчістю певної особи, зразу виносить цей твір за межі власне народної музики. Це явище актуалізується в сучасній музичній культурі після Другої світової війни, а саме вказує на зв'язок із культурними процесами середини ХХ століття, коли у всіх сферах культурного життя переважає шар „легкожанрової”

розважальної музики, розрахованої на невибагливі смаки більшості населення. У цей період більшість професійних композиторів і виконавців на основі фольклорного відомого музичного фрагменту створюють твори, а то й цикли п'ес, які відрізняються професійним підходом, ясністю музичної форми, розширенням музично-виразних засобів, але ідея і образ залишаються незмінними, загальнодоступними, розрахованими на великі аудиторії слухачів.

Ця специфіка з опором на професіоналізм навіть у контексті невеликого примітивного музичного матеріалу неприйнятна у фольклорній традиції. Основна ознака фольклору – відсутність професіоналізму й усна традиція. Народна творчість вказує на імпровізаційний стиль вираження або певною мірою наближається до нього. Отже, шар музично-творчої продукції, що має як професійні, так і непрофесійні ознаки, прийнято називати „актуальним фольклором”.

До жанрів масової музики, які сформувалися під впливом культурних процесів середини ХХ століття, ми відносимо певні види рок-музики, поп-музики, творчість бардів, інструментальний популярний шар, який заявив про себе після Другої світової війни, для якого характерне ігрове начало, лубочно-естрадний задум, імпровізаційний стиль вираження, професійна полегшеність, спираючись на фольклорну традицію з рисами афро-американських народних жанрів (шаутс, госпелз, блюзи тощо). Усі ці особливості характеризують третій ряд музичних жанрів, а саме „актуальний фольклор”, який складає стильовий показник музичної культури середини ХХ століття й визначає жанрові музичні особливості, які набули розвитку в результаті мас-культурних естетичних і соціальних переорієнтацій.

Певні стилістичні особливості „актуального фольклору” зафіксували суспільні поведінкові принципи, носіями яких була молодь. Адже протест проти традиційних поглядів, несприйняття освіченості, прагнення до свободи засобами простих для всіх доступних форм вираження – показники, які пронизували усі сфери творчої діяльності й відображали картину культурного й суспільного життя недавнього минулого.

Як у період свого виникнення, так і сьогодні жанри масової музики, а особливо рок-музика мають безпосередній зв'язок з молодіжним соціальним середовищем з позицій історичної та естетичної даності цього явища. На цей факт указують багато дослідників, зокрема А. Сохор, спираючись на дані угорських соціологів, які розкривають емоційно-психологічну атмосферу в процесі рок-концерту, стверджує, що у юнаків та дівчат виникає відчуття розкріпачення поведінки, а спільна колективна присутність інтегративно впливає на них. Рок-концерт являє собою своєрідну форму спілкування між музикантами і глядачами-слухачами, що може відобразитися й на самому музичному творі.

Музичні жанри мас-культури утворюють величезний автономний шар музичної культури ХХ століття, яка має позитивні й негативні сторони. З точки зору професіоналів, рок-музику розглядають як падіння моралі, торжество примітиву, бо вона функціонує й побутує у сфері дозвілля, розваг, орієнтована на невибагливі смаки споживачів, загальнодоступна, носить комерційний характер, але їй вдалося сформувати величезний автономний шар музичної культури, стилістичні особливості якого знаходять своє продовження в музиці академічного спрямування, що заслуговує на особливу увагу в дослідженні жанрових особливостей масової музики середини ХХ століття.

Завдання: ознайомитися з роботою О. Устименко-Косоріч „Актуальний фольклор в культурі і мистецтві 1950-х років”. Вступити в дискусію з автором статті. Подати власне вирішення цієї проблеми у вигляді полемічної статті обсягом три сторінки.

Література:

1. Ашин Г. Доктрина «массового общества» / Ашин Г. – М. : Политиздат, 1971. – 191 с.
2. Кукаркин А. Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / Кукаркин А. ; [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
3. Левинсон А. Каналы и способы трансляции ценностей искусства. Массовая коммуникация / Левинсон А. // Искусство в

художественной жизни социалистического общества / [отв. ред. В.Н. Дмитриевский]. – М. : Наука, 1990. – С.45 – 47.

4. Хренов Н. Система СМК в связи с прошлым, настоящим и будущим города (социально-психологический аспект) / Н. Хренов // Контуры будущего : перспективы и тенденции развития СМК в художественной культуре ; [сост. В.И. Михалкович]. М. : Искусство, 1984. – С. 39 – 58.

Заняття № 3

Загальна проблематика: рок-культура та її складові.

План роботи:

4. Ознайомити із запропонованим теоретичним матеріалом „Рок-музика як соціокультурне явище”.
5. Скласти опорний конспект за наведеної проблематики.
6. Дати відповіді на запитання, додані до статті.

Матеріал для підготовки

Рок-музика як соціокультурне явище.

Усім відомо, як у суспільстві ставляться до різного роду новацій. Історична практика подає нам приклади джазу й естрадної музики. Нині на порядку денному -- рок-музика. Отже, проблема рок-музики -- це, безумовно, проблема батьків і дітей.

Коли в суспільстві виникає новий культурний феномен, як правило не приймається усіма членами суспільства, не є загальнозначущим. Потрібен певний час для адаптації новації, в умовах традиційної культури. Розвиток суспільства неможливий без такого протистояння, під час якого нежиттєздатні новації відкидаються, цінні -- приймаються всім суспільством.

Приклад глобального конфлікту батьків і дітей добре пам'ятає Європа минулого століття. В середині 1960-х років в країнах Заходу масового характеру набули виступи молоді проти лицемірства та антигуманної політики старшого покоління. Молодіжні заворушення швидко охопили країни Північної Америки та Західної Європи і набули різноманітних форм - від

пасивного протесту хіпі до потужних студентських страйків і навіть збройних повстань. Головними напрямками боротьби молодих були антивоєнні виступи, припинення гонки ядерних озброєнь, скасування расової дискримінації, дотримання загальних прав і свобод людини, обмеження монополізму. Молодь 60-х виступила проти лицемірства „дорослих” політиків. Це був час, коли ламалися стереотипи, падали диктатури, набирали сили інститути громадянського суспільства. Головними тезами молодіжних виступів було: політики забрехалися, влада декларує одне, а робить інше, гірка правда краще, ніж солодка брехня.

В країнах Західної Європи та США на тлі перевороту в галузі науки та техніки, найбільшого за останні 20 років економічного піднесення, а також лібералізації внутрішньополітичного життя в умовах міжнародної політики розрядки, відбувся певний перелом у свідомості молодого покоління, яке почало відчувати духовну кризу та будь за що намагалося віднайти загублений сенс власного існування.

Основна маса активістів молодіжного руху 60-х рр. являла собою вихідців з заможних, привілейованих прошарків суспільної еліти, батьки яких не змогли привчити їх до відповідальності у майбутньому „дорослому” житті. Це було перше покоління, яке вирросло в державі процвітання. Воно не бачило масового безробіття і злиднів, вважало соціальну захищеність і матеріальний достаток нормою життя, їх цінності суттєво відрізнялись від цінностей їхніх батьків. Молодь була схильна заперечувати цінності суспільства споживання, вона виступала за більшу простоту життя, вільного від умовностей і лицемірства. Символом цієї контркультури стали джинси і рок-н-ролл.

Значну роль відіграло прискорення фізіологічного розвитку молоді людини, який суттєво випереджав еволюцію її психіки. Інфантилізм таких молодих людей, їх небажання готуватись до самостійного життя особливо проявилось у загостренні явища, відомого як „конфлікт батьків і дітей”.

Внаслідок об'єктивних соціально-економічних процесів у країнах Заходу гуманітарна інтелігенція та студенти почали

втрачати статус суспільної еліти, перетворюючись на особливу категорію найманих працівників. Зростання, в результаті післявоєнного демографічного вибуху, чисельності студентів вищих навчальних закладів привело до посилення конкуренції серед студентства за дипломи, а серед випускників – за робочі місця. Будучи невідповідною до такої конкуренції, значна частина студентів почала відчувати сильний психологічний дискомфорт та страх за майбутнє.

Вирішальну роль у розгортанні молодіжного протесту 60-х рр. відіграло студентство, переважно з гуманітарних факультетів. Пояснюється це наявністю в них вільного часу та теоретичних знань, достатніх для розробки гасел протесту, концентрацією студентів у великих колективах, що сприяє взаємним контактам і створенню студентських організацій, а також певним космополітизмом та глобалізмом мислення.

Боротьба за реформу університетської освіти швидко переросла в рух проти в'єтнамської війни: „За що повинні помирати солдати у В'єтнамі і гинути в'єтнамські діти? Чому посилюється тиск на університети з боку воєнних відомств і урядових чиновників?”. В'єтнамська війна була першою, що транслювалась по телебаченню. Кожен день американці бачили сцени насильства і кров. Молодь з її загостреним почуттям справедливості, молодь, приречена на участь у в'єтнамській бійні в ролі “гарматного м'яса”, стала найбільшим противником цієї війни. Молоде покоління, що розчарувалося у старих ідеалах, стало шукати собі нових, їх вчителями стали Мао Цзедун, Г. Маркузе, Че Гавара.

Факторами зовнішньополітичного характеру, які суттєво вплинули на активізацію молодіжного протесту в 60-х рр. були агресія США проти В'єтнаму, національно-визвольний рух в країнах „третього світу”, насамперед на Кубі та в інших державах Латинської Америки, “культурна революція” в Китаї.

Вторинними чинниками піднесення молодіжного руху 1960-х рр., що впливали з конкретних особливостей внутрішньої політики держав Західної Європи та США були: в США - рух негрів Південних штатів за свої права, а також трагічна смерть

президента Дж. Кеннеді; у Франції - авторитарні тенденції режиму особистої влади президента де Голля.

Етапи молодіжного руху: 1) зародження політичного протесту молоді на початку 60-х рр.; 2) радикалізація суспільно-політичного протесту молоді з другої половини 60-х рр.; 3) спад молодіжної активності на рубежі 60 – 70-х рр.

Не можна сказати, що погляди молоді мали чітке формулювання. Скоріше це була гримуча суміш з ідей комунізму, анархізму, екзистенціалізму тощо. Початок молодіжних виступів (академічного руху) припав на 1964 р. Події спалахнули в університеті Берклі у Каліфорнії. Для придушення виступу студентів довелось застосовувати війська. Але на цьому виступи молоді не припинилися. Новим каталізатором стала війна у В'єтнамі. Збирались багатотисячні демонстрації. Молодь в знак протесту спалювала прапори США, ухилялась від призову на воєнну службу, вимагала звільнити університети від опіки військових тощо.

Для ситого і самовдоволеного західного суспільства „споживачів” бунт молоді виявився цілковитою несподіванкою. Старше покоління виявилось не готовим до сприйняття нових ідей та форм боротьби за їхню реалізацію. На той час лінії конфронтації пронизували суспільство до рівня сім'ї, виявилось, що батьки не знали про реальні потреби та ідеали своїх дітей. Ціннісні орієнтири молодих були протилежні тим, які намагалися прищепити їм старші.

Сексуальна революція, поширення наркоманії, виникнення нових музикальних течій, модернізація церкви, повальне захоплення окультизмом, - десятки культурних та світоглядних сурогатів одержала молодь, щоб її реформаторські пориви не зачепили основ суспільства, вибудованого старшим поколінням.

Врешті, революційних змін не сталося, але те, що західне суспільство таки повернулося до загальнолюдських цінностей виявилось реальним фактом. Невдовзі була призупинена холодна війна, розпочалися реальні процеси роззброєння, реалізація економічних та соціальних реформ. Набули реального змісту слова „свобода” і „демократія”, на якісно новому рівні

почали вирішуватися соціальні, екологічні, громадянські та культурні проблеми суспільства.

Таким чином, молодіжний рух у другій половині 1960-х років. знаходив свій конкретний прояв у найрізноманітніших формах. Всі вони об'єднувались загальним неприйняттям матеріальної та духовної культури західного суспільства та відображали специфічні спосіб мислення та життя, спільні для учасників як суспільно-політичного, так і неполітичного протесту молоді.

Отож, протест 1960-х років. став реакцією молоді країн Заходу на негативні сторони глобальних соціальних процесів. Наслідувальна та еkleктична за самою природою молодіжного світосприйняття, ідеологія та практика молодіжного руху 1960-х років. становили водночас цілком оригінальну сукупність. Однак запропонована альтернатива суспільного устрою була примарною за цілями та утопічною за методами їх досягнення. Внутрішні вади молодіжного протесту, неспроможність досягти задекларованих його учасниками цілей, нова молодіжна політика урядів країн Заходу, та перебіг економічного, політичного, соціального та культурного розвитку суспільства зумовили занепад молодіжного руху на початку 1970-х років.

Зробивши виклик суспільству, „бунт молодих” торкнувся не тільки сфери політичної та соціальної, але й сфери духовної. Ситуація різко змінилася у 1960-х роках, коли в поведінці молоді почали все чіткіше проступати нові риси, що не укладалися в рамки певних реляцій.

Частина юнаків і дівчат демонструвала небажання підкорятися подвійним стандартам способу життя старших, вони не хотіли грати в ігри дорослих і, повертаючись до суспільства спиною, знаходили сенс життя в однаково нелюбимій старшими рок-музиці.

Дорослі були схильні покладати на рок-музику провину за всі «гріхи» сучасної молоді. Рок раптово перетворився на символ покоління, став родоначальником зовсім нової музики. Незважаючи на протести старших, у середині 1950-х років рок-н-рол завоював симпатії молоді не тільки в Сполучених Штатах, але і далеко за їх межами. Створюючи музичні твори, людина

здійснює естетичне освоєння дійсності. Надаючи перевагу тим чи іншим творам, люди формують і виявляють в опосередкованому вигляді ціннісне ставлення до світу. Таким чином, суперечка про музику є, власне кажучи, суперечкою про систему людських цінностей у самому широкому сенсі.

В різні часи молодь захоплювалася різною музикою. До того ж дуже різноманітні і музичні інтереси молоді одного покоління. Але є, очевидно, і чимало загального у сприйнятті музики молоддю.

„Аудиторія на рок-концертах слухає музику за іншими законами сприйняття, емоційно по-іншому. Розвиток відбувається, скоріше, за законами емоційного впливу на слухача, ніж за законами розвитку і створення закінченої музичної форми. Це музика молодіжна, її стиль має на меті сильний емоційний вплив”, – так писав композитор А. Петров.

А от як пояснював запеклість дискусій навколо масових музичних жанрів Г. Шохман: „Можливо, уперше ми стикаємося з мистецтвом, що свідомо, часом навіть декларативно адресується саме і винятково до молоді, експлуатуючи відому за всіх часів її фізіологічно-вікову схильність тяжіти до всякого роду крайностей. Цим пояснюється багато чого”.

Справедливо відзначали філософи: те, що створювалося людством протягом століть і тисячоріч, повинно бути передано дорослими й засвоєне молодими протягом півтора десятків років. Процес культурної наступності має двосторонній характер: молоде покоління повинне докладати зусиль для оволодіння культурним багатством суспільства, старші – ділитися своїм досвідом, знаннями, духовним багатством. Одне з найважливіших завдань культури полягає в тому, щоб з'єднати зусилля різних поколінь у спільній діяльності, спрямованій на здійснення культурної наступності.

З історії відомо, що взаємини „батьків і дітей” ніколи не були безхмарними, що процес культурної наступності одночасно зближує і роз'єднує покоління.

Закономірно, що з прискоренням суспільного розвитку ускладнюються і взаємини поколінь, істотно змінюються процеси культурної наступності. Саме такі принципи зміни

щодо цього намітилися в індустріально розвинутих країнах усього світу в 1950-1960-ті роки, коли різке прискорення темпів життєвих змін, що відбувалося під впливом науково-технічної революції, призвело до зростання соціальної і духовної автономії молоді, відносного відокремлення її як соціально-демографічної групи. Молодь починає виявляти себе як спільність.

Іншою важливою особливістю рок-музики стала апеляція її виражальних засобів до біологічних і психічних механізмів і потенцій, специфічних для юного організму. Особливий психофізичний і емоційний вплив цієї музики досягається завдяки імпульсивності, динаміці, форсованій голосності, саме те, що викликало діаметрально протилежну реакцію старшого покоління.

Отже, молодіжній музиці притаманний, з одного боку, комплекс властивостей, що чітко окреслює сферу її впливу за біологічними і психічними характеристиками слухачів. З другого – ця музика репрезентувала достатньо матеріальних і символічних предметів, що склали основу об'єднання молоді на ґрунті її споживання. З третього – існували психосоціальні настанови і чинники, що забезпечували підвищений потяг до неї підлітків. І крім того, такій музиці характерні особливі художні властивості, які згуртовують й організують аудиторію. Усе це забезпечує як соціальну диференціацію слухачів, так і доцентровий рух молоді на основі сприймання рок-музики.

Досить швидко сформувалися ознаки молодіжного стилю, що містив нові танці, пластику рухів, зачіски, елементи одягу і т. ін. Входження новачків у новий, спочатку таки примітивний соціокультурний комплекс почало відбуватися під впливом засобів масової інформації, що розробляли відповідні методи і прийоми подання – представлення нових явищ.

Напевно, не випадково в культурі сучасного індустріального суспільства настільки бурхливо прогресують форми діяльності і соціальні інститути, які сприяють підтримці традицій молодіжної музики. Перелік подібних прикладів дуже великий: фестивалі, конкурси, дискотеки, фан-клуби, рок-клуби, щорічні

премії, книги і спеціалізовані журнали, радіопрोगрами і телепередачі, тематичні газетні рубрики, рок-енциклопедії тощо.

В цих умовах починає окреслювати свої форми і рок-музика.

Рок-музика – загальна назва ряду напрямів популярної музики другої половини ХХ століття, які походять від рок-н-ролу і ритм-енд-блюзу.

Рок-музика має велику кількість напрямів: від легких жанрів, таких як танцювальний, брит-поп до брутальних і агресивних жанрів – хард-року. Зміст пісень варіює від легкого і невимушеного до похмурого, глибокого і філософського.

Рок-музика є складним утворенням, що включає течії за музичними й немусичними ознаками: за належністю до певних соціально-культурних рухів („психоделічний рок”, пов’язаний з субкультурою хіпі, панк-рок як реакція на професіоналізацію рок-музики), за віковою зорієнтованістю (рок для підлітків, рок для дорослих), за динамічною інтенсивністю („важкий рок”, „м’який рок”), за рівнем технічного оснащення (електронний рок), за взаємодією з іншими музичними традиціями („афро-рок”, „бароко-рок”, „фольк-рок”, „джаз-рок”), за місцем в системі художньої культури (комерційний „поп-рок”, елітарний „рок-авангард”).

Серед інших жанрів сучасної масової музики рок має найбільше спільних рис з поп-музикою: значну гучність, переважання ритмічного початку, аранжування із застосуванням електричних та електронних інструментів, неакадемічну манеру співу солістів, здатність моделювати емоції в єдності чуттєвого забарвлення і м’язево-тонусних відчуттів, прагнення бути новаторськими, нестандартними, оригінальними, епатуючими (строкате оформлення платівок, зовнішній вигляд виконавців, сценічна поведінка, мовні ознаки музики, плакатність пісенних текстів тощо). Найважливішими засобами їх поширення є грамзапис, аудіо-касети, компакт-диски, радіо, телебачення, концертні організації, преса, музичні магазини тощо. Діяльність цих інститутів забезпечує стандартизацію творчих відкриттів, зростання популярності артистів, які узаконюють або копіюють комплекс модних стилістичних і тематичних ознак, або формують їх.

Рок – це, з одного боку, рупор молоді, музичне втілення роздираючих її суперечливих настроїв, конфлікту із загальноприйнятими нормами. З іншого боку, рок – один з інструментів, направлений на комерційний прибуток в індустрії розваг. По суті справи, вся історія року складається з схожих циклів, на початку кожного з яких – бунт, протест, народження нових стилів і нових цінностей, виникнення груп і виконавців-основоположників стилю, а потім–поступовий процес „приручення”, комерціалізації, деколи – спрощення, виникнення вторинних груп року.

Рок-музика сьогодні вже, напевне, не викликає такого роздратування, як це відбувалося декілька десятиліть тому, зокрема на теренах колишнього Радянського Союзу. Ця музика, як колись і джаз, уже тривко завоювала свої позиції, має свою окрему соціокультурну поліцію. На жаль, не все ще зрозуміло з цим видом музикування – і в галузі керівництва, і в галузі споживання, і в галузі наукових узагальнень.

Можна використовувати більш узагальнюючий термін – рок-культура, який вміщує в собі і молодіжну музику, її різні уподобання, пов'язані із цим видом музикування, манеру поведінки, одяг, своєрідний сленг і багато іншого. Тому феномену рок-культури можна надати такого понятійного сенсу - це, як правило, молодіжне середовище, в межах якого, поперше, існують свої закони, які поширюються в більшості на молодь і яким вона слідує; по-друге, рок-культура якісно і кількісно збільшилася за рахунок поглинання раніше окремих складових – рок-музики, технологій, що її обслуговують, ідеологічних надбудов (стилі, рухи, уподобання, вірування, ідолопоклонство тощо); рок-культура взаємодіє з різними суспільними сферами (релігія, ідеологія, політика, наркоманія, алкоголізм, астрологія і т.п.).

Основними чинниками впливу на рок-концерті часто є немuzичні засоби (пластичний образ, одяг виконавців, технічний антураж, світловий тиск), та «музичні» засоби, які перестають бути такими, або цілковито спрямовані не на духовний вплив, а на біофізіологічні механізми сприймання (мається на увазі

гіпертрофія гучностно-динамічних або метроритмічних чинників звучання).

Характерною формою рок-музики є театралізованість. Театралізацію, одночасне включення слухового та візуального сприйняття, можна охарактеризувати як цілком сучасне явище. Однак у цьому разі „театральність” рок-концерту виявляється наближеною не до синтетичних тенденцій мистецтва ХХ століття, а до первісного синкретизму, тобто єдності нерозвинених ритуально-магічних елементів. Вплив на рефлексії та нижні поверхи психіки досягається цілком відповідними (спрощеними, стереотипними) засобами. Саме тому прийоми рок-концерту значно збагатили розраховані на примітивний смак обивателя комерційні поп-шоу.

Театралізованість рок-концерту—це не тільки ширма, за якою можна досить вдало приховати відсутність серйозного музичного професіоналізму. Сьогодні це можна вважати одним із суттєвих надбань естетизації рок-вистави на концертній естраді.

Театралізація рок-концерту – це можливість вираження специфічного образу, стилю життя, входження у нові сфери художнього життя. У створенні цього образу важливими є зовнішній вигляд і стиль спілкування, маючи при цьому безсумнівний знаковий сенс (приналежність до тієї чи іншої групи), поведінка і пластика.

Не новою була поширена, особливо в 1960-1970-ті роки, традиція театралізації рок-концерту із використанням різних технічних засобів. Поєднання музичних прийомів із виразним стилем сценічної поведінки, руху, одягу, підсилююче відчуття цілісності і незалежності, відмежованості від інших явищ культури, – прийом, що використовували в джазі негритянські музиканти. У рок-музиці через деякі, насамперед соціокультурні, причини він досягає апогею, претендує чи не на чільну роль.

Кращими рок-групами створена ціла галерея яскравих музично-театрально-поетичних вистав. Більшість із рок-груп прагнуть до синтезу найрізноманітніших видів мистецтва, зокрема музики, поезії, театру, пантоміми, танцю, живопису.

Тому є доцільним вживання термінів рок-мистецтво, рок-культура, де, безумовно, рок-музика, як один із основних компонентів, обов'язково в ньому наявна.

Рок—це більше театр, ніж естрада, і будь-який рокер створює на сцені свій образ (точніше -- імідж), що запам'ятовують і люблять шанувальники. Найчастіше і репертуар, і музичний стиль працюють виключно на створений образ. В арсеналі будь-якого рок-виконавця чимало складових, які відіграють важливу роль: костюм і грим, сценічна техніка, міміка, жести і пластика.

Рок-музика виникла і існує завдяки науково-технічному прогресу, без якого, звісно, вона не може функціонувати. Чималу роль у поширенні рок-музики відіграли радіоприймачі та магнітофони. У популяризації рок-н-ролу усе більшу роль почав відігравати і такий потужний засіб масової інформації, як телебачення.

Окрім зв'язків із літературою, театром, іншими видами мистецтва, рок-музика мала вплив і, відповідно, зазнавала зворотного впливу на різні соціально-політичні явища і події. Прогресивні і розсудливі рок-музиканти боляче ставились до всіх людських гріхів, зокрема до хвороб, стихійних лих, техногенних трагедій, наркотиків. Виникали цілі рухи на кшталт „Рок-музика проти апартеїду”, „Рок-музика проти насилля”, „Рок-музика проти наркотиків” тощо.

Цілком зрозуміло, що музика – явище не тільки естетичне, але і соціальне. Також зрозуміло, що будь-яка музика у процесі спільного музикування заражає своєю енергією, ритмом, почуттям високої духовності, сумом чи веселощами, реакцією інших слухачів.

В складній, суперечливій, калейдоскопічній картині культури рок-музика посіла особливе місце. Це означає, що музичною культурою вироблено новий потужний засіб компенсації життєвих нагод, соціальної невлаштованості та незахищеності, емоційної недостатності, який був орієнтований на особливості молодіжної свідомості. Звичайно, в багатьох випадках ця компенсація була ілюзорною, багато в чому сприяла відриву молоді від реальної діяльності.

Рок– іноземне явище і рок – антитеза справжнім духовним цінностям, що відриває людей від класичної музики.

Сьогодні рок-музика вже в рамках більшого середовища – рок-культури – є одним із найвпливовіших музичних жанрів і чинить чи не найбільший вплив на молодь, живе серед неї і живиться нею. Тому дуже важливо знати цю музику, її можливості, естетику аби грамотно і професійно аналізувати всі зазначені вище явища.

В складній, суперечливій, калейдоскопічній картині музичної культури рок-музика посіла особливе місце. Усе це зайвий раз примушує сумніватися у справедливості традиційного поділу музичних жанрів на „легкі” та „серйозні”. І не тільки тому, що в межах „легкожанровості” нелегко вмістити багато які цілком важкі різновиди року, але і тому, що із затвердженням цього явища як самостійного відбулась зміна функціональної домінанти впливу популярної, масової музики: замість розважальної функції на перший план вийшла функція компенсаторна, тобто урівноважуюча. Це означає, що музичною культурою вироблено новий потужний засіб компенсації життєвих нагод, соціальної невлаштованості та незахищеності, емоційної недостатності, який був орієнтований на особливості молодіжної свідомості. Але ця компенсація здебільшого була ілюзорною, багато в чому сприяла відриву молоді від реальної діяльності.

Сьогодні рок-музика є одним із найвпливовіших музичних жанрів і чинить чи не найбільший вплив на молодь, живе серед неї і живиться нею. Тому дуже важливо знати цю музику, її можливості, естетику аби грамотно і професійно аналізувати всі зазначені вище явища.

Рок-музика є одним з чинників розвитку сучасної культури і функціонує як соціальне, світоглядне, музичне явище. Поява рок-музики визначила зміни у музичній психології пересічної людини, зумовлені складною соціокультурною атмосферою середини минулого століття. Важливим елементом року є „середовищний” характер естетичного переживання, що формує ставлення до музики як до форми колективного напруженого

емоційного досвіду, як до втілення суперечливого духовного стану молоді другої половини ХХ століття.

Рок зв'язаний з передовими рухами. Міжнародний рок-фестиваль 1968 р. засудив війну у В'єтнамі. З того часу стали популярними фестивалі „Рок проти...” (расизму, мілітаризму, наркоманії). Рок-музиканти проводили екологічні й благодійницькі акції. Неоднорідність рок-руху дозволила бізнесу вихолостити бунтарство багатьох груп і використати їх у комерційних цілях, повернувши рок у лоно масової культури.

Завдання: ознайомитися із запропонованим теоретичним матеріалом “Рок-музика як соціокультурне явище”. Скласти опорний конспект за поставленою проблемою, відповівши на питання.

Питання до роботи:

1. На які групи жанрів розподіляються твори рок-музики?
2. Чому рок є соціокультурним явищем?
3. Яку роль відіграє стиль виконавця у виконанні творів рок-музики?

За допомогою можна звернутися до такої літератури:

1. Царева Е. Жанр музыкальный / Е. Царева // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – Т. 2. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – С. 383 – 388.

2. Царева Е. Стиль музыкальный / Е. Царева // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 281 – 288.

3. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра искусствоведения : спец. 17.00.03 – „Музыкальное искусство” / А.Цукер. – М. : МГК, 1991. – 48 с.

4. Рок в контексте современной музыки / Музыка России.. Альманах. // А. Цукер [Сост. А.Григорьева, ред. Е.Грошева.] - М.: Советский композитор, 1991. Вып. 9. – С. 281 – 312.

5. **Чередниченко Т.** Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный „авангард” и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Чередниченко Т. – М. : Музыка, 1987. – 191 с.

6. **Чередниченко Т.** Традиционная противоположность: мифы и реальность / Чередниченко Т. // Советская музыка. – 1982. – № 3. – С. 75 – 78

ГЛОСАРІЙ

Абстракціонізм – одна з течій авангардистського мистецтва. Виникла на початку ХХ століття. Філософсько-естетична основа абстракціонізму — ірраціоналізм, відхід від ілюзорно-предметного зображення, абсолютизація чистого враження та самовираження митця засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям, звуків.

Авангард – (з фр. „передовий відряд”) – загальне визначення напрямів в європейському мистецтві, виник на зламі ХІХ та ХХ сторіч. Авангард характеризується експериментальним підходом до художньої творчості, відводячи від старих традицій та класичної естетики. Використання принципово нових новаторських художніх прийомів та засобів зображення з підкресленим символізмом художніх образів. Але саме поняття „авангард” еkleктичне за своєю сутністю, під цим терміном частіше розуміють цілий ряд шкіл і напрямлень у мистецтві, іноді маючих діаметрально протилежну ідейну основу. Існує декілька моделей розвитку авангарду, - так розвиток лівого мистецтва у ХХ сторіччі пов'язують з економічною ситуацією у суспільстві того часу. Стверджується, що мистецтво разом з суспільством переживало гостру кризу революційної фази, і як результат авторитарні режими. В революційний період створюється суто нове мистецтво на основі революційної моделі як рефлексія до подій у Європі та Росії.

Алеаторика (від лат. *alca* – жереб, випадковість, гральна кість) – напрям у сучасній музиці, що проголошує випадковість першоджерелом творчості та виконавства. Випадковість вносять різними способами: жеребом, шаховими ходами, цифровими комбінаціями, тасуванням нотних аркушів, киданням гральних костей, розбризуванням кольорових фарб на нотному аркуші. „Абсолютна”, „тотальна” А., у якій композитор лише дає твору назву та своє ім'я, обмежена організацією звукового номера й призводить до розпаду традиційної музичної форми, до непідвладного свідомому контролю звукового хаосу. Засновниками А. були П. Булез та К. Штокхаузен.

Барди – поняття, що має три ступеня визначення. 1. Бард – це той, хто творить ритм у прозі, в мові, в мовленні. 2. Бард – Оват. Це слово походить від кельтського слова „ovide”, однокореневого до індоевропейського. Змій – це символ мудрості; в Індії вчителя називали Нагом, що означало змій, „той, який знає”. 3. Бард – Друїд. Це слово походить від кельтського слова „дерв”, однокорінного з індоевропейським Дерія, Дурія, Дірія та Вірія. „Дерв” означає „дуб”. Це дерево проводить енергію та породжує вібрації у навколишньому просторі.

Біг-біт (англ. Big-bit – великий удар, пульс) – явище англійської рок-музики. Має два основних види – британський (лондонський) ритм-енд-блюз і ліверпульський м’юрсібіт. Для першого виду характерним є тісний зв’язок із джазом, а для другого – синтез американського рокабіллі, скіфла і традиційного джазу. Набув свого розвитку в Англії, наслідуючи традиції американських груп. Яскравим представником цього жанру є група „Бітлз” з її прагненням до полістилістики, синтезу різних музичних культур, мелодійності, демократичності музики, збагачення оркестровки різними музичними інструментами, розширення стилістичних і естетичних меж музики, що дозволило їй набути світового визнання.

Декаданс – загальна назва кризових явищ у мистецтві і культурі кінця XIX – початку XX століть. Період декадансу позначений настроями безнадії, розчарування, занепадом життєвих сил, естетизмом. Декаданс як конкретно-історичний факт постав у другій половині XIX ст., зокрема у Франції, де вперше було застосовано цей термін на позначення нових художніх тенденцій, які заперечували позитивістські доктрини у мистецтві, ілюзорний академізм, жорсткі міметичні нормативи у творчій практиці тощо, трактовані як прояв «присмеркової доби», коли дійсність, втиснена у абсолютизовані схеми раціоналізму, втрачала свій зміст.

Джаз (англ. Jazz) – форма музичного мистецтва, що виникла на межі XIX—XX століття в США як синтез африканської та європейської культур та отримала згодом повсюдне поширення.

Джаз характеризується цілою низкою особливостей, серед яких можна виділити такі: особливості ритму, зокрема синкопованість, поліритмія, а також характерний свінг; особливості гармонії, зокрема переважання септакордів, нонакордів та складніших політерцових акордів, характерні гармонічні послідовності, а також ладові особливості (напр. заниження III ступню); особливості тембрової палітри, що стосуються як інструментального, так і вокального виконавства. В кінці XX століття — також особливості електронного звуку; імпровізаційність

Експресіонізм (від лат. *expressio* – вираження) – напрям європейського мистецтва першої чверті XX ст., який зосереджувався на хворобливому стані душі, негативних аспектах дійсності, співчутанні приниженим і ображеним, жаху та відчаї. У музиці риси Е. властиві творчості Г. Малера, Р. Штрауса, А. Берга й А. Шенберга та їхніх послідовників, характеризуючись відмовою від мажору й мінору, максимальною дисонансністю, напівспівом – напівмовленням, загостренням контрастних настроїв, хворобливістю психіки й т. ін.

Еліта (від франц. *elite* – краще, добірне, обраний). Визначення еліти у різних соціологічних і культурологічних теоріях неоднозначно. Італійські соціологи Р. Михельс і Р. Моска, вважали, що еліту проти масами характеризує висока ступінь діяльності, продуктивності, активності. Але у філософії і культурології одержало велике поширення розуміння еліти як особливого шару суспільства, наділеного специфічними духовними здібностями. З точки зору цього підходу – поняттям еліта позначається не просто вищий шар суспільства, правляча верхівка. Еліта є у кожному громадському класі. Еліта – це частину майна товариства, найбільш здатна до духовної діяльності, обдарована високими етичними та естетичними задатками. Саме він забезпечує громадський прогрес, тому мусить бути орієнтоване задоволення її запитів та потреб. Основні елементи елітарної концепції культури містяться вже у філософських творах А. Шопенгауера і Ф. Ницше.

Елітарна культура (від франц. Elite – кращий, добірніший, вибраний). Починаючи з XVII століття так позначався товар найвищої якості. У XVIII столітті застосування терміну розширилося – він почав уживатися для найменування добірних військових частин, а потім і вищій знаті.

Жанр (від франц. genre – вид, рід) розуміють історично сформоване внутрішнє поділення у всіх видах мистецтва, тип художнього твору у цілісності характерних властивостей його форми та змісту. В музичному мистецтві жанри являють собою класи музичних творів та форм музикування, котрі визначаються, насамперед, функціями музичних артефактів в культурі.

Культура (від лат. cultura – обробіток, виховання, освіту, розвиток, шанування) – історично визначений рівень розвитку людства. Культура виражається у формах організації життя людей і створюваних ними духовних і матеріальних цінностях. Саме наявність культури відрізняє людину від тварин. Вивченням культури займається наука культурологія. Культура – це узагальнююче поняття для форм життєдіяльності людини, створених і створюваних нами в процесі еволюції. Культура - це моральні, моральні та матеріальні цінності, вміння, знання, звичаї, традиції. Часто терміном „культура” характеризується певна історична доба: „культура середньовіччя”, „сучасна культура” і т.п. Культура характеризує також народи: культура готовий, слов’янська культура та ін Крім цього, культура може відноситися і до сфер діяльності людини: політична культура, художня культура.

Засоби масової інформації, мас медіа (Mass media) – преса (газети, журнали, книги), радіо, телебачення, інтернет-видання, кінематограф, звукозаписи і відеозаписи, відеотекст, телетекст, рекламні щити і панелі, домашні відеоцентри, що поєднують телевізійні, телефонні, комп’ютерні та інші лінії зв’язку. Всім цим засобам притаманні якості, що їх об’єднують – звернення до масової аудиторії, доступність багатьом людям, корпоративний характер виробництва і розповсюдження інформації.

Імажинізм – формалістична течія в російській поезії початку XX ст., яка заперечувала ідейність творчості і зводила її

до створення химерних і не пов'язаних між собою словесних образів.

Імідж – (з англ. – „образ”). Створення іміджу – це те ж саме формування образу, уявлення про себе в очах оточуючих, громадської думки. Формуванням іміджу, як правило, займаються спеціалісти – від стилістів і гримерів, до PR-менеджерів, прес-секретарів тощо. Імідж властивий не лише людям, він притаманний і державам, а також їх населенню.

Кантрі (англ. **country**) – музичний напрямок, що бере початок від народної музики британських переселенців у США, що продовжувала традиції епічної кельтської балади і народних танцювальних форм. Кантрі почала користуватися популярністю у 1920-х роках початково під назвою хілбілі (hillbilly music, від англ. hillbilly – термін, що відноситься до жителів гірських містечок США), з 1940-х роках поступово закріпився сучасний термін.

Кемп-арт (англ. camp-art – дачне мистецтво). Найнижчий рівень в естетичній ієрархії кічу. В світовому мистецтві ототожнюється з дешевою рекламою, “мильними операми”. В сучасній українській літературі зустрічаються зразки кемп-арту (часопис „Перевал”, 1997-1999 рр.).

Кінематограф (від гр. κίμα – род. в. гр. κίματαος – рух та гр. γραφο – писати, зображати) – це галузь культури та економіки, що об'єднує всі види професійної діяльності, пов'язаної з виробництвом, розповсюдженням, зберіганням та демонструванням фільмів, а також навчально-наукову роботу. Значною частиною кінематографії є кіноіндустрія – галузь промисловості, що виготовляє кінофільми, спецефекти до них та анімацію. У багатьох країнах кіноіндустрія є важливою галуззю економіки. Виробництво кінофільмів зосереджено у кіностудіях. Готові фільми демонструються у кінотеатрах, по телебаченню, поширюються на носіях інформації для перегляду на домашній аудіо-відео техніці, зокрема на відеокасетах та відеодисках.

Кітч – походження терміну не зовсім ясне. Існує думка, що слово походить від нім. Kitsch – халтура, відсутність смаку. Проте також можливо, що воно походить від англ. kitchen, себто кухня.

Вважають, що воно виникло в Німеччині в місті Мюнхен, де у 1860-1870-ті роки вирували дешеві мистецькі базари. За невелику ціну там можна було придбати спішно зроблені і неповноцінні ескізи і картини, сентиментальні, вульгарні, неестетичні, з вадами смаку, зроблених по вже знайомих стереотипах. Кітч і кітчеві витвори мистецтва мали великий попит у дрібної німецької буржуазії та нових багатіїв, не обтяжених освітою, вихованням, знанням культурних традицій свого і чужих народів. Саме ці верстви буржуазного суспільства мали дозвілля і гроші на придбання витворів мистецтва. Але вади смаку і неосвіченість направили їх до кітчу і гірших зразків офіційно підтриманого академізму чи салонного мистецтва.

Комунікація масова (від лат. *communicatio* – узагальнювати, з'єднувати) – термін, який означає спілкування (взаємозв'язки) людей завдяки засобам масової інформації і фактично охоплює всі області культури в суспільстві. У процесі масової комунікації відбувається передача (трансляція), обмін і засвоєння культурної інформації, внаслідок чого формуються культурно-естетичні потреби, смаки, цінності, ідеали. Масова комунікація є результатом науково-технічної революції й пов'язана зі збільшенням обсягу масової інформації.

Конкретна музика – звукові композиції, утворені внаслідок запису на магнітну плівку найрізноманітніших природних або штучних звуків (падання крапель дощу, шум поїзда, голоси птахів, завивання вітру, скрип дверей тощо), їх електроперетворення, змішування та монтажу. К. М. виникла у Франції наприкінці 1940-х років ХХ століття. Вона подібна до електронної музики та сонористики, її застосовують для оформлення кінофільмів чи драматичних вистав, а також включають у контекст звичайної музики для надання їй нового забарвлення (напр., спів солдов'я у творі О. Респігі „Пінії Риму”).

Конструктивізм – 1. Напрямок суспільної думки, що базується на можливості зробити світ кращим волею людини на основі наукових досягнень. 2. Напрямок у мистецтві, що прагне до виразності і економічності форм, до оголення їхньої технічної основи. 3. Один із найпоширеніших напрямів (пер. західноєвропейської) архітектури початку ХХ століття,

пов'язаний із застосуванням індустріальної техніки, будівельних матеріалів і конструкцій; заперечував архітектурну спадщину, роль національних традицій. 4. В образотворчому мистецтві та літературі початку ХХ століття – формалістична течія, що заперечувала ідейний зміст мистецтва й підмінювала художній образ абстракцією.

Контркультура – (від гр. – „проти”) – в широкому значенні напрям розвитку культури, який активно протистоїть „офіційній” традиційній культурі, будь-які форми девіантної поведінки. В такому розумінні контркультура зближається з поняттям альтернативної культури. В більш вузькому і конкретному значенні термін „контркультура” вживається для означення форми протесту проти культури „батьків”, що поширилася серед частини американської молоді в 1960-х – на початку 1970-х років ХХ століття.

Кубізм – у західноєвропейському мистецтві початку ХХ століття – формалістичний напрям, представники якого зображували предмети реального світу у вигляді геометричних фігур (куба, конуса тощо); передував абстрактному мистецтву; виникнення кубізму пов'язують з творчістю Пабло Пікасо та Жоржа Брака.

Культура для молодих є фактично інституційною формою масової культури індустріально розвинених і постіндустріальних суспільств, орієнтованої на специфічний споживацький ринок. На відміну від „молодіжної субкультури”, яка створюється самими молодими людьми для молодих, тобто для себе, „культура для молодих” ініціюється й створюється „батьками” для дітей.

Масова культура – культура, яка, серед широких верств населення в даному суспільстві, переважно комерційно успішна та елементи якої знаходяться повсюди: в кулінарії, одязі, споживанні, засобах масової інформації, в розвагах (наприклад, в спорті і літературі) – контрастуючи з „високою культурою”. Ціннісний зміст її дуже широкий – від кітчю (ранніх коміксів, мелодрами, естрадного шлягеру, „мильної опери”) до складних, змістовно насичених форм (окремі види рок-музики, “інтелектуальний” детектив, поп-арт, перфоманс). Динаміку

розвитку масової культури визначають кілька різнопланових тенденцій, адже в умовах сучасної економіки її артефакти функціонують у двох видах - як товар для споживання і як культурні цінності. Актуалізуючи та опредмечуючи соціально-психологічні сподівання широкої аудиторії, масова культура відповідає їх потребам у дозвіллі, розвагах, грі, спілкуванні, емоційній компенсації тощо. Естетиці масової культури притаманне постійне балансування між вульгарним і витонченим, тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним.

Масове суспільство – це суспільство, в якому домінують маси, де панує масове виробництво і споживання, масова комунікація та культура, громадське управління, яке спирається на громадську думку.

Модернізм (від франц. *moderne* – сучасний) – напрям у музиці, якому притаманний рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного музичного мистецтва (пізній романтизм, імпресіонізм з деструкцією тональної гармонії, „нова” музика тощо).

Молодіжна культура – узагальнена назва груп і течій молодіжної спільності, ідейно-цілісні чи формально-творчі настанови якої протистоять загальноприйнятим цінностям і утверджуються в різних формах протесту – від пасивного до агресивного.

Молодіжна музика – явище, яке має вікову орієнтованість, бо молоддю вважають категорію населення від 15 до 25 років. На час свого походження, безперечно, рок був молодіжною музикою. Зміст молодіжної музики безперервно змінюється, на відміну від змісту рок-музики.

Молодіжний рух – боротьба молоді за задоволення її соціально-економічних і політичних вимог, а також її участь у загальнополітичній боротьбі. У молодіжному русі існують різні напрямки, що відбивають соціальну структуру суспільства; кожне з напрямків пов'язано з інтересами визначених класів і соціальних груп.

Музика гітарних ансамблів – визначення, яке має пряме відношення до рок-музики, бо основними інструментами рок-

складу є саме гітари. Але це поняття не пояснює стильової, жанрової, а також змістової специфіки року.

Національна культура – складний суспільний феномен, що має ознаки існуючої загальнолюдської культури і сприяє збереженню соціальних цінностей, набутих нацією, невід’ємно пов’язуючи людські почуття, волю й інтелект з оточуючим природним і соціальним середовищем. Дослідниками визначено, що національна культура – це конкретно історична форма загальнолюдської культури, яка завжди притаманна певній нації; а кожна національна культура „володіє власними цінностями, власним способом бачення світу”. Особливістю національної культури є те, що вона характеризує інтегральні моменти національного життя, які складають основу нації й забезпечують подальший процес національно-культурного розвитку як суспільства в цілому, так і кожної окремої особистості.

Поп-арт (англ. pop-art – уривистий удар) – напрям в образотворчому мистецтві 1950-1960-х років, що виник як реакція на абстрактний експресіонізм, який використовує образи продуктів вжитку.

Популярна культура (або по́п-культу́ра, ма́сова культу́ра) – культура, яка, серед широких верств населення в даному суспільстві, переважно комерційно успішна та елементи якої знаходяться повсюди: в кулінарії, одязі, споживанні, засобах масової інформації, в розвагах (наприклад, в спорті і літературі) – контрастуючи з „високою культурою”. Передумови формування поп-культури закладено в самій наявності структури суспільства. Х. Ортега-і-Гассет сформулював відомий підхід до структуризації за ознаками творчої потенції: суспільство поділяється на „творчу еліту”, яка, природно, становить меншу частину суспільства, і на „масу” – що кількісно переважає. Відповідно виникає протиставлення культури еліти (елітарної культури) культурі „маси” – „масовій культурі”.

Популярна музика – це музика, що легко сприймається на слух. В основі будь-якої популярної музики – народні пісні та танці. Популярна музика сформувалась на основі розважальних жанрів. Ті пісні, які мандрівні музиканти у Середні віки виконували для звеселення публіки на ярмарках, святах, можна

вважати ранніми формами популярної музики. Більш серйозні жанри, такі як духовна музика стала основою того, що тепер називається класичною музикою.

Прогресив-рок – сформувався в кінці 1960-х років XX століття в надрах лондонського андеграунда й був не стільки новою течією, скільки новим ставленням до рок-музики. Витоки цього явища пов'язані з зацікавленістю музикантів східними релігійними системами, європейською культурою Середньовіччя, електронною музикою. Цей жанр характеризується ще одним терміном – арт-рок.

Психоделічний рок – явище американської культури, яке заявило про себе в середині 1960-х років XX століття. Розповсюджена думка про те, що однією з причин виникнення цього жанру є наявність експериментів зі спонтанним музикуванням під дією ЛСД з використанням світових і звукових ефектів.

Ритм-енд-блюз – історично перший із субжанрів рок-музики, є спрощеним варіантом негритянської танцювально-побутової музики. Свого початку набув у кінці 1930-х років XX століття внаслідок урбанізації життя американських негрів у імміграції виконавців кантрі-блюза з півночі на південь США та поширився й став популярним на початку 1950-х років. Для субжанру характерний вплив сільського блюзу, спіричуелс, госпел, кантрі-енд-вестрн і джазу. У ритм-енд-блюзі вперше використано прийом „розкладу” ритмічного малюнку ударним інструментам ансамблю. Ще одна характерна особливість цього жанру – використання електроінструментів і електропідсилювачів, що має як позитивні, так і негативні наслідки: з одного боку, ансамбль із чотирьох музикантів здатний грати голосніше, з іншого – одна з особливостей традиційного блюзу – самовираження й інтимність поступилися танцювальності, розважальності, спростили зміст музики.

Рок –це, з одного боку, рупор молоді, музичне втілення тих, що роздирають її суперечливих настроїв, конфлікту із загальноприйнятими нормами. З іншого боку, рок – один з інструментів шоу-бізнесу, направлений на комерційний прибуток в індустрії розваг. Ця подвійна природа і обумовлює

суперечності, "спіральність" розвитку жанру. По суті справи, вся історія року складається з схожих циклів, на початку кожного з яких — бунт, протест, народження нових стилів і нових цінностей, виникнення груп і виконавців-основоположників стилю (1955, 1967, 1977 .), а потім – поступовий процес “приручення”, комерціалізації, виникнення вторинних рок-груп, адаптації до способу життя.

Рок-музика (англ. Rock) – узагальнена назва низки напрямків популярної музики другої половини ХХ століття, що походять від рок-н-ролу та ритм-енд-блюзу. Термін Rock очевидно є скороченням від Rock'n'roll і дослівно перекладається як „хитати(ся)”; „трясти(ся)”. Також "роком" називають своєрідний спосіб життя деяких шанувальників рок-музики, що переріс у субкультуру.

Рок-н-рол (англ. rock'n'roll – крутись і гойдайся) – модний танець, що виник в США з початком 50-х років ХХ ст. на ґрунті ритм-енд-блюзу і хілбілі. Сам термін «рок-н-рол» запровадив диск-жокей з Клівленда Е. Фрід в 1951 році. Рок-н-рол характеризується простою мелодією, побудованою на рифах, що супроводжується важким, монотонним і одноманітним ритмом з акцентами на другій і четвертій долях такту.

Стиль – це об'єктивно існуюче вираження типологічної спільності, що об'єднує деяку множину творів.

Субкультура – сукупність культурних зразків, тісно пов'язаних з домінантною культурою і у той же час відмінних від неї. У антропології — група людей у межах більшого суспільства з відмінними стандартами та моделями поведінки.

Сучасна масова музика – визначає весь спектр проявів маскультури, який розповсюджується засобами масової комунікації, тому рок-музика є її складовою.

Сюрреалізм (фр. surrealisme – надреалізм) – один із найбільш поширених напрямів у сучасному мистецтві й літературі. Надреалізм — літературний і мистецький напрям, що виник після Першої світової війни, на початку 20 століття головним чином у Франції. Засновником сюрреалізму був французький письменник Андре Бретон (фр. André Breton).

Філософськими засадами сюрреалізму є суб'єктивно-ідеалістичні теорії інтуїтивізму, фрейдизму, східні містико-релігійні вчення.

Тінейджери – юнаки і дівчата віком від 13 до 19 років.

Фолк-рок – з'явився в США у середині ХХ століття на основі ритм-енд-блюзу з народною міською пісенною культурою. Пісні цього жанру характеризувались відвертістю й простотою, стосувались проблем робітників, безробітних, емігрантів, переселенців, студентів, набуваючи соціального значення, звучали як пісні протесту. Фолк-рок представлений авторами-виконавцями, які акомпанують собі на гітарах або на предметах домашнього вжитку.

Футуризм – авангардний напрям у літературі й мистецтві, що розвинувся на початку ХХ століття головно в Італії й Росії. Творцем його вважають італійського письменника Філіппо Марінетті, який 1909 року опублікував у французькій газеті „Ле Фігаро” „Маніфест футуризму”. Головне завдання нового напрямку Марінетті бачив у нищенні панівних у 19 столітті мистецьких форм, особливо реалізму і класики, та в безконтрольному індивідуалізмі, який у малярстві виявився фантастичними формами й кольорами, а в літературі, особливо в поезії, т. зв. „заумною мовою” – творенням нових звуків-слів, часто без жодного глузду. Характеристичною прикметою Філіппо була тематика урбанізму й індустріалізації, що мала віддати ідеї й дух майбутнього космополітичного суспільства, протиставлені усталеним естетичним смакам, часто з метою „епатувати буржуа”, провокувати його всілякими вигадками й деформаціями.

Хіпі (рідше: Гіпі, англ. hippy, hippie) – американський молодіжний рух, який здійснив у середині 1960-х років ХХ століття першу сексуальну революцію, перетворився на субкультуру та став одним із символів своєї епохи.

Шлягер – це модна популярна пісня, мелодія, будь-яка рекламна новинка.

Ювенотологія – наука про різноманітні особливості молоді — складова сучасної науки про людину. Соціальне самопочуття молоді є одним з головних показників розвитку суспільства, а проблема формування її свідомості – однією з провідних у

соціології. Для того щоб формування молоді відбувалося адекватно суспільним процесам, необхідно визначити її роль і місце в суспільстві, з'ясувати її труднощі та проблеми. Серед них є традиційні – кохання, дружба, пошуки сенсу життя, створення сім'ї тощо. Вирішення багатьох проблем залежить від факторів соціального життя. Йдеться про вибір професії, життєвого шляху, самовизначення, професійну мобільність тощо. Не менш актуальними є здоров'я, освіта молоді, спілкування її з дорослими й однолітками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. **Акопян К.** Массовая культура / [Акопян К., Захаров К., Кагалицкая С. и др.] – М. : Альфа; М : ИНФРА, 2004 – 304 с.
2. **Алкон Е.** Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное / Алкон Е. – Владивосток, Музыка, 1999. 169 с.
3. **Афонин В.** Массовая и элитарная культура : учебно-метод. пособие / В. Афонин, Ю. Казаков. – Луганск : ЛГПУ, 2002. – 44с.
4. **Ашин Г.** Доктрина «массового общества» / Ашин Г. – М. : Политиздат, 1971. – 191 с.
5. **Ашин Г.** Миф об элите и массовом обществе / Ашин Г. – М. : Международные отношения, 1966. – 160 с.
6. **Баканурский А.** Жизнь, игра, театральность / Баканурский А. – Одесса : Студия «Негоциант», 2004. – 272 с.
7. **Бауэр В.** Энциклопедия символов / Бауэр В., Дюмюцт И., Головин С. – М. : Крон-Пресс, 2000. – 502 с.
8. Введение в культурологию : учебное пособие для вузов. – М. : Владос, 1995. – 398 с.
9. **Житомирский Д.** Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 300 с.
10. **Гартман Э.** Эстетика / Гартман Э. – М. : Иностранная литература, 1958. – 692 с.
11. **Гнедич П.** Всемирная история искусств / Гнедич П. – М. : Современник, 1996. – 494 с.
12. **Гнедич П.** Всемирная история искусств / Гнедич П. – М. : Современник, 1996. – 494 с.
13. **Груббер Р.** История музыкальной культуры / Груббер Р. – Т. II. – Ч. 2. – М. : Музгиз, 1959. – 429 с.
14. **Назайкинский Е.** Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
15. **Гурко Л.** Кризис американского духа ; [сокр. пер. с англ. И.С. Тихомировой] / Гурко Л. – М. : Иностранная литература, 1958. – 309 с.

16. **Давыдов Ю.** Социология контркультуры / Ю. Давыдов, Т. Роднянская. – М. : Наука, 1980. – 264 с.
17. **Дьяконова Ю.** Роль метода пародии в творчестве группы «Вопли Видоплясова» – Дьяконова Ю. // Магистерская раб. НМАУ им. П.И.Чайковского. – Киев, 2000. – 114 с.
18. **Запесоцкий А.** Эта непонятная молодежь : Проблемы неформальных молодежных объединений / А. Запесоцкий, А. Файн. – М. : Росиздат, 1990. – 224 с.
19. **Зернецька О.** Нові засоби масової комунікації : Соціокультурний аспект / Зернецька О. – К. : Наук. думка, 1993. – 132 с.
20. **Иконников А.** Зарубежная архитектура. От „новой архитектуры” до постмодернизма / Иконников А. – М. : Строй.издат., 1982. – 255 с.
21. **Кнабе Г.** Феномен рока и контркультура / Кнабе Г. // Вопросы философии. – 1930. – № 8. – С. 39-62.
22. **Козлов А.** Прах культуры / Козлов А. // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 128 -154
23. **Конен В.** Пути американской музыки / Конен В. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.
24. **Корыхалова Н.** Кризисные тенденции в буржуазном музыкальном массовом воспитании / Корыхалова Н. – М. : Музыка, 1989. - 112 с.
25. **Кракауэр З.** Физическая реальность фильма / Кракауэр З. – М. : Искусство, 1974. – 85 с.
26. **Кукаркин А.** Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / Кукаркин А. ; [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
27. **Лебон Г.** Психология народов и масс / Лебон Г. – С.-Пб, 1896.
28. **Левикова С.** Молодежная культура / Левикова С. – М. : Вузовская книга, 2002. – 360 с.
29. **Левинсон А.** Каналы и способы трансляции ценностей искусства. Массовая коммуникация / Левинсон А. // Искусство в художественной жизни социалистического общества / [отв. ред. В.Н. Дмитриевский]. – М. : Наука, 1990. – С. 45 – 47.

30. **Чередниченко Т.** В режиме музыкального времени / Т. Чередниченко // Новый мир. – 2001. – № 8. – С. 152 – 170.

31. **Шкунаев С. Финн** / Шкунаев С. // Мифологический словарь / [гл. ред. Е.М. Мелетинский]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 558 с.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Ашин Г. Современные теории элиты: Критический очерк / Ашин Г. – М. : Международные отношения, 1985. – 256 с.

Ашин Г. В тисках духовного гнета: (Что популяризуют средства массовой информации США) / Г. Ашин, А. Мидлер. – М. : Мысль, 1986. – 253 с.

Беленький Л. Возьмемся за руки друзья / Беленький Л. – М., 1990. – 447 с.

Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 300 с.

Коллиер Д. Становление джаза / Д. Коллиер. – М., 1984. – 390 с.

Куликова И. Философия и искусство модернизма / И. Куликова. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1980. – 272 с.

Лисаковский И. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник / Лисаковский И. – М. : Изд-во РАГС, 2002. – 240 с. с илл.

Лисовский В. Что значит быть современным? / Лисовский В. – М. : Политиздат, 1983. – 222 с.

Лихачев Д. Стиль как поведение / Д. Лихачев // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М., Советская музыка, 1974. – С. 191 – 192.

Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Маркова Е. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.

Маркус С. История музыкальной эстетики / Маркус С. – М. : Музгиз, 1958. – Т.1. – 235 с.

Мархасев Л. В легком жанре / Мархасев Л. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 291 с.

Менерт Н. По воле рока / Н. Менерт // Социологические исследования. – 1987. – №4. – С. 12 – 15

Можнягун С. Кризис буржуазной „массовой культуры” / Можнягун С. – К. : Мистецтво, 1981. – 151 с.

Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты / Михайлов М.; [сост., ред. и примеч. А. Вульфсона; вступит. статья М. Арановского]. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с., нот.

Музыка создающая и разрушающая / [сост. А.В. Лисенков]. – М. : Сов. Россия, 1989. – 128 с.

Мяло К. Под знаменем бунта / Мяло К. – М. : Мол. гвардия, 1985. – 278 с.

Набок И. Идеологическая функция музыки / Набок И. – Л. : Музыка, 1987. – 78 с.

Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие / Е.Назайкинский // Эстетические очерки. – Вып. 2. – М., 1967. – С. 245 – 283.

Нестьев И. Поэзия горя и гнева / И. Нестьев // Сов. музыка. – 1982. – №7. – С. 16 – 22.

Ораич Толич Д. Авангард как утопическая культура / Д. Ораич Толич // Russian Literature. – North Holland, 2001. – С. 287 – 306.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С.119 – 154.

Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. / С. Павлишин. – Л. : БаК, 2005. – 232 с.

Попов А. Социально-психологические, психологические, физиологические и биохимические аспекты влияния поп-музыки на молодежь / А. Попов // Музыка созидающая и разрушающая ; [сост. А.В. Лисенков]. – М. : Сов. Россия, 1989. – С. 38 – 58.

Поспелов Г. Теория литературы / Поспелов Г. – М. : Высшая школа, 1978. – С. 74 – 82.

Проблемы музыкального мышления : сб. ст. ; [ред. М. Арановский]. – М. : Музыка, 1974. – 336 с.

Румянцев С. Место в культуре – место в практике / С. Румянцев // М. : Сов. музыка – 1984. – №10 – С. 21 – 31.

Саркитов Н., Божко Ю. Рок-музыка : сущность, история, проблемы. Краткий очерк истории отечественной рок-музыки / Н. Саркитов, Ю.Божко. – М. : Знание, 1988. – 64 с.

Соколянский А. Рок, поп, Антис. / А. Соколянский // Сов. культура. – 1988. – 28 мая. – С. 9 – 10.

Сохор А. Бит или не бит? / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. ; [сост. Ю. Капустин]. – Л. : Сов. композитор, 1980. – С. 234 – 264.

Сохор А. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. ; [сост. Ю. Капустин]. – Л. : Сов. композитор, 1980. – С. 234 – 264.

Сыров В. Стилевые метаморфозы рока, или Путь к „третьей” музыке : моногр. / В. Н. Сыров. – Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. – 209 с.

Сыров В. Рок и классическая музыка. К проблеме контакта / Сыров В. // Музыкальная Академия. – 1998. – № 2. – С. 141 – 147.

Терлецкий В. Рок-н-рол / В. Терлецкий // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. – М., 1978. – Т. 4.– 689 с.

Ткаченко В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкальных сочинений А. Рыбникова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – „Музыкальное искусство” / Ткаченко В. – М. : МГК, 1993. – 22 с.

Троицкая Г. Эхо минувшей войны / Г. Троицкая // Сов. музыка. – 1985. – № 5. – С. 78 – 79

Туганова О. Протестующая Америка / О. Туганова // Новый мир. – 1970. – № 6. – С. 12 – 35

Цукер А. И рок, и симфония / А. Цукер. – М. : Композитор, 1994. – 301 с.

Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства : муз. „авангард” и поп-музыка в системе буржуаз. идеологии / Т. Чередниченко. – М., 1987. – 188 с.

НАПРЯМИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Самостійна робота студентів ведеться у двох основних напрямках – теоретичному та практичному.

Теоретичний напрям передбачає самостійну роботу студентів із пропонованою викладачем культурологічною літературою, у якій висвітлено питання розвитку культури та її художньо-стилістичних напрямків, проблематику сучасних культурологічних методів та наукових підходів.

Практичний напрям самостійної роботи передбачає аналітичну роботу студентів із пропонованим викладачем культурологічним матеріалом; культурологічний аналіз творів мистецтва; підбір студентами зразків творів мистецтва за проблематикою курсу.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Реферування культурологічних робіт

1. Зернецька О. Нові засоби масової комунікації: Соціокультурний аспект / Зернецька О. – К.: Наук. думка, 1993. – 132 с.

2. Ухов Д. Вокруг рок-музыки / Д. Ухов // Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – С. 144 – 158.

3. Хренов Н. Система СМК в связи с прошлым, настоящим и будущим города (социально-психологический аспект) / Н. Хренов // Контуры будущего: перспективы и тенденции развития СМК в художественной культуре; [сост. В.И. Михалкович]. – М.: Искусство, 1984. – С. 39 – 58.

4. Христиансен Л. Петъ хотят все / Л. Христиансен // Сов. музыка. – 1971. – № 10 – С. 41 – 49.

5. Чердниченко Т. Традиционная противоположность: мифы и реальность / Чердниченко Т. // Советская музыка. – 1982. – № 3. – С. 75 – 78

6. Юдкін І. Историчний досвід української культури перед глобальними проблемами третього тисячоліття/ І. Юдкін // Українська художня культура – К., 1996. – С. 390 – 296.

Практичні завдання

1. Проаналізувати оновлюючі процеси у кіно,-телемистецтві середини ХХ століття.
2. Підібрати два приклади у галузі кінематографа середини ХХ століття.
3. Проаналізувати історичні процеси середини ХХ століття.
4. Проаналізувати стилістичні показники у архітектурі, що відбувались під впливом мас-культурних настановлень.
5. Підібрати приклад архітектурних зразків середини ХХ століття.
6. Проаналізувати стилістичні показники у живопису середини ХХ століття.
7. Підібрати приклади творів живопису, що висвітлюють стилістичну даність періоду Великих культурних змін .
8. Проаналізувати процес технократизації буття.
9. Підібрати приклади засобів музичної інформації, які здобули розвитку у процесі мас-культурних змін.
10. Проаналізувати функції та роль засобів масової інформації у суспільному середовищі.
11. Проаналізувати діяльність молодіжних рухів у суспільному середовищі середини ХХ століття.
12. Підібрати приклади молодіжних рухів.
13. Проаналізувати стилістичні показники в музичному мистецтві середини ХХ століття.
14. Підібрати приклади масової музики.
15. Проаналізувати діяльність Е. Преслі та його роль у формуванні рок-культури.

ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ

Тематика рефератів пов'язана з найважливішими позиціями дисципліни в кількох основних аспектах:

- дослідження новаторських пошуків у галузі теорії й історії культури; оцінкою сучасних процесів у мистецтві ХХ століття, їхнім функціонуванням у межах тієї або іншої художньої культури тощо;
- дослідження художньо-стилістичних показників у окремих галузях мистецтва;
- оволодіння культурологічним матеріалом на основі його всебічного аналізу,
- виявлення його характерних особливостей: історичних, соціальних, художніх, мистецтвознавчих та ін.

Орієнтовні теми рефератів

1. Елітарна культура та її художньо-стилістичні настановлення.
2. Мистецтво у галузі елітарної культури.
3. Естетичні особливості елітарного мистецтва.
4. Стилістичне оновлення мистецтва середини ХХ століття.
5. Проблема змістовної цілісності музики середини половини ХХ століття.
6. Полістилістика та символіка в культурі середини ХХ століття.
7. Молодіжний рух середини ХХ століття.
8. Мас-культура середини ХХ століття та її парадигматичний зміст.
9. Засоби масової інформації та їх роль у формуванні художніх орієнтирів середини ХХ століття.
10. Становлення та розвиток жанрів масової музики.
11. Імідж в контексті мас-культури.
12. Проблема сленгу у контексті молодіжної хвилі середини ХХ століття.
13. Шляхи розвитку рок-музики.
14. Творчість Е. Преслі та її роль у формуванні рок-жанру.

15. Культурологічні засади масової культури.
16. Творчість бардів та їх роль у культурі середини ХХ століття.
17. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття.
18. Жанри масової музики та її складові.
19. Стилiстичні особливості мистецтва у період модернізму.
20. Синтез жанрів у мистецтві середини ХХ століття.
21. Музичний театр та кіномузика у ХХ столітті.
22. Особливості розвитку масової музики в Україні.
23. Молодіжна культура та її розвиток в Україні.
24. „Стиль” у мистецтві середини ХХ століття.
25. Позитивні та негативні риси масового мистецтва.
26. Рок-музика як символ молодіжної культури.
27. Хіпі та їх роль у соціокультурному середовищі.
28. Особливості розвитку театру в процесі мас-культурних змін.
29. Формування художньо-ететичних смаків у суспільстві середини ХХ століття..
30. Конфлікт поколінь як важливий художньо-стилiстичний показник культури середини ХХ століття.

ОРІЄНТОВНИЙ ТЕСТ
ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ ПЕРЕВІРКИ ЗНАТЬ,
ОТРИМАНИХ У КУРСІ
„ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ”

1. Назвіть провідні художні напрями, течії та стилі в мистецтві й культурі ХХ століття.

Який жанр зароджується в культурі ХХ ст.?

- а) масовий;
 - б) популярний;
 - в) класичний;
2. З яким жанром були пов'язані електроінструменти?
- а) рок-музикою;
 - б) з баладою;
 - в) з романсом;
4. Яким терміном позначають навмисне об'єднання в одному творі різних стилістичних явищ?
- а) поліжанровість;
 - б) полістилістика;
 - в) поліритміка;
5. Як називається рекламна новинка або популярна пісня?
- а) шлягер;
 - б) композиція;
 - в) музичний твір;
6. Як називають підлітка від 13 до 19 років?”_____
7. Як називається наука про різноманітні особливості молоді?
- А) Соціологія;
 - б) Ювенологія;
 - в) Філософія.
8. Назвіть американський молодіжний рух, який здійснив у середині 60-х років ХХ ст. першу сексуальну революцію, перетворився на субкультуру та став одним із символів своєї епохи?_____

9. Назвіть модний танець, що виник в США з початком 50-х років ХХ ст. на ґрунті ритм-енд-блюзу і хілбілі.

10. Назвіть ім'я дослідника, який до наукового обігу ввів поняття біт?

11. Яку назву мав антивоєнний демократичний рух у культурі та мистецтві періоду 30 – 40-х років ХХ століття:

- а) імпресіонізм;
- б) пацифізм;
- в) сюрреалізм.

12. Яким терміном визначається прогресив-рок?

13. Який субжанр рок-музики з'явився у 1930-1940 роки?

- а) рок-н рол;
- б) ритм-енд-блюз;
- в) фолк-рок.

14. Як визначається культура, яка, серед широких верств населення в даному суспільстві, переважно комерційно успішна та елементи якої знаходяться повсюди: в кулінарії, одязі, споживанні, засобах масової інформації, в розвагах?

15. Що таке конструктивізм?

- а) мистецтво шумів;
- б) мистецтво інтерпретації;
- в) напрям у архітектурі та живопису;

16. Що таке конкретна музика?

- а) музика на магнітній плівці;
- б) реальне виконання твору;
- в) щось інше;

17. Визначте поняття алеаторики.

18. В який період з'являється авангард?

- а) 1920;
- б) 1930;
- в) 1950.

19. Визначте загальну назву кризових явищ у мистецтві і культурі кінця XIX — початку XX століть.?
- а) арабеска;
 - б) декаданс;
 - в) Алеаторика;
20. Імідж це.
- а) образ;
 - б) мода;
 - в) стиль.
21. Що таке жанр?
- а) пісня;
 - б) танець;
 - в) тип художнього твору.
22. Який напрям в образотворчому мистецтві 1950—1960-х років виник як реакція на абстрактний експресіонізм, який використовує образи продуктів вжитку?
- а) кубізм;
 - б) поп-арт;
 - в) рок .
23. Що таке кітч?
- а) стиль;
 - б) жанр;
 - в) халтура.
24. Визначте стиль Е. Преслі. _____
25. Що таке молодіжна музика? _____
26. В чому полягає різниця „молодіжна культура” та „культура для молодих”? _____
27. Хто є автором терміну масова музика?
- а) Х.Ортега-і-Гасет;
 - б) А.Сохор;
 - в) О. Маркова.
28. Кого називали „Хіпі”?
- а) підлітків до 15-ти років;
 - б) молодіжний рух;
 - в) щось друге;
29. Дайте визначення футуризму. _____
30. Як перекладається з англійської мови рок-н-рол? _____

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Абстракціонізм 92
Авангард 17, 20, 21
Авангардизм 19
Алеаторика 91, 95

Біт-музика 77

Дегуманізація 31

Електроінструменти 84
Еліта 11, 12, 14
Елітарна культура 14, 19, 24
Експресіонізм 92
Естетичний 58

Засоби масової інформації 9, 16, 34, 35, 36, 37

Імажинізм 92
Імідж 70
Іміджмейкерство 70
Індустрія культури 30
Істеблішмент 69

Кантрі-енд-блюз 78
Кемп 9, 18, 19, 20
Кінематограф 17, 24, 27, 28, 40, 44
Кітч 9
Класична музика 25
Композиторська творчість 111
Комунікація масова 34
Конкретна музика 91, 95
Конструктивізм 92
Контркультура 75
Кубізм 92
Культура 9, 14, 18, 20, 24, 26

Культура для молодих 60

Легкожанрова естрада 76

Маса 9,10,11

Масова культура 9, 11, 14, 15, 16, 18, 20, 25, 26, 29, 30, 57, 58, 67, 68, 69, 95

Масова музика 40, 41, 55, 56, 62, 77

Масове суспільство 9, 11, 12, 15

Мелодія 55

Модернізм 92, 93, 94, 95

Молодіжна культура 60

Молодіжна музика 77

Молодіжний рух 45, 46, 48

Музика гітарних ансамблів 77

Музичні жанри 35

Національна культура 22, 27

Образ 72

Поп-арт 92

Популярна культура 9, 15, 20, 27

Популярна музика 22,77

Постмодернізм 32

Ритм 38

Ритм-енд-блюз 52, 62

Рок-культура 56, 61, 69

Рок-музика 11, 13, 57, 60

Рок-н-рол 51, 52, 57, 62, 63

Рок-опера 83

Стереотип 72

Субкультура 59

Супутна культура 27

Сучасна масова музика 77

Сюрреалізм 92

Тембр 54

Тінейджер 45

Фальшиве, тіньове мистецтво 27

Фольклор 20, 29

Фрі-джаз 84

Функції культури 22, 25

Футуризм 92

Ф'южен 84

Хіпі 45

Шлягер 15, 22, 25

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Адорно Т. 15, 30

Арендт Х. 9, 10, 30

Ашин, Г. 11, 13, 19, 20, 21, 34

Белл Д. 15

Бенсменн Дж. 10

Бенуа А. 32

Беньямін В. 15, 57, 58

Бжезинський З. 13

Боровський, В. 11

Бесселер Х. 111

Бернхем Дж. 11

Божко Ю. 80

Болдуїн К. 12

Браун Р. 20

Ван ден Хааг Е. 19

Висоцький В. 54

Вільямс Р. 12

Гінсберг М. 12

Грица С. 80

Давидов Ю. 52

Дай Т. 11

Дарлінгтон С. 12

Джиттер Дж. 12

Дмітрієва Н. 19, 20

Дюфрена М. 17

Елеско Д. 12

Житомирський Д. 80, 88

Замошкін Ю 11

Запесоцький А. 61, 62

Карцева Є. 19

Келер С. 11,

Келлерер К. 19, 20

Керуак Дж. 75

Кнабе Г. 78

Козлов О. 20, 21, 87

Конен В. 85, 88

Корінний М. 14

Корнхаузер У. 14

Кракауер З. 44

Кролі А. 46

Кукаркін О. 27, 29

Ла Валет 11

Лайн Р. 14

Лебон Г. 10

Левікова С. 60

Левінсон А. 35

Левчук Л. 14, 19

Ледерер Є. 10

Лисаковський І. 27

Лисенков А. 53

Лівіс Ф. 14

Лоуенталь Л. 13

Мангейм К. 9, 10, 30

Макдональд Д. 14, 19, 20, 29, 30

Маклюен М. 14, 15, 17, 28, 41

Маркова О. 79, 86, 88

Матвеева Н. 54

Менерт Н. 80

Мессін О. 47

Михельс Р. 31

Мідлер А. 20, 21

Мілз Р. 10

Можнягун С. 18

Молчанов В. 14, 19

Моль А. 19

Морен Е. 17

Моска Р. 31

Набок І. 80

Най Р. 20

Ніцше Ф. 14, 31, 32

Оверстрит Г. 27

Окуджава Б. 54, 55

Орлов Г. 83

Ортега-і-Гасет Х. 9, 10, 14, 15, 30, 31

Парето В. 11

Патіссон Р. 13, 35

Петров А. 13, 35

Попов А. 79

Потапов Г. 14

Преслі Е. 45, 52, 57, 63

Ричард К. 63
Розенберг Б. 14, 19

Саркітов Н. 80
Сиров В. 80
Смирнов І. 80
Соловійов Є. 11
Сосенко М. 97
Сохор А. 77, 81
Страус-Хупе Р. 14
Стернберг Дж. 19
Стрельцов Н. 11
Стукалова Є. 19, 20

Ткаченко В. 80
Тофлер О. 15

Уайт Д. 14, 19
Ухов Д. 81

Файн А. 61, 62
Феркіс В. 17
Фріс С. 80
Фріш А. 12
Фромм Е. 10, 30

Хаддлстон Е. 14
Ханслі О. 30
Хейлі Б. 52
Холідей Дж. 63
Хренов Н. 13, 35

Цукер А. 80

Челентано А. 63
Чередниченко Т. 80, 83

Шевченко В. 14
Шестаков Г. 15
Шилз Е. 14, 15, 16
Шопенгауер А. 14, 31
Шпенглер О. 14, 15
Шумпетер Дж. 12

Юнг К. 14

УСТИМЕНКО-КОСОРІЧ Олена Анатоліївна

**МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМИ
ВЗАЄМОДІЇ**

*Навчальний посібник
для студентів зі спеціальності
8.02020401 „Музичне мистецтво”*

За редакцією автора
Комп'ютерний макет – Устименко-Косоріч О. А.
Коректор – Загоруйко Л. О.

Здано до склад. 26.10.2010 р. Підп. до друку р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 8,95. Наклад 300 прим. Зам
№ 161.

Видавець і виготовлювач

ФОП Жовтий О. О.

20300, м. Умань, вул. Садова, 2
(УДПУ, навчальний корпус № 1)

Тел. 097 255 65 07

047 44 5 21 66

093 540 78 82

e-mail: nastek@meta.ua

www.foto-na.net.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК, № 2444 від 22.03.2006 р.