

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»**

*На правах рукописи*

**РЫКУНОВА ДАРЬЯ АНАТОЛЬЕВНА**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ ЛУГАНЩИНЫ  
В КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ МЕТАМОДЕРНА  
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры  
(философские науки)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель –  
Патерыкина Валентина Васильевна,  
доктор философских наук,  
профессор

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ.....	20
1.1. Генезис культуры постмодерна как предтечи метамодерна.....	20
1.2. Смена культурной парадигмы постмодерна и метамодерна.....	34
1.3. Постмодернизм и метамодернизм в музыкальной культуре на рубеже XX–XXI веков.....	47
Выводы к разделу 1.....	62
РАЗДЕЛ 2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ РОССИИ КОНЦА XX НАЧАЛА XXI ВЕКА.....	66
2.1. Феномен искусства эстрады в музыкальной культуре.....	66
2.2. Социокультурный феномен музыкального искусства эстрады в контексте развития массовой культуры XX–XXI веков.....	76
2.3. Основные тенденции развития массовой музыкальной культуры в ситуации метамодерна.....	85
2.4. Трансформационные процессы российской эстрадной музыки в культурной ситуации метамодерна конца XX начала XXI века.....	92
Выводы к разделу 2.....	101
РАЗДЕЛ 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ ЛУГАНЩИНЫ В СИТУАЦИИ МЕТАМОДЕРНА.....	104
3.1. Основные подходы к изучению музыкального искусства эстрады....	104
3.2. Музыкальное искусство эстрады Луганщины в конце XX – начале XXI века: история и общая характеристика.....	112
3.2.1. Луганская филармония как центр музыкального искусства эстрады: этапы становления и развития.....	112
3.2.2. Музыкальное искусство эстрады Луганщины начала XXI века.....	132

3.3. Особенности развития музыкального искусства эстрады Луганщины в ситуации метамодерна на рубеже XX–XXI веков.....	147
Выводы к разделу 3.....	164
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	168
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	177

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** «Музыкальное искусство эстрады Луганщины в культурной ситуации метамодерна конца XX – начала XXI века» обусловлена реальными ситуационными условиями существования как самой эстрады, так и музыкального искусства в целом, что характеризуется переходным периодом от постмодерна к метамодерну, и связано с потребностями исследования истории становления и развития современного искусства Луганщины, выявления особенностей постмодерна и определения тенденций развития музыкального искусства эстрады данного региона, как части российской эстрады уже в ситуации метамодерна. Определённую сложность выбранной темы составляет недостаточная изученность и освещённость самого понятия «метамодерн», относительно недавно ставшего предметом теоретического анализа, что поясняется его новизной, а, следовательно, и отсутствием глубокого и систематичного осмысления.

Оппозиция «постмодернизм – метамодернизм» рассматривается представителями разнообразных отраслей гуманитарного знания, в частности, теоретической культурологией, с особой осторожностью, а также с опорой не только на пространственно-временной, но и на социокультурный контексты. Чётко отображая их тесную взаимосвязь с глобализационными процессами, отмеченными качеством универсальности как основной характеризующей чертой, научная мысль включает в общую структуру упомянутой выше оппозиции понятие модернизма. Последнее трактуется как европейская культура, относящаяся к уже прожитому времени, а сам же постмодернизм, в свою очередь, позиционируется как переходной культурный период, что подтверждается этимологией самого слова. Гуманитарная наука современности опровергает идентичность модерна в противовес последующему временному отрезку, характеризующемуся постепенным пространственным расширением: в

результате описанного выше процесса постмодернизм трансформировался в метамодернизм, который, при условности собственного наименования, имеет гораздо более широкие социокультурные границы.

В период глобализации само понятие «постмодерн», осуществляя колоссальное влияние на человеческую деятельность, функционирует в двух основных трактовках, а именно, в качестве мировоззренческой формы, с одной стороны, и как явления художественной культуры, с другой. Во многом трансформируется сложившаяся иерархия ценностей общества и индивидуума, и это находит своё отражение и в содержании, и в форме художественного творчества. Всё это актуализирует исследование музыкального искусства эстрады, как части художественного пространства, которое оказывает значительное влияние на изменение сознания и восприятия современного человека.

Традиционно ситуацию постмодерна принято помещать в достаточно условные хронологические рамки второй половины XX века, когда представители различных научных направлений, в частности, философского, культурологического, филологического и социологического, положили начало публикации исследовательских работ, посвящённых осмыслению вопроса формирования и функционирования постмодернизма как культурного феномена. Описанный выше процесс обусловил дальнейшее появление социально-культурологического и искусствоведческого аппарата. Постмодерн представляет собой период, в котором суммировались, сопоставлялись, не просто оценивались, а чаще переоценивались достижения культуры и искусства всех предшествующих эпох. Научный интерес к исследованию закономерностей развития музыкального искусства эстрады Луганщины с точки зрения постмодернистской культуры обуславливается необходимостью определения не только самих особенностей наследования отечественных историко-культурных традиций прошлого, но также их взаимосвязи с формирующимися современными тенденциями, что позволит увидеть перспективы развития этого вида искусства в последующий период, который

(достаточно условно) хронологически определяется рубежом XX и XXI столетий.

Исследование музыкального искусства эстрады в выделенный период в условиях завершающей стадии постмодерна и формирующегося нового этапа отмечено отсутствием должного уровня освещённости, что указывает на его недостаточно установленный статус в философской, культурологической и искусствоведческой сферах духовной жизни общества. Эта проблема характеризуется сложностью и многогранностью, что с разных сторон рассматривается в данной работе.

Целесообразно отметить освещение данной проблематики в контексте классической формы искусства в научных статьях, а также монографиях. Анализ литературы показал недостаточную освещённость вопроса в исторической и культурологическом аспектах, что ещё раз подтверждает актуальность данного исследования.

Рассматриваемый временной период, а именно, вторая половина XX – начало XXI веков наряду с самим рубежом, отмечен выявлением и определением новых концепций не только в художественном, но и в культурологическом плане, что даёт возможность расширить образный потенциал всех видов искусств, отразить особенности мировоззрения человека в данные периоды. Это приводит к пониманию, что одними из основных признаков постмодерна (как и метамодерна) являются синтетичность и синкретизм, что отмечается многими исследователями. Это выражается в использовании элементов разноуровневых систем (например, смешение и взаимовлияние элитарной и массовой культур), различных эпох, культурных типов и кодов, видов искусств, стилей, традиций, направлений. Главными маркерами этого времени стали: принципиальный отказ от единообразия, неопределенность, а зачастую и непредсказуемость развития культуры, ирония, фрагментарность, смешение высокой и низкой культур, эпатажность, возможность и даже необходимость множественности интерпретаций одних и тех же явлений.

На смену постмодерну в конце XX века пришёл постпостмодерн. За этим термином стоит попытка обозначить совокупность концепций и теорий, которые стремятся охарактеризовать данную эпоху. Однако при этом сам термин не прижился. В 2010 году голландский философ-теоретик Робин ван ден Аккер и теоретик медиа Тимотеус Вермюлен, пытаясь описать изменения, происходящие в современном обществе, предложили термин «метамодернизм», который, по их мнению, позволяет выделить и обозначить те изменения в состоянии культуры, которые произошли с конца 1990-х по настоящее время. В своих трудах они отметили процесс раскачивания между модерном и постмодерном, в котором метамодерн пытается преодолеть противоречия между ними. То есть, метамодернизм они рассматривают как глобальный культурный процесс, главной особенностью которого являются колебания между двумя противоположностями – модернизмом и постмодернизмом. Именно это и создаёт в настоящий момент неустойчивую систему, в которой предпринимаются попытки совместить, объединить традиционализм и новые веяния, многие эстетические и логические парадоксы.

К основным чертам, характеризующим метамодернизм, английский художник Люк Тёрнер в своих трудах выделил следующие его маркеры: деконструкция (разрушение стереотипов); ирония (скрытая насмешка); стилизация (придание творческому произведению черт другого стиля); релятивизм (относительность понятий); нигилизм (отрицание).

Некоторые из этих черт присутствовали и ранее в постмодернизме, однако ключевым отличием является именно совмещение несовместимого, как ещё одного основного признака метамодернизма. Как отмечал сам Л. Тёрнер, идея метамодернизма колеблется между иронией и искренностью, конструкцией и деконструкцией, апатией и влечением. Эту же идею он отразил в своём манифесте, состоящем из 8 пунктов: колебания – естественный порядок мира; нужно освободиться от инерции; движение возможно посредством колебания между положениями с диаметрально противоположными идеями; признание ограничений и тщетность любых попыток выйти за

установленные границы; мир стремится к энтропии; новые технологии позволяют смотреть на мир с множества позиций; так же, как наука стремится к поэтической эlegantности, художники могут искать истину; прагматический романтизм свободен от идеологической привязки.

Свой манифест Тёрнер завершает определением метамодернизма как непостоянного состояния между иронией и искренностью, наивностью и знанием, релятивизмом и правдой, оптимизмом и сомнением и за их пределами, в погоне за множеством разрозненных и неуловимых горизонтов.

Ещё одним актуальным аспектом работы является тот факт, что разрабатываемая тема связана с потребностью исследования современного искусства Луганщины, в том числе и популярного музыкального искусства эстрады, в контексте развития российской эстрады, определения особенностей постмодерна и метамодерна в музыкальном искусстве эстрады Луганщины в ситуации рубежа XX–XXI веков.

В настоящее время современное музыкальное искусство эстрады во многих своих проявлениях выступает фактором массового воздействия на разновозрастную зрительскую аудиторию. Всё это даёт основание трактовать его как мощный механизм влияния на социум, что, в свою очередь, поясняет постоянный рост научного интереса не только учёных-музыковедов, но и представителей других направлений гуманитарного знания, ставящих во главу своих исследований вопросы, касающиеся не только становления и развития эстрады, но также и теории, терминологии данного вида искусства, его ценностным ориентирам.

Сложные процессы современной культурной жизни нуждаются в глубоком и всестороннем исследовании, в связи с этим представляется актуальным, анализ современного музыкального искусства эстрады Луганщины. Его следует рассматривать как феномен современной массовой культуры уже в контексте изменившихся условий, однако необходимо отметить, что на протяжении всей истории становления и развития эстрады в

нашем регионе она всегда была теснейшим образом связана сначала с советской, а позже с российской эстрадой.

**Степень изученности темы.** Особенности постмодерна с философских и культурологических позиций рассматриваются в работах отечественных и зарубежных авторов, среди которых можно отметить труды О. Н. Астафьевой, Р. Барта, У. Бека, М. Берга, В. С. Библера, В. В. Бычкова, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ч. Дженкса, В. М. Диановой, И. П. Ильина, Ю. Кристевой, Ж. Ф. Лиотара, М. Н. Липовецкого, Н. Б. Маньковской, В. А. Пестерева, О. К. Румянцева, Л. Фидлера, М. Фуко, М. Н. Эпштейна и других.

Так, например, Ж. Ф. Лиотар в своём труде «Состояние постмодерна» определяет основное его качество как недоверие «метарассказам» о культуре по традиционным критериям Истины, Добра и Красоты, утверждая, что легитимацией современного научного знания выступает рынок, поэтому фундаментальная наука, гуманитарные знания в области философии, культурологии, истории, политологии обречены на маргинализацию. А У. Бек интерпретирует постмодерн как радикализацию модерна.

В свою очередь, Р. Барт подробно останавливается на теории интертекстуальности, считая её одним из самых ярких явлений в художественной культуре постмодерна. В его исследованиях интертекст предстаёт как цитатный способ построения художественного текста, основанный на размывании, стирании границ между искусством и реальностью.

М. Н. Липовецкий в монографии «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики» обозначил, чем отличается российская постмодернистская ситуация от западной. Примером серьёзного и объективного подхода к проблемам постмодернизма явилась монография Н. Б. Маньковской «Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма)», в которой представлен анализ эстетики постмодерна как феномена культуры.

Концепция диалога культур, рассматриваемая в контексте постмодерна, раскрывается в работах отечественных авторов О. Н. Астафьевой,

В. С. Библера, О. В. Гуткина, И. П. Ильина. Согласно концепции В. С. Библера, в XX веке формируется новый всеобщий разум – разум диалогический как разум культуры. В диалогическом разуме, проникающем в различные сферы духовной жизни – искусство, науку, основания бытия человека, – оживают предшествовавшие формы разумения: разум эйдетический (греко-римская Античность), разум причащающий (европейские Средние века) и собственно познающий разум (Новое время). В этом диалоге разумов и логик осуществляется диалог различных культур в их всеобщих онтологических возможностях. О. Н. Астафьева, выделяя этапы интеграции культур, особое внимание уделяет их взаимообогащающей роли.

Интересным является подход В. А. Пестерева, представленный в работе «Постмодернизм и поэтика романа», где сопряжение множества стилей в пространстве одного текста определяется как одна из главных черт постмодернизма. К. Степанян в работе «Постмодернизм – боль и забота наша», также выделяет актуальные для постмодернизма приёмы художественного синтезирования, а Е. И. Трофимова – стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов; Ф. М. Софронов, анализируя способы решения проблемы идентификации в музыке постмодернизма, считает, что многие её ключевые характеристики определяются, в первую очередь, сочетанием самых разнообразных стилей.

Важным источником для изучения поставленных задач стали труды исследователей музыкальной культуры А. А. Амраховой, А. М. Высоцкой, Д. Лигети, М. Н. Лобановой, В. Н. Холоповой.

В диссертации «Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма» автор Е. Я. Лианская выделяет специфические черты отечественного музыкального постмодернизма; а А. В. Данилова в своих работах рассматривает принципы и механизмы претворения традиций в современной культуре и отечественной музыке, особенности взаимодействия традиции и новаторства.

Изучение истории становления и развития эстрадного искусства базируется на уже сложившейся к настоящему времени достаточно устойчивой традиции, которая сохраняется и при изучении музыкального искусства эстрады. Базой настоящего исследования явился материал, накопленный в области музыкального искусства, культурологии, социологии, социальной психологии, музыковедения, а также публикации фактологического характера, в которых освещается историография вопроса.

Научная традиция изучения отечественной эстрады отражена в работах Ю. А. Дмитриева, М. И. Зильбербрандта, В. Я. Калиша, Э. Л. Рыбаковой, Н. И. Смирнова, Е. Д. Уваровой, В. Б. Фейертага, Н. Е. Шереметьевской.

Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств, взаимоотношение семейств, видов и разновидностей искусства, а также родов и жанров дано в труде М. С. Кагана «Морфология искусства».

Не умаляя значения научных исследований указанных авторов, тем не менее, представляется актуальным восполнить пробелы, связанные с изучением основных черт переходного периода постмодерна в метамодерн на примере эстрадного искусства Луганщины.

**Объект исследования** – музыкальное искусство эстрады в ситуации метамодерна на рубеже XX-XXI веков.

**Предмет исследования** – музыкальное искусство эстрады Луганщины.

**Цель исследования** – выявить особенности музыкального искусства эстрады Луганщины в культурной ситуации конца XX – начала XXI века.

В соответствии с объектом, предметом, целью исследования определены **задачи исследования**:

- проследить генезис культуры постмодерна как предтечи эпохи метамодерна;
- проанализировать особенности постмодерна и метамодерна в период смены культурной парадигмы;
- определить особенности постмодерна и метамодерна в музыкальной культуре рубежа XX–XXI веков;

- осуществить теоретический анализ искусства эстрады как культурного феномена;
- раскрыть характерные черты музыкального искусства эстрады как социокультурного феномена в контексте развития массовой культуры;
- показать основные тенденции развития массовой музыкальной культуры в период смены веков;
- осуществить анализ трансформационных процессов российской эстрадной музыки в культурной ситуации метамодерна;
- обозначить основные подходы к изучению музыкального искусства эстрады;
- изучить этапы становления и развития музыкального искусства эстрады Луганщины;
- выявить специфику общекультурных тенденций музыкального искусства эстрады Луганщины на рубеже XX–XXI веков.

**Научная новизна диссертации** заключается в том, что исследован процесс становления и развития музыкального искусства эстрады Луганщины в условиях меняющейся ситуации постмодерна и метамодерна. Проанализирована творческая деятельность исполнителей и коллективов данного региона, что позволило выделить, обобщить и систематизировать основные признаки, характерные для их деятельности.

Выделены стилевые черты постмодерна в музыке: интертекстуальность, синтез направлений и стилей, интеграция академической и массовой музыки, возможность множественной интерпретации произведения на примере музыкального искусства эстрады Луганщины.

В ходе исследования определено, что на протяжении всего историко-культурологического процесса музыкальное искусство эстрады Луганщины смогло преодолеть механизмы, направленные на разрушение, характерные для эпохи постмодерна, сохранив стремление к целостному восприятию художественной картины мира, а также доминирование общечеловеческих и нравственных ценностей. Изменения касались в основном формы и средств

выразительности. В исследовании подчеркнуто, что в этих особенностях отражается основной признак метамодернизма – постоянное колебание (раскачивание) между двумя противоположностями, которые не вытесняют друг друга, а сосуществуют в одном культурном пространстве.

Проанализированы особенности развития музыкального искусства эстрады Луганщины на рубеже XX–XXI веков и в первые десятилетия XXI. На примере творчества Ю. Я. Дерского выявлены потенциальные возможности трансформации произведений; определены общие признаки в деятельности исполнителей и творческих коллективов Луганщины, среди которых главным явилось сочетание традиций и смелого поиска новых форм и средств выражения музыкального материала. Исследована история музыкального искусства эстрады Луганщины, подчеркнута особая роль в этом процессе Луганской филармонии как центра музыкального искусства эстрады региона.

В исследовании выделены основные характерные особенности перехода от постмодерна к метамодерну на примере эстрадных коллективов Луганщины. Данный трансформационный процесс стал логичным продолжением традиций, сложившихся в художественном мировосприятии музыкантов, исполнителей и зрителей Луганщины.

#### **Теоретическая и практическая значимость исследования.**

Материалы диссертации могут войти в труды по истории культуры, а также по истории музыки XX века и рубежа веков, истории исполнительского вокального искусства, истории музыкального искусства эстрады Луганщины.

Представленный в диссертации материал может быть использован при чтении учебных курсов лекций по теории и истории культуры, историографии и методологии истории искусства, художественной критике, современных художественных стилей, а также для спецкурсов по теории и истории музыки в учреждениях образования культуры и искусства среднего и высшего профессионального образования.

Результаты исследования могут быть использованы методологически при решении междисциплинарных проблем, связанных с историко-

культурными дисциплинами, а также использоваться в смежных отраслях гуманитарного знания.

**Методология и методы исследования.** Методология проведённого исследования основывается на общенаучных принципах изучения общественных явлений и процессов. В исследовании культурологических аспектов постмодерна и метамодерна используется междисциплинарный подход к изучению процессов, характерных для художественной культуры периода конца XX – начала XXI века.

Для рассмотрения основных культурологических признаков постмодерна использована постструктуралистская методология, разработанная в исследованиях Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, М. Фуко. Культурологическое осмысление музыкальной культуры постмодерна опиралось на исследования О. Н. Астафьевой, В. Библера, Ю. Кристевой, Ж. Лиотара, Н. Б. Маньковской и других. При исследовании проблем, связанных с особенностями метамодерна как следующей стадии развития культуры, использованы работы А. Борисовой, Н. Хрущевой. Кроме того, в диссертации задействованы работы искусствоведческого, культурологического и литературоведческого характера (В. И. Петрушин, В. П. Руднев, В. Н. Холопова, М. Н. Эпштейн и другие).

В исследовании использовались метод системного анализа, исторический метод, дедуктивный метод и метод компаративистики.

Метод системного анализа позволил раскрыть сущность постмодернизма и метамодернизма как явлений, характерных для культуры второй половины XX века и рубежа XX-XXI веков в целом и для музыкальной культуры в частности. С помощью исторического метода были установлены причинно-следственные связи явлений и процессов, происходивших в культурном пространстве во второй половине XX века и на рубеже веков. Дедуктивный метод был направлен на выявление взаимосвязи постмодерна и формирующегося метамодерна в музыкальной культуре. Метод

компаративистики позволил сравнить основные культурологические признаки постмодерна и метамодерна.

При исследовании особенностей музыкального искусства эстрады Луганщины использовался комплексный междисциплинарный подход, что позволило многоаспектно изучить проблемы музыкального искусства эстрады в художественной культуре Луганщины в период с конца XX и в начале XXI века. Системный подход дал возможность исследовать искусство эстрады как целостное явление, динамично развивающееся в художественной культуре. При помощи сочетания исторического и культурологического подходов была рассмотрена эволюция музыкального искусства эстрады Луганщины. Аналитический подход позволил проследить истоки возникновения, развития и становления разных направлений музыкальной эстрады в исследуемый период, выделить особенности постмодерна и метамодерна, определить характерные черты музыкального искусства эстрады Луганщины.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Постмодернизм как особая форма мировоззрения и как художественное явление оказывает существенное влияние на многие сферы жизнедеятельности человечества, трансформируя сложившуюся иерархию ценностей общества и индивидуума, что находит свое отражение в содержании, и в форме. В современном пространственно-временном социокультурном контексте понятие модерна понимается как уже прожитое время европейской культуры, теряющее свою идентичность, а постмодернизм рассматривается как переходная культурная форма выхода из модернизма, постепенно переходящая в следующую стадию, получившую название «метамодерн» и расширяющую своё социокультурное пространство, в том числе и в музыкальной культуре.

2. В истории развития культуры наблюдается постоянная смена культурных парадигм, формирующихся в определённых социально-экономических и исторических условиях. Культурная парадигма отражает изменения в моделях мировосприятия и миропонимания, свойственные обществу на определённых стадиях развития. Эпоха постмодерна

рассматривается как период культурной депрессии, противопоставляющий себя классическим канонам и формам, стремящийся к разрушению авторитетов и метанарративов. Новая парадигма метамодерна, в которой соединяются качества модерна и постмодерна, представляет послание, обращённое к двум предшествующим во времени парадигмам.

3. Музыкальная культура постмодерна представляет собой одновременное соединение, сосуществование и звучание множества образовавшихся в XX веке различных стилей, основывающихся на принципах интертекстуальности, диалога культур, полистилизма, игры, коллажа. Проявление метамодерна в музыкальном искусстве опирается на идеи постмодерна, следует эстетическим и философским идеям метамодернизма, отражающим принцип колебания или раскачивания.

4. Музыкальное искусство эстрады как синтетический культурный феномен периода конца XX начала XXI века является одной из форм художественного отражения реальной действительности в определённых формах и с присущими ей средствами, обладает культурной отмеченностью, «знаком» определенного типа культуры, содержит информацию о ней.

5. Музыкальное искусство эстрады является важной частью социально-культурной жизни общества, в котором соединены массовая культура и музыкальное искусство. В настоящее время музыкальное искусство эстрады выступает как доминирующая форма музыкально-эстетического взаимодействия человека с окружающим миром в разных формах своего проявления.

6. Современное музыкальное искусство эстрады рассматривается как важная составная часть художественной культуры России. В актуальных культурных практиках отечественной индустрии, в связи с глобальным влиянием популярной музыки, эстрадное искусство, являясь наиболее популярным, массовым и развлекательным видом искусства, понимается как особый феномен, обладающий при этом своей местной спецификой. Эстрадное искусство способно ярко выразить неповторимый облик этносов, обычаи,

традиции, черты национального характера. Музыкальный калейдоскоп данного периода синтезирует широкий спектр жанров современной музыки, среди которых джаз, поп-музыка, массовая песня, рок-музыка, электронная, медитативная, алеаторика, серийная, разнообразные авторские стили, имеющие отличия по назначению, а также музыкальному языку.

7. Музыкальная культура эстрады эпохи метамодерна является закономерным продолжением особенностей постмодерна, не отвергая его традиции (как и традиции модерна). Она стремится найти новые формы отражения и выражения состояния современной действительности, в чём большую роль играет компьютеризация, развитие каналов массовой коммуникации. Это делает актуальным как сохранение музыкального наследия прошлого, так и поиск новых путей развития искусства в условиях трансформации и нацеленности на развитие творческого потенциала автора / исполнителя и слушателя, что становится возможным в условиях диалога.

8. В сложившихся к настоящему времени подходах к изучению эстрадного искусства, в целом, и музыкального искусства эстрады, в частности, (прежде всего историографическом и культурологическом) отражена попытка осмыслить закономерности культурно-исторического процесса, выделить как общие признаки, так и черты, отличающие один этап развития от другого.

9. Исторические этапы становления и развития эстрадного искусства Луганщины во многом подобны и созвучны общесоюзным тенденциям в развитии эстрады. Эстрада Луганщины за весь период своего существования никогда не шла по пути упрощения, что объясняется высоким уровнем мастерства артистов и постоянным поиском новых форм в различных жанрах с учётом особенностей исторического, социокультурного развития региона и особой ментальности, сформированной на пересечении и сопряжении многих культурных и национальных пластов.

10. Эпоха рубежа XX–XXI веков в истории развития музыкального искусства эстрады Луганщины характеризуется постоянным поиском новых

форм и средств выражения, базирующихся на новейших достижениях в области эстрадного искусства при сохранении и развитии традиций, в которых отражена региональная специфика. В творческой деятельности исполнителей и коллективов Луганщины черты, относимые к постмодерну, органически перерастают в черты, характерные уже для метамодерна. Такой путь развития демонстрирует преемственность в эволюции искусства эстрады Луганщины в целом и является его особенностью, сформированной еще в самом начале его возникновения. Опора на синтез старого и нового, сочетание и взаимодополнение жанров, стилей, форм в деятельности эстрадных исполнителей и эстрадных музыкальных и танцевальных коллективов позволяет избегать резких изменений, противопоставлений, которые зачастую свойственны переходным периодам. Они становятся логическим продолжением однажды найденного принципа, ставшего ключевым, – стремление в творчестве к синкретическим формам и средствам выражения.

**Апробация.** Основные положения и результаты работы исследования были представлены на Международной научно-практической конференции, посвященной педагогической и научной деятельности проф. Галины Васильевны Звездовой и приуроченной к ее юбилею (Липецк, 2017 г.); на II Открытой международной научно-практической конференции «Инновации профессионального образования в области культуры и искусства (Луганск, 2021 г.); Международной междисциплинарной научно-практической конференции «XIV Матусовские чтения» (Луганск, 2021 г.); XXII Всероссийской научно-практической конференции (Саратов, 2023 г.); на заседаниях кафедры музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

**Публикации.** Основные положения исследования были отражены в 11 печатных работах, среди них 4 статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендуемых ВАК МОН Луганской Народной Республики для публикации основных результатов диссертационных исследований, 1 статья вошла в коллективную монографию «Очерки истории

культуры Луганщины» ФГБОУ ВО «ЛГАКИ имени Михаила Матусовского», 2 статьи в профессиональных журналах и сборниках, 4 публикации в сборниках международных, всероссийских, республиканских научных конференций общим объёмом - 5,5 п. л.

**Структура диссертации** обусловлена логикой исследования, что вытекает из её целей и главных задач. Работа состоит из введения, трёх разделов (10 подразделов), выводов к разделам, заключения, списка использованной литературы. Общий объём диссертации составляет 199 страницу (176 страниц – основная часть). Список использованных источников включает 222 наименования.

## **РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

### **1.1. Генезис культуры постмодерна как предтечи метамодерна**

В процессе становления и развития культуры возникают новые явления и их рефлексия как «специфическая философия культурного сознания современности» [70, с. 8]. Понятия постмодернизм, деконструктивизм и постструктурализм можно обозначить как идейные течения, связанные определённым образом в некое единство философских и общетеоретических предпосылок и методологии анализа [70, с. 9]. Концепции, ставшие, впоследствии, теоретической базой для упомянутого выше комплекса, принадлежат таким философам, как Ж. Деррида, Ж. Лакан, М. Ф. Лиотар, М. Фуко, иными словами, постструктуралистам.

Целесообразно сказать об интердисциплинарном характере данного блока, который в настоящее время считается довольно влиятельным: многие учёные трактуют его в качестве результата процесса взаимодействия тех или иных культурных традиций. Переработанное во французском структурализме теоретическое наследие русского формализма, пражского структурализма и новейших по тем временам достижений структурной лингвистики и семиотики было в середине 60-х – начале 70-х годов переосмыслено в постструктуралистской доктрине в работах Р. Барта, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой М. Фуко.

Философское направление, именуемое постструктурализм, представляет собой единый комплекс, включающий в свою структуру мировоззренческие идеи, порядки, и, кроме того, соответствующие им теории литературы и искусства. Возникновение упомянутого выше понятия поясняется двумя

причинами: кризис структурализма, критика феноменологических и формалистических концепций.

В этом плане невозможно не упомянуть знаменитое эссе «S/Z» Ролана Барта, ставшее показательным образцом первого опыта по деконструктивистской критике, а именно, первым манифестом интертекстуальности [7].

Р. Барт полагает, что литературное произведение обладает множественным смыслом уже в силу самой своей структуры, что даёт возможность существовать двум различным видам дискурса: можно попытаться раскрыть сразу все смыслы (то есть всеобщий, полный смысл, который и послужил основой для множественности восприятий), а можно ограничиться только каким-нибудь одним из этих смыслов [70]. В любом случае произведение будет лишь «эффектом Текста», результатом его работы. Так, в качестве культурной целостности относительного характера определяются прямая логика и скрытые алогизмы, а, наряду с указанными понятиями, также и результат разнообразных метаморфоз инерционных языковых клише, а также их «новая смысловая функция, возникающая при соналожении традиционных, существовавших до этого порознь элементов» [11, с. 108].

Эпоха постмодерна характеризуется с точки зрения разнообразия стилей жизни, так называемого состояния плюрализма. При этом, целесообразно отметить функционирование в ней разнохарактерных игровых кодов, не предполагающих наличия строгих требований относительно собственного обоснования как непреложных метафизических истин. Постмодернизм определяется в качестве единственного явления XX века, утверждающего мысль о конструировании текстом новых взаимозависящих реальностей. И в этом плане важно подчеркнуть коллажность и монтажность как двух основных принципов создания произведений искусства данной эпохи: главной функциональной задачей первого стала замена контекста материала, а второго – его упорядочивание [122]. Кроме того, в контексте проблемы исследования

важно обозначить главные принципы, составляющие базовую основу для существования постмодернизма в качестве самостоятельного течения.

Таблица 1.1.1

Идеи и принципы постмодерна [123]	
1) Отрицание метафизики	Отрицание инициации, любых форм трансцендентального опыта, тонких миров и пр.
2) Плюрализм	Одинаковая ценность мнений вне понятий силы, уровня достижения и пр.
3) Антисистематичность	Отрицание иерархии.
4) Адогматичность	Отрицание Законов.
5) Отсутствие первосмысла – трансцендентального означаемого	Отрицание космогонии и пр.
6) Утрата ценностных ориентиров	Отрицание Истинной Воли и Великого Делания.

Важно отметить значимость идеи преемственности культурного развития, ведь, ввиду характерной для постмодернизма смысловой структуры множественности, упомянутая выше концепция ведёт к последующему метамодернизму сквозь призму существующих в предыдущей эпохе проблем. Для постмодернизма характерно осмысление предшествующего опыта в виде истоков и традиций, сопоставление его с событиями и явлениями, происходящими в настоящем и будущем времени – всё это способствует началу формирования единой и многообразной культуры человечества.

Если говорить о типологических чертах постмодернистской культуры, то, прежде всего, стоит отметить техницизм в качестве основного её показателя. Сам же термин «техницизм» указывает на превалирующий уровень научно-

технической стороны в противовес творчеству и художественности. Кроме того, к характерным чертам постмодернизма отнесём также и синтетический характер культур, а именно взаимопроникновения «высокой» и «массовой», «дегуманизацию и рационализм, светский характер социальной жизни, интегративность социокультурных процессов» [123]. При этом, неопределённость позиционируется как главное понятие данной эпохи, а преобразовывающаяся в назойливую устремлённость тенденция игры претендует на место доминирующей характеристики. В качестве результата данного процесса можно обозначить ушедшие на периферию творчества основные понятия, связанных с искусством, например, трагедия, катарсис, этическая ответственность, культура ремесла.

Вторая половина XX века отмечена реализацией по игровым правилам серьёзных мотивов, при этом понятие катарсиса либо не возникает вообще, либо появляется в виде единичной «вспышки интеллектуальной активности», подразумевая под собой «ощущение мгновенной и острой конгениальности, разгадки, пересечений напряжённых, иррациональных ассоциативных рядов автора и зрителя» [39, с. 18]. По мнению Г. Ермиловой, постмодернизм выступает с «тотальным недоверием к метанарративам (кантианские концепции времени, пространства, идея прогресса и эмансипации личности, роль знания как средства установления всеобщего, диалектика Духа и герменевтика смысла, расширение свободы и развитие разума, освобождение труда и прогресс науки, спасение твари через обращение к Христу)» [63, с. 37]. Мнение учёной, подчёркивающей неизбежное появление ностальгии по прошлым традициям, состоит в том, что во все времена постижение мира человеком осуществлялось через большие формы, однако, ввиду «утраты метанарративами легитимизирующей силы» произошла переоценка ценностей в пользу малой формы как образцовой не только для творчества, но и для научной деятельности [63].

Одним из основных понятий постмодернизма явилась интертекстуальность, ставшая закономерным результатом развития

философской мысли, «отражением и аккумуляцией рефлексии учёных и философов по поводу ряда проблем, понятий, концептов и явлений современной культуры» [221, с. 54]. Само понятие интертекстуальности с научной точки зрения применяется в качестве обозначения феномена «взаимодействия текста с семиотической культурной средой» [221]. Впервые данный термин употребила и ввела в научный обиход в 1967 году Ю. Кристева – теоретик, изучающая разнообразные вопросы касательно французского постструктурализма.

Искусство постмодернистского времени развивалось в соответствии с двумя тенденциями, являющимися фундаментальной основой эволюционного процесса:

1) противопоставленная экспериментальному характеру авангарда массовая культура;

2) тенденция, связанная с преодолением модернизма и авангарда, обладающая ярко экспериментальным характером.

Если же рассматривать указанные выше тенденции, то, прежде всего, стоит отметить эклектический характер первой, где главной задачей стало смешение существующих на данный момент стилей, форм и жанров. Интересно, что данная тенденция опирается на несколько характерных приёмов, составляющих базу её функционирования, а именно, пастиш, цитирование, коллаж и повторение. Составляя совершенно полярный полюс футуризму авангарда, основное предпочтение отдаётся гедонизму настоящего, а также характерному пессимизму в сочетании с ностальгией по прошедшему времени и традициям. Важно подчеркнуть главную черту первой тенденции в контексте создания произведения искусства, где на первый план автор выдвигает зрительское или же слушательское восприятие, а также силу художественного воздействия.

Тесной взаимосвязью со структурно-семиотическим течением характеризуется вторая тенденция развития искусства постмодернизма, опирающаяся на применение нескольких видов юмористических приёмов с

целью преодоления авангарда и модерна, а именно, иронии, пародии и гротеска. И здесь невозможно не отметить наличие семиотического принципа «изображение под изображением», что поясняет широкое применение авторами самых разных произведений цитирования, приёмов заимствования, а также коллажа, который, являясь главнейшим, в свою очередь, требует пристального внимания к его рассмотрению.

Говоря о коллажности искусства постмодерна, прежде всего, стоит отметить идею М.А. Можейко, которая дала определение данному приёму следующей формулировкой: «коллаж – это способ организации целого посредством конъюнктивного соединения разнородных частей, статус которого может быть оценен:

- 1) в модернизме – в качестве частного приёма художественной техники;
- 2) в постмодернистской философии – в качестве универсального принципа организации культурного пространства» [147].

Кроме того, автор относит появление данного приёма к античным временам, отмечая в жанре древнего мотета черты синтетичности и калейдоскопичности, а также последующее развитие коллажности на этапе модернизма в качестве главнейшего принципа творчества [147]. Возвращаясь к пояснению коллажности рассматриваемого постмодернистского времени, отметим три принципа мировоззрения данного этапа – плюральность, хаотизированность, фрагментарность: всё это обуславливает статус рассматриваемого приёма как универсального. Именно с помощью коллажности осуществлялась организация культурного пространства, где сам текст, имея в основе полифоничность, понимался как результат соединения культурно-семиотических кодов.

Рассматривая явление коллажности с точки зрения современных исследований, стоит отметить опровержение механистического принципа использования данного приёма в противовес «фактически атрибутивной коллажности любых феноменов современной культуры как их автохтонной характеристике» [105, с. 54]. В этом плане необходимо подчеркнуть

двойственную направленность искусства постмодерна в целом, ориентированного не только на элиту, но также и на массовую аудиторию: беспредметность в изобразительном искусстве, синтез культовых традиций в музыке, соединение высокого искусства и китча в аудиовизуальных произведениях, а также образах виртуальной реальности.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что сущностную основу постмодерна составляет синтетичность в совокупности с амбивалентностью и противоречивостью, несколько отличаясь от авангардистских образцов. В отличие от последнего, характеризующегося отторгающим обликом произведений, постмодернистские образцы отличаются простотой формы восприятия.

По мнению французского философа Ж. Лиотара, обозначившего «утрату метанарративами и метарассказами» в качестве главного показателя постмодернистского времени, а также пояснившего указанные выше термины понятием великих повествований, под которыми учёный понимает такие принципы, как «идея прогресса, эмансипация личности, представление Просвещения о знании как средстве установления всеобщего, поступательное расширение и увеличение свободы, развитие разума» [115, с. 103]. Кроме того, наряду с вышесказанным, важно обозначить два главнейших принципа рассматриваемой эпохи, а именно: отказ от рационализма, возрождение средневековых традиций.

Всё это поясняет применение в научной среде по отношению к постмодерну термина «новое средневековье», что, помимо всего прочего, обусловлено обращением к «дилемме номинализма и реализма», а также «ренессансом всех конфессий, религий» [149, с. 70]. И важнейшую роль здесь играет изучение языковых проблем, где одними из ведущих исследователей можно назвать таких учёных, как Л. Витгенштейн [28] и М. Хайдеггер [194; 184], ведь именно они трактовали сам язык в качестве классифицирующего механизма мира, детерминирующего способ высказывания. Данное утверждение обуславливает так называемый «бунт»

философов эпохи постмодерна, проявляющийся, по мнению Р. Барта, в возможности «использования в обществе различных естественных (научных) языков с целью подчёркивания этим полисемантизм одних и тех же слов, когда одну и ту же вещь возможно называть разными именами» [9, с. 58].

В этом векторе исследования важны позиции французских философов Ж. Делёза и Ф. Гватарри, обосновавших понятие «ризомы», датированное 1976 годом. Главный интерес здесь составляет авторская трактовка культурных метаморфоз. Оба учёных определённо заявляют о наличии двух культурных типов – древесного и ризоматического. Первый тип отличается особенностями собственной структуры, базирующейся на горизонтально-вертикальной иерархии, а второй, именуемый авторами также как «культура корневища», противопоставлен первому нерегулярной структурой, в основе которой лежит принцип беспорядочности. Так, можно сделать вывод о наличии единого основания в первом культурном типе, и полнейшем его отсутствии во втором, уравнивающим абсолютно все системы. Как поясняют сами авторы, «в противоположность любым видам корневой организации ризома интерпретируется не в качестве линейного «стержня» или «корня», но в качестве радикально отличного от корней «клубня» – как потенциальной бесконечности» [49, с. 43]. Нелинейность ризомы обуславливает возможность появления разнообразных конфигураций, а также подтверждает абсолютно свободное направление развития [49].

Если рассматривать ризому в качестве организационной модели творчества эпохи постмодерна, то стоит обозначить главенствующую роль идеала конструкции над авторским замыслом, структурную сущность которой составляет различного типа цитирование с отсылкой к тем или иным культурным смыслам. В этом плане и Делёз, и Гваттари убеждены в отсутствии перспективности древесной культуры в противовес активно развивающемуся второму типу: результатом эволюционного процесса культуры корневища можно назвать абсолютно новый тип чтения с дальнейшей реализацией бесструктурных связанных между собой и внезапно обрывающихся точек [49].

В качестве примера можно привести мысль создателя философской герменевтики, Г. Гадамера, сущность которой заключается в постижении двух пространств, а именно, сознания и искусства. В своих работах философ отмечает отсутствие значимости названия произведения, которое, в свою очередь, применяется исключительно номинально и абсолютно не отражает содержания [31; 32]. Так, Гадамер полностью обесценивает значение названия произведения, сводя его роль сугубо к традиции, а также определяет в качестве основного звена, заключающего смысл, фрагментарность с демонстрацией «угасания всех предметных значений при актуализации собственно формы» [31, с. 23]. Последняя характеризуется функциональной двойственностью: с одной стороны, форма способна отобразить сюжетное развёртывание, с другой – она призвана сконцентрировать предметный мир в «Я» сознания, когда темой всего произведения становится поглотившая его рефлексия. Так, автор произведения, экспериментируя в нём, способствует рождению новых образов, что является его основной целью. В этой связи Гадамер подчёркивает, что «гештальты модернизма не совпадают с гештальтпсихологией, где гештальт находится в полной зависимости от строгого тождества гештальтов, которые структурируются по признакам тектоники, свойств и сущности» [32, с. 12]. Так, модернистская форма, имея в собственной основе определённое количество частей, содержание которых обобщённо определяется целым, выводит на первый план внешнее оформление в противовес внутреннему: сама сущность находится в центре. Из всего вышесказанного можно сделать вывод, идея Гадамера заключается в потере модернистской моделью классического понимания образа ввиду процесса актуализации целостности формы, содержащей в себе основное семантическое зерно произведения.

Говоря о различных философских позициях эпохи постмодерна, целесообразно упомянуть труды Ж. Бодрийяра, французского философа, а именно, труды «Символический обмен и смерть» [21] и «Симулякры и симуляция» [22], датированные 1976 и 1981 годами соответственно. Упомянутые книги, наряду с другими исследованиями философа, отличаются особой

позицией среди общего числа постмодернистских научных трудов. Именно Бодрийяр в своих исследованиях занимался изучением огромного спектра кризисных явлений своего времени с аналитической точки зрения. Интересно, что в этом плане учёный проанализировал не только сферу искусства, но и все существующие жизненные отрасли человечества – от экономики и политики до идеологии, а также рекламы и моды. Кроме того, он выдвинул новую авторскую концепцию симулякров, образов, транслирующих «неадекватные происходящим событиям смыслы», а также «факты, не поддающиеся однозначной оценке» [22].

Исследователь И. Хассан, являющийся известным египетским и американским теоретиком постмодернизма, создавшим множество философских трудов и исследований, обобщил ключевые позиции философов, искусствоведов и культурологов, а также определил постмодернистские ценности и принципы.

Так, выведенные И. Хассаном и представленные выше принципы и ценности, на которых базируется эпоха постмодерна, отчётливо выражаются во всех существующих в данном временном отрезке видах искусства. В качестве примера можно привести литературное творчество таких знаменитых писателей, как Л. Х. Борхес, Х. Мураками, в России В. Пелевин, представители сферы изобразительного искусства – Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, А. Кэпроу и другие. Среди знаменитых композиторов эпохи постмодерна, в чьём творчестве сполна отразились основные принципы и ценности эпохи, можно обозначить имена Дж. Кейджа, Я. Ксенакиса, Л. Ноно и К. Х. Штокхаузена. В киноиндустрии также имеются известные постмодернистские представители – такие режиссёры, как П. Гринуэй, Ж. Л. Годар, Я. Шванкмайер, А. ван Вармердам, Э. Кустурица, Д. Линч, отчасти Б. Бертолуччи и другие [105, с. 64].

В контексте тематики раздела целесообразно отметить сложнейший характер поискового процесса новой культурно-философской модели, относящейся к представителям музыкальной культуры ввиду установленного

на рубеже столетий классифицирования Универсума: направленность данного явления определена стремлением к упорядочиванию, а также преодолению принципа хаотичности. Всё это подтверждает появление тяготения к пониманию семантического зерна музыки и постижению собственного «Я» через данный вид искусства. В плане развития музыковедческой науки можно отметить «ассимиляцию деятелями музыкального искусства общегуманитарной терминологии и освоение музыковедами современной философско-эстетической проблематики, что привело к возникновению подлинной «науки о духе» [210, с. 87].

Таблица 1.1.2

Принципы и ценности постмодернизма по И. Хассану [185]	
1. Неопределённости, неясности, пробелы.	Основные принципиальные установки постмодернистских произведений искусства и философских концепций. Не логическое, монологическое мышление, а «диалогическое воображение» приобретает в постмодернизме решающий смысл.
2. Принципиальный фрагментаризм как следствие принципа неопределённости.	Воплощается в недоверии к «тоталитаризирующему синтезу», в склонности к методам коллажа, произвольного монтажа, «вырезок» и «врезок», в склонности к парадоксам, в «открытости разбитого», в акцентировании «разломов», «краев» и т. п.

<p>3. Опровержение всех канонов и конвенциональных авторитетов.</p> <p>4. Возвешение о «смерти субъекта».</p>	<p>В литературе это (условно) означает «смерть автора», т. е. прекращение его «отцовской» власти и попечительства над читателем.</p> <p>Если более широко: автор теряет свою власть над произведением, как только заканчивает его и передает его читателю/зрителю/слушателю, что сразу же подразумевает множественность интерпретаций.</p> <p>Иными словами, «опустошение» традиционного «Я», которое перестаёт быть центром мысли и переживания, лишается своей мнимой «глубины».</p>
<p>5. Отстаивание права ирреализма.</p>	<p>Не всё может быть «показано», «изображено», «иконизировано».</p>
<p>6. Главная установка – ирония.</p>	<p>Подразумевает игру, аллегорию как важнейшие подходы литературы и искусства, да и любого вида мыслительного творчества.</p>
<p>7. «Гибридизация»</p>	<p>Подразумевает смешение, скрещивание привычных жанров искусства, заимствование («плагиаризм») одними жанрами творческих стилей и методов других жанров.</p>

8. «Карнавализация» как основной термин, характеризующий постмодернизм.	Имеются в виду «радостная релятивность» вещей и событий, «перспективизм», участие в «сумасшедшей чересполосице жизни», «имманентность смеха» и т. п.
9. Категория равного «участия в игре».	«Представление» авторов и читателей, слушателей.
10. «Конструктивистский характер» творчества.	Не в кантовском логикосциентистском и даже не в ницшеанском смысле. Он образует нечто иррациональное, абсурдное, незавершенное.

Обобщение всего вышесказанного позволяет вывести основные черты эпохи постмодерна, в числе которых:

- ориентирование произведения, как на элитарное общество, так и на массовую аудиторию;
- воздействие всех видов искусства на разнообразные сферы деятельности человечества;
- многообразие стилей, форм и жанров;
- цитирование как основной приём, отражающий взаимосвязь с традициями прошлого;
- ирония как основной принцип, лежащий в основе произведений разного рода;
- игра как ведущий приём создания произведения.

Также стоит пояснить и существенное преобразование осмысления понятия как теоретика, так и художника в эстетике и искусстве, где результатом стала появившаяся в эпоху постмодерна проблема «дилетантизма в искусстве»: высокая оценка таланта и творческой субъективности наряду с полнейшим обесцениванием времени, затраченного художником на овладение определённым ремеслом.

Так, в качестве центральной идеи, а также сущностной специфики

рассматриваемой эпохи Н. Б. Маньковская определяет «онтологическую трактовку искусства, отличающуюся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределённое» [123, с. 330].

Таким образом, в завершение подраздела можно сделать вывод, что постмодерн понимается и трактуется не просто как определённая временная эпоха, а как сложнейшее многогранное отображение духовно-нравственной установки цивилизации, нашедшей своё воплощение в определённых философских концепциях или же в произведениях искусства.

Главнейшей идеей, пронизывающей постмодерн, можно обозначить «идею преемственности культурного развития при реализации смысловой структуры множественности» [104, с. 536]. Кроме того, именно через обращение и осмысление опыта и традиций предыдущих эпох, а также сквозь призму настоящего времени, можно обозначить направленность на будущее формирование и развитие новой единой человеческой культуры как основную характерную черту рассматриваемого времени [104].

Современное понимание постмодернистской эпохи подразумевает итог процесса осмысления установленных и упомянутых выше тенденций данного временного периода, включая характерную для этого времени идейную радикализацию.

Сам же процесс формирования культуры постмодерна осуществлялся в условиях появления и развития нового типа общества – информационно-постиндустриального, что, в свою очередь, указывает на непрерывное расширение доступного информационного пространства ввиду развития СМИ, обусловивших множественность ценностей. Всё это указывает на трактовку выразительности и феноменальности как главных критериев данного временного отрезка.

Так, являясь главной характерной чертой постмодернизма, плюрализм, став основным стилистическим принципом, побудил рефлексивную условность, ввиду чего серьёзность восприятия семантического зерна уступает место изменчивости приоритетов – данное явление обуславливает применение

авторами смыслового игрового принципа в ходе создания своего произведения, полностью заменившего логическую основу. Являясь детализированным искусством нюанса, «полутона», постмодернизм в противовес возвышенному опирается на принципы пародии и гротеска, опровергая все существующие и принятые ранее правила, традиции.

Данный временной этап можно трактовать как очередной период переосмысления культуры, что, в свою очередь, к концу эпохи приводит к формированию прочной основы для зарождения новых тенденций, где целостность и обращение к идейным смыслам становится приоритетным над существующими принципами. Это даёт основание к пониманию постмодерна как главной предпосылки и предтечи к зарождению новой эпохи, а именно, метамодерна.

## **1.2. Смена культурной парадигмы постмодерна и метамодерна**

В истории развития культуры наблюдается постоянная смена культурных парадигм, формирующихся в определённых социально-экономических и исторических условиях. В культурной парадигме отражаются изменения, происходящие в моделях мировосприятия и миропонимания, свойственные обществу на определённых стадиях развития. Особенно это стало проявляться в XX и в начале XXI века, когда за достаточно короткий период исторического времени произошла смена двух систем (парадигм) – модерна и постмодерна – и начался переход к следующей стадии – метамодерну.

В модерне нашла воплощение форма мировоззрения, в основе которой лежит противопоставление мировоззрению традиционному, отказ от старого, поиск новых форм (в том числе и музыкальных) и средств выразительности, усложнение языка и технических приёмов, используемых в искусстве. Это

понятие включает в себя события и весь спектр направлений в литературе и искусстве с последней четверти XIX до середины XX века.

Начиная с рубежа XIX-XX столетий, понятие «модернизм» в качестве культурного явления применялось представителями разных видов искусств и понималось как предмет рефлексии. В качестве примера можно привести такие известные имена, как Г. Аполлинер, А. Ахматова, А. Белый, З. Гиппиус, С. Дали, В. Иванов, А. Камю, В. Кандинский, С. Малларме, К. Малевич, Д. Мережковский, М. Нестеров, П. Пикассо, М. Пруст, А. Ремизов, Ж. П. Сартр, И. Стравинский, В. Фаворский, П. Филонов, П. Элюар и другие. Все перечисленные выше представители модерна не просто создавали свои творения в рассматриваемом направлении, но, наряду с художественным процессом, в своих произведениях осмысливали все тенденции и ориентиры данного временного периода. В связи с этим выделяется два вектора функционирования произведений вышеупомянутых авторов:

- 1) существование искусства в качестве предмета реализации художественной практики;
- 2) понимание произведений как обличённого в форму предмета рефлексии.

Вторая половина XX века отмечена наличием аналогичного процесса: осмыслению подвергнется и постмодерн – ещё одно направление, качественно новое в европейской культуре, одной из главных черт которого стало вольное отношение к классическим традициям и деконструкция. Среди признаков и функций постмодерна принято выделять следующие: тотальная десакрализация и ирония, демифологизация сознания, отсутствие запретных тем и используемых приёмов, предельная цитатность в самых различных формах, отсутствие ощущения самоценности создаваемого произведения, что приводит к смешению всех известных культурных парадигм.

Роль художника также подверглась определённым метаморфозам в XX веке, заключающимся в переосмыслении его собственной трактовки: адресант в это время характеризуется двояким пониманием, как автор произведения, во-

первых, и как его комментатор, во-вторых. Как отмечает Едошина И. А., многие представители художественных направлений, существовавших в модерне, стремились выразить в слове свои представления и размышления об искусстве [62, с. 19]. Возрастает и степень сопричастности и вовлеченности адресата (читателя, зрителя, слушателя) в процесс создания и понимания произведения.

Начало стадии модерна как культурной парадигмы характеризуется наличием веры в будущее, в основе которой лежала вера, прежде всего, в поступательный научно-технический процесс, которая была разрушена Первой и Второй мировыми войнами. Вторая половина XX века в эпохе постмодерна рассматривается как период культурной депрессии, которая пряталась за маской иронии, разрушающей старые истины посредством их деконструкции.

Метамодерн рассматривается как следующая культурная парадигма, которая приходит на смену постмодерну и должна иметь иные основания базовых культурных феноменов – бытие и его смысл, новизна, возникающие во вновь создаваемых художественных ценностях. Идея смысла как некой конечной цели жизни и творчества в парадигме модерна являлась ключевой, продолжая традиции предыдущих, хотя и выражаемых в системах различных взглядов. В постмодерне смысл был во многом утерян, оформившись в идею бессмысленности бытия, одной из главных для многих направлений, течений и школ. Метамодерн является своеобразной реакцией на постмодерн и может рассматриваться как возможность преодоления потери бессмысленности жизни и творчества, что приводит к новому «ренессансу» смысла в целом бытия или присутствию (здесь и сейчас). При этом одним из воплощений смысла может стать категория новизны, являющаяся основой любого творческого процесса, основополагающим признаком вновь создаваемого произведения искусства и литературы.

В таких условиях становится особенно значимой именно эта категория. В концептуальных схемах модернизма и постмодернизма существуют определённые теоретические трактовки, где освещены разнообразные

характеристики новизны. Именно в подобных изречениях обособлены и обобщены различные концепции представителей философии, а также выражены наиболее общие суждения, изменяющиеся в зависимости от воздействия того или иного подхода к трактовке культурных и жизненных аспектов. Изменения, коснувшиеся общих проблем жизнедеятельности человека, несомненно, находят своё отражение и в мышлении, что, в свою очередь, обуславливает процесс обновления не только выбора, но также и оценочного осмысления новаций различных областей деятельности. Так, ввиду существующих отличий в степени осмысления разнятся и дальнейшее воздействие множества новых тенденций на общепринятое мировоззрение.

Естественной является зависимость формирования новизны от определённой точки зрения, требующей, соответственно, развития. Именно на способность увидеть новое опирается понимание актуальной реальности, что, в свою очередь, способствует дальнейшему принятию бытия и трансформации его понимания. И здесь следует обратиться к изречениям египетского и американского мыслителя И. Хассана [185], который, помимо всего прочего, вывел отличительные концептуальные характеристики модерна и постмодерна: на данной основе формируется прочная база для определения аспектов понимания и развития нового мировосприятия и мировоззрения XX-XXI веков. Так, И. Хассан выделяет два взгляда понимания мира – аполлонический модернистский и дионисийский постмодернистский, где первый опирается на теоретическую структурную стройность с возможностью определения и отличия исторических связей, а второй, именуемый философом «чувственным и подслеповатым», способен обозначить точки разрыва. В этом плане стоит подчеркнуть двойную обращённость постмодернизма, по мнению Хассана, обеспечивающую аналогичное видение полярных понятий, а именно, единства наряду с расколом, сходство и различия, а также наследования и отторжения [196].

Постепенное развитие постмодерна, ставшего во второй половине XX века определяющей основные характеристики эпохи моделью, в дальнейшем

привело к трансформации его основополагающих черт, а также к преобразованию новых. Так, сама культурная эпоха обуславливала потребность не только в уточнении, но и в новых наименованиях происходящих метаморфоз. Появляющиеся актуальные вопросы и проблемы базировались на обновлённом восприятии устаревших явлений или же забытых традиций, что касалось, прежде всего, религии и морали, а также искусства, политики и всех остальных сфер человеческой жизни.

Начало XXI века ознаменовано появлением разного рода изменений – культурных, экономических, политических, что, в свою очередь, обусловило необходимость в уточнении всевозможных процессов и явлений, непосредственно связанных с возникновением новаций в различных сферах, в том числе, и в области культуры. Экономические и политические преобразования отразились как в мировых процессах глобального характера, так и в субъективном мировосприятии, отражающемся, прежде всего, в повседневной жизни, а также в культурном понимании. Всё это способствовало формированию нового термина – метамодернизм, который, появившись изначально в теоретической научной литературе, означал те самые постмодернистские изменения, породившие новый культурный тип. В этом плане невозможно не упомянуть таких мыслителей, как Т. Вермюлен, Р. ван ден Аккер [26], предложивших ввести в научный обиход термины, усреднённые по своему значению, что указывало бы на наличие обновлённых характеристик, а также на непосредственную связь с постмодерном. Однако наличие общей культурной энтропии, а также возможное дальнейшее её увеличение, свидетельствовало о довольно высоком уровне сложности и неопределённости новой культуры на фоне аналогичных характеристик предыдущей эпохи.

Следует обозначить появление новой модели, соединяющей характеристики парадигмы модерна и постмодерна. Обобщённое понимание данной парадигмы заключается в усреднённом значении двух понятий, а именно, «модернистского энтузиазма» и «постмодернистской насмешки», что,

по мнению Т. Вермюлена, Р. ван ден Аккера, отображает своеобразное «двойное послание, обращённое к двум предшествующим во времени парадигмам, содержание которых имеет взаимодополняющие друг друга интенции, парадоксально преобразующие смыслы: от модернизма – к смыслу и от постмодернизма – к сомнению в смысле» [26, с. 32].

Многогранное содержание метамодерна предполагает дальнейшее осмысление процессов этого периода. Оно может рассматриваться как обретение смысла и бытия (всеохватывающей реальности, глобального понятия, которое фиксирует существование и взаимосвязь предметов и явлений – людей, состояний, идей, мира в целом), и присутствия (здесь и сейчас), или, возможно, превратиться в абсолютно новое противодействие существованию бытия. Так, опираясь на существующие трактовки философско-культурных моделей рассматриваемых столетий, целесообразно представить сравнительную характеристику трёх типов культур – нового модерна, постмодерна и метамодерна, где первая отличается наличием чётко очерченного качества определённости в совокупности с конкретизацией и осмыслением преобразований; вторая характеризуется неясностью и неточностью понимания абсолютно любых новаций; третья в своей сущности обращена к ушедшим традициям прошлых лет сквозь призму современного видения.

Отдельно стоит обозначить причины присущей постмодернистской культуре неточности формулировок, где одной из главных считается общепринятая сомнительность в плане правдивости и современности определённых открытий, что, в первую очередь, поясняется их сравнением с уже существующими явлениями. И здесь уместно употребить термин У. Эко, трактующего всё новое в постмодернизме как «равновероятность», иными словами, неопределённость. Учёный полагает, что открытие определённого спектра обозначено частным единичным характером, что, в свою очередь, может послужить основой для неизвестного ранее принципиально нового начала.

Так, неизвестность и неизведанность последствий, явивших собой результат возникновения нового, характеризуются недостаточной уверенностью касательно ясности единого целого. Всё это даёт основание трактовать модернистское новое в качестве постоянной величины, а постмодернистское – переменной. Однако, с другой стороны, если обратиться к самой природе появления чего-либо нового, то можно вывести основную его функциональную задачу, а именно, удивление окружающих, что даёт основание для понимания самой неопределённости не в качестве негативного свойства, а как сущности характера проявления преобразования разного рода. Отсутствие ясных представлений касательно конечного образного результата обуславливает фактор неожиданности нового в культуре постмодернизма: «бросок игральных костей и случайность результата – в этом утверждается необходимость» [46, с. 80]. Кроме того, невозможно не отметить деформационный процесс, затрагивающий различные концепции и вещи, проявляющийся ввиду непредсказуемости характера нового: с одной стороны, нарушение смысловой логики неизбежно тянет за собой последующие разрушения уже привычной картины мировосприятия, а также одновременное выстраивание новой, обозначенной действием совершенно иных установок.

Новое, в частности, перспективы его раскрытия, по сущности своей не является закономерностью развития, представляя собой, скорее, опирающийся на субъективную «точку зрения» результат – данное явление принято трактовать как итог переоценки существующих позиционных взглядов и традиций. Одной из характерных черт можно назвать свободный характер интерпретирования нового наряду с потерей интереса к его корням и истокам. В конечном итоге ведущая роль принадлежит выводам, а также появившимся в результате последствиям. Из всего вышесказанного можно констатировать вариативность как основное свойство появления нового, зачастую понимающегося в качестве субъективного действия. Примером спонтанного проявления постмодернистской культуры может служить отечественный нонконформизм, когда большая часть художников, находящихся в условиях

«железного занавеса», не осознавала его утверждение в теоретическом плане. Всё это указывает на прорастание нового из уже утверждённых ранее традиций при возможном их пренебрежении.

Вместе с тем, необходимо обозначить два вектора новизны – плюрализм и неопределённость. В качестве метода исключения поиска истины, понимающейся как очередная новость, направленные на препарирование действия СМИ, способствуют дальнейшему формированию изменчивого мировосприятия при полном отсутствии целостности и при размытом характере нравственно-духовных ценностей.

В этом плане важно отметить взаимодействие новизны двух типов – научной и художественной, которые, характеризуясь наличием взаимодополнительного свойства, находятся в постоянном поиске соприкосновения эстетических принципов и позиций, утверждающих истину. Именно поэтому процесс сближения двух полярных сфер – науки и искусства, принято считать в современном понимании результатом эстетического явления или же поворота, произошедшего в одной из сфер деятельности общества, что, в свою очередь, даёт основание констатировать перевод новизны в статус художественного образа. Многие представители современной научной мысли выдвигают предположение о трактовке категории эстетического в качестве универсалии, с помощью которой появляется возможность преодоления множественности постмодернизма. Вследствие чего выстраивается так называемое «поле» определённости или неопределённости, соотносящееся с основными характерными чертами метамодернизма, базирующегося на обращении к сформировавшимся традициям и устоям. Кроме того, метамодерн отмечен также и явлением романтизации субъекта, что получило название неоромантизма. Неизменный устойчивый характер течения обуславливает постоянство ценностной системы, базирующейся на стремлении к художественным принципам романтизма:

- объединение в единое целое природы и культуры;
- преобразование банальных явлений в значимые события;

- выявление загадочности в обыденных вещах;
- представление конечного в качестве бесконечного;
- трактовка частного события как проявления типического.

Итак, сравнение модерна и постмодерна показало, что категория нового для культурного пространства первого понимается как целостное явление, влекущее за собой соответствующие преобразования картины мировосприятия, человеческого мышления, изменений в различных сферах, а также как закономерный культурный феномен для второго. Характеризуясь главным образом как частное отдельное явление, изменения, ставшие результатом появления нового, имеют фрагментарный характер, а также исключают связь с реализацией цельной стратегии: «отдельный характер нового становится следствием «разбросанной множественности» [27, с. 15].

Коллективная ризомность, сущность, которой заключается в плюральном характере процесса развития, в конечном итоге приводит к разобщённости как основному качеству ценностного социального мира – всё это являет собой причину культурного опережения, с одной стороны, а также запаздывания, с другой. Вследствие описанного выше процесса новое, возникая в совершенно разных сферах деятельности, способствует зарождению мигрирующих по культурным отраслям ценностей и смыслов: взаимопроникновение и пересечение последних можно назвать основой для создания «широкого спектра акцентов и оттенков в межкультурном новаторстве» [27].

Наряду с этим, целесообразно отметить фрагментарность нового как основную характеристику постмодерна, ставшую итоговым результатом осмысления и осознания его открытий. Предполагаемая целостность культурного пространства находит своё воплощение уже в метамодерне, поскольку фрагменты и пустые цитаты постмодерна заменяются эталонами целостной картины мира. То есть, появляется стремление преобразования разнородности характеристик постмодерна, а также свойственной ему фрагментарности, в устойчивые ценностно-смысловые комплексы, отмеченные

стремлением к единству мира, завершённости формы, что, в свою очередь, демонстрирует появляющуюся уже в метамодерне интенцию к ясности и цельности.

Так, модернистские ценности, сформировавшиеся в качестве итога систематического развития культурных процессов, противостоят постмодернистским, где основной целью стало разрушение метанарративов, а также преодоление устоев. Экстравагантная новизна постмодерна возникает из необычности и маргинальности, так как экзотика нового притягивает всегда, что раздвигает горизонт привычного, привносит оригинальность этнических и региональных особенностей. Постмодерн буквально выстроен на иронии и методичном культурном фрагментировании, приведшем в дальнейшем к обесцениванию. В данном контексте применима цитата Ш. Моррасса: «в мыслях будет царить поистине демократическое варварство» [27]. Иерархичность структуры культурных измерений уступает место хаотичности, а также грубому пренебрежению традициями, что привело к применению произвольного понимания устоявшихся смыслов, иными словами, к их обесцениванию. Отказ от традиционной культурной преемственности в конечном итоге сопутствует фрагментарности и множественности культурных школ, направлений, и, кроме того, исследовательских методов. Последние, свободно перемещаясь и в пространственной среде, основной целью которой является функционирования создание «нового ради нового».

В противовес вышесказанному выступает культура метамодерна, где появившиеся новые устои и традиции полностью соответствуют общему эволюционному движению. Данный процесс, как правило, выказывает требование в появлении новых интеллектуалов и мыслителей, способных сполна раскрыть новые явления и дать определения возникающим актуальным проблемам и вопросам ввиду поддержания эволюционного культурного процесса.

Если сравнить модернизм и метамодернизм, то, стоит отметить противопоставление энтузиазму первого скепсиса второго, однако, именно в

последнем выявляется устойчивая рефлексия, отличающаяся синтетическим характером рациональности модернизма и меланхолии постмодернизма, желания обернуться и повернуться к традиционным ценностям, формам и смыслам. Кроме этого, новое в культуре модернизма сосредотачивается в определённом секторе, характеризуясь одномерностью и завершённой, а в культуре постмодернизма, наоборот, новизне свойственна многогранность и отсутствие конкретного сектора.

Данное явление подтверждается своеобразной разбросанностью последнего: присутствие новизны здесь обособлено совершенно поверхностными смыслами, где она, словно растекаясь, иронически воссоздаёт уже знакомые образные и идейные картины. «Для выражения нового используется свободная эклектика вербального, смыслового и ценностного, создавая искусственный палимпсест – пёстрое многообразие смыслов, эклектически соединяемые в социальном ярком перформансе» [27].

Здесь также следует отметить отсутствие историко-культурной опоры, иными словами, преемственности, в противовес базированию на смысловой хаотичности и анархичности, а также совершенно свободном применении новаций в плане техники и языка.

Так, новизна подверглась своеобразной трактовке, а подобное явление, в свою очередь, привело к появлению повседневных мифов, находящих своё воплощение в «невиданных доселе целостностях: это фанаты, болельщики, адепты новых верований, ведь в метамодернизме плюральная многомерность постмодернизма начинает дополняться новым мифотворчеством и установлением нарративных авторитетов» [27]. Иными словами, утверждение чего-либо нового происходит сугубо через воспроизведение ценностных и духовных ориентиров, а также творческих традиций, а, в свою очередь, постмодернистский плюрализм опирается на поисковый структурный процесс с целью регламентации культурного пространства.

Целесообразно отметить также и системное подкрепление новизны определёнными соответствующими доказательствами в культуре модерна, что

указывает на подтверждение истины, чего нельзя отметить в постмодерне. Последний отличается некой рассеянностью и расплывчатостью в плане отображения истины, подвергающейся различным интерпретациям, а также рассматривающейся сквозь призму иронии, что, в свою очередь, снижает уровень серьёзности восприятия, создаёт иллюзию подмены. Всё это указывает на компенсирование некой беспомощности посредством юмора, что в конечном итоге привело к доминированию цинизма.

С учётом окружающей обстановки культуры метамодерна, а именно, экономико-политических, экологических кризисов и прочего, серьёзность нового переходит на иной уровень, преобразовываясь в гибридность – именно в непрекращающемся стремлении к обращению к ушедшим традициям, а также принятым вечным ценностям, заключается её сущность (за исключением массовой культуры).

Сравнительный анализ культуры модерна и постмодерна показал, что новизна первого характеризуется такими чертами, как точность формулировок, а также однозначностью трактовки в противовес второму, где она просматривается сквозь призму цитирования в совокупности с монтажностью. Что представляет собой в некоторой степени компенсирование творческой несостоятельности. Новизна принципов крайне несвойственна постмодернистскому времени, однако, по словам Ж. Делёза, «периферийное обновление, рассеивание новизны в отдельных находках социального множества, виртуальное тиражирование – «мелочность новизны», новизна «жестов барокко» [27]. Важно отметить два главных критерия метамодерна – это творческая самобытность и оригинальность, направленные на выявление новизны, на проявление новаторских приёмов цитирования, полностью освобождённых от иронии. Так, на смену множественности приходит доминирование культа личности, а также социальная значимость, что, в свою очередь, способствовало рождению новых культурных ценностей – всё это доказывает обращение к принципам эпохи модерна.

Модернизм, в свою очередь, характеризуется трактовкой новизны в качестве законченной формы культурного феномена, внедряющегося в пространство. Необходимо отметить главное качество новизны постмодернистской культуры – перформативность как понимающееся «свободное движение открытых явлений, их произвольное наблюдение и исследование» [27]. Всё это очередной раз подтверждает её иллюзорность и условность: названные качества указывают на условность появления нового, а также его сомнительность и необязательность использования в практических целях, что для продуктивной рефлексии воспринимается в качестве барьера.

Таким образом, в завершение раздела можно сделать вывод, что именно ироничные вставки-цитирования в совокупности с монтажностью и культурной мозаикой составляют сущность символичности постмодернистской культуры. По словам У. Эко, художник видит произведение как дискурс, осмысливаемый и интерпретируемый в качестве самопроявления художественности в «открытом произведении». Искусство данной эпохи имеет синтетическую направленность, где происходит смешение смыслов согласно законам и принципам ацентризма, но, кроме того, стоит отметить иносказательность в качестве сходной характеристики с метамодернизмом, где, в свою очередь, новые практики сосуществуют с применением определённых художественных образов, обращённых к непрекращающемуся поисковому процессу.

Необходимо выделить два основных аспекта, с точки зрения которых исследователями рассматривалась культура эпохи постмодернизма, а именно:

- 1) осмысление и обобщение традиций и ценностей культурного пространства предыдущего времени с философской точки зрения;
- 2) отображение субъективного самоощущения.

Из всего вышесказанного можно констатировать наличие единой парадигмы, в рамках которой и функционируют два культурных пространства – постмодерн и метамодерн, выступая, одновременно, в качестве совершенно разных составляющих. Философские интенции, сосуществование упомянутых выше культур, а именно, их индивидуальное понимание новизны, находятся в

процессе постоянного обновления и преобразования, приводящего к постоянной изменчивости ценностей и смыслов.

### **1.3. Постмодернизм и метамодернизм в музыкальной культуре на рубеже XX–XXI веков**

Влиянию постмодернистской культуры поддались все существующие виды искусств, в том числе и музыкальное. Именно XX век особняком стоит в истории культуры как переломный период, когда произошла радикальная трансформация функционирующих эстетических моделей. Целесообразно отметить также и ранее проявление постмодерна, ведь, аналогично культуре метамодерна, черты эпохи проявились задолго до её появления. В сравнении с другими видами, особенно ярко эти черты проявились в музыкальном искусстве – именно последнее стало зеркальным отражением трансформации мировоззрения, эстетического сознания на невербальном языке звуков, чувств, через различные состояния, переживания в музыке можно почувствовать и осмыслить содержание XX века, выражая категориальное восприятие [149, с. 66].

Интересно, что музыкальное искусство рассматриваемой эпохи отмечено некоторыми изменениями, относящимися к понятию целостности. В этом плане уместно применение термина «открытые» формы, ведь именно его актуализация напрямую связана с данным процессом. При этом мотивационные законы и правила, лежащие в основе формирования структур неклассического типа, никоим образом не соотносятся с подобной системой, что, в свою очередь, обусловлено повышением роли самоорганизации и нелинейной процессуальности [149]. Иными словами, музыка трактуется в качестве императива, а также определяется серединное положение данного вида искусства, а именно, свобода мысли, соотносящаяся с данной необходимостью

и авангардистскими требованиями.

Всё это способствовало формированию саморегуляционной системы в XX веке, обеспечившей упорядоченность существующих связей и функционирующих структур. Стоит отметить отсутствие логического мышления в различных музыкальных произведениях рассматриваемого временного периода, где движение базируется исключительно на чувственности, а также и на *cogito*, что обусловлено открытым типом формы. Подобные бесконечные структуры, характеризуясь некой разветвлённостью и отсутствием завершённости, подразумевают не только возможную системную трансформацию, но также и подтверждают свою бифункциональность. «В таких парамузыкальных системах согласования, что обеспечивают равновесие, возможны и элементы, схожие и близкие по критерию звуковысотности, ритма, типа звукоизвлечения; они устанавливают на расстоянии друг с другом латентную связь, тем самым значительно превышая и преодолевая внутренние межэлементные взаимодействия» [60, с. 267]. Однако, с учётом всего вышесказанного, стоит отметить также и проблематичность в процессе формирования определённых аспектов, обеспечивающих устойчивость, что поясняется сущностной спецификой музыкальных произведений мультимедийного типа, иными словами, присущей им свободы выбора разнообразных музыкальных выразительных приёмов наряду с информационно-содержательной избыточностью.

Стилистическая множественность семантики произведений постмодернистской эпохи не подразумевает наличие традиционного гносеологического субъекта, что подтверждается мыслью П. Фейерабенда: «Anything goes» – «годится всё», «допустимо всё». Сначала человека напугали, а затем наделили его безграничной свободой ради потери себя самого» [149, с. 69]. Упомянутый исследователь, помимо всего вышесказанного, критикует «твёрдо установленные универсальные правила», при помощи которых такие философы, как Поппер, Лакатос или члены Венского кружка пытались выразить сущность научного подхода» [16, с. 76]. Так,

постмодернистская эпоха полностью меняет трактовку не только произведений искусства – музыкального, изобразительного и других, но также и субъекта в виде Мира или же Человека. Всё это в указанный временной период поясняется термином «гипертекст», что нашло своё отражение в музыке в виде присущего ей полистилистического начала. Принятая модель авангардной культуры противостоит не только традициям и уставам просветительской эпохи, но также и обновлённым эстетическим законам, философским установкам модерна, базирующимся на понимании самой Природы как основы бытия.

И в этом плане невозможно не упомянуть главнейшего немецкого представителя модернистской эпохи в музыкальном искусстве – Т. Адорно, который, будучи не только музыковедом и композитором, но и социологом, философом пропагандировал мысль о семантическом зерне музыкальных произведений, заключающемся, по его мнению, в отображении растерянных и неоднозначных чувств субъекта при полном лишении композиции какой-либо задачи в социальном плане [1]. Сам же Адорно убеждён, что «ближе к истине может быть тот, кто мирно смотрит в небо, а не тот, кто правильно понимает «Героическую симфонию» Л. Бетховена» [1]. В исследовательской деятельности Адорно, касающейся музыковедческого направления, ясно очерчены два основных аспекта: с одной стороны, учёный, выявляя жанровую специфику различных музыкальных произведений, отмечает динамичность как главную характерную черту, но также он определяет наметившуюся тенденцию к деградации; с другой, делая соответствующий акцент на присутствии «бездушия и массового оглушения» [1].

В силу онтологической взаимосвязанности в недрах литературной лингвистики теоретически была оформлена концепция интертекстуальности, взаимообусловленности и поливалентности. В качестве единичных жизненных явлений и процессов, которые протекают в различных сферах культурной деятельности, происходит экстраполяция в различные сферы культуры, в том числе – и в музыкальную [221, с. 74]. В этом плане целесообразно отметить мнение П. Булёза, который пояснил процесс радикальной трансформации

композиторского мышления открытием Нового Звука, присущего авангардистскому направлению: всё это способствовало расширению рамок музыкального материала, а также его дальнейшему обогащению в эстетическом плане [149]. Красота самой музыки в рассматриваемый временной период диктовалась звуковыми формами, ведь сама её специфика заключалась в глубинности семантического зерна, довольно сложного и многогранного по своему содержанию, а также не поддающегося словесному пояснению.

Возвращаясь к рассмотрению деятельности Т. Адорно, отметим ряд его основных трудов, где изложены мысли исследователя касательно музыкального искусства. Наиболее полно человеческая индивидуальность и самобытность творческого мышления отображается в книгах: «Философия новой музыки» датируется 1949 годом, вторая, написанная в 1966 году, именуется как «Негативная диалектика», а третья, названная «Эстетическая теория», была создана теоретиком в 1969 году. Все три фундаментальные работы объединяет исследование единой проблемы, а именно, анализ вопроса отношения искусства к окружающему миру, ведь само искусство – музыкальное, изобразительное, театральное и другие, по мнению мыслителя, являет собой абсолютно новую и самобытную систему, в противовес общепринятому пониманию его в качестве банального отображения реальности, окружающей автора произведения. Здесь необходимо упомянуть понятие мимесиса, иными словами, подражания, которое при своей конструктивной содержательной наполненности, одновременно, ничего не выражает, что полностью соответствует утверждению В. Бенямина: «современное искусство развилось из монтажа, который есть отрицание художественного образа» [1, с. 28]. Так, именно заключения В. Бенямина заложили фундаментальную основу для дальнейших идей Т. Адорно, рассматривающего в своих теоретических трактатах историю человечества в качестве катастрофы, где единственным «отблеском истины» является искусство: «выражением истинного сознания эпохи является разрушение музыкальной художественной формы посредством диссонанса» [1]. Близость заключений Адорно пересекается с мнениями таких

именитых философов, как А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, что проявляется, в первую очередь, в трактовке театра абсурда С. Беккета в качестве истинного и единственно верного образца искусства всего XX века.

Говоря о музыкальной культуре XX века в целом, целесообразно сказать о создании «новой музыки», которая, согласно мнению большинства композиторов, создавалась исключительно на основе научных достижений. В качестве примера можно привести появившуюся в XX веке теорию относительности, хаоса, а также квантовую теорию, заявленные и принятые концепции, касающиеся математической науки и религиозно-философского направления. Данный факт способствовал не только расширению границ мышления, но также и последующим метаморфозам в самом миропонимании. Важнейшую роль в музыкальной культуре модерна и постмодерна играет смена статуса формы, что подтверждает тесную взаимосвязь данного вида искусства с литературой и поэзией того времени, ведь посредством сочинения различных композиций музыканты не только создавали, но также и утверждали определённые каноны и традиции, применяющиеся в дальнейшем с целью обогащения спектра музыкальных приёмов.

Анализируя главные принципы постмодернистской философии, в качестве основного постулата необходимо обозначить полнейшее исключение картезианского субъекта, сопровождающееся невозможностью цельного видения мира человеком ввиду фрагментарности произведений искусства, обесценивающей значимость «Я» в традиционном понимании. «Человек перестает быть центром всего, всех явлений и событий, он, скорее, зритель, наблюдающий за жизненным спектаклем, он опосредован действительностью и сам является производным от тех событий, в которые попал совершенно случайно» [149, с. 72]. В плане рассмотрения и анализа подобных постулатов невозможно не отметить фундаментальный труд В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [197], в котором автор выдвинула в качестве главного структурного элемента драматургии «тип выразительности». Исследователь не только рассмотрела композицию музыкальных произведений

на макроуровне, но и выявила формирование в рамках единой структуры макротем – понятия, трактуемого в качестве единого типа выразительности и основанного на нескольких новейших музыкальных приёмах, а именно, сонорике и «параметре экспрессии», а также основных традиционных, например, ритмике, тембре.

Подобный подход вызывает аллюзию на музыкальное наследие Г. Канчели, в частности, его симфоническое творчество, где композитор противопоставляет две сферы – статическую и действенную. Подобное отражение медитативности наряду с динамичностью является характерной индивидуальной чертой его симфонического творчества, выражающейся в тесной взаимосвязи пар-антитез, представляющей конфликтный тип драматургии, наличии музыкальных тем рядоположенного типа для конфликтной, а также сохранением единства образно-фактурного пласта для монодраматургии. В качестве примера можно привести «драматургию потока» Д. Джойса и М. Пруста, а также параллельный её тип, когда «развитие различных по своей внутренней организации сфер и синтез этих как бы двух различных тем в контексте одного музыкального произведения позволяет усилить его смысловую наполненность и эмоциональную окрашенность» [221, с. 81].

В контексте проблемы исследования необходимо отметить главнейшую тенденцию музыкального искусства XX века, а также важнейший принцип создания произведения: абсолютное стирание граней в цепочке автор – исполнитель – слушатель, обусловленное их равнозначностью в процессе звучания композиции. Они не воспринимаются как отдельные структурные элементы, а понимаются в качестве единого целого, исключая наличие каких-либо границ, в том числе и касающихся эпохи. Здесь необходимо вывести три главных смысла:

– первый заключается в свободном существовании авторского замысла от какого-либо слушательского мнения;

– сущность второго кроется в индивидуальной трактовке композиторского замысла слушателем;

– третий представляет собой свободу мышления слушателя, в свою очередь, независимого от мнения звена композитор – исполнитель – критик.

Вышеперечисленные смыслы не являются единственными, но считаются базовыми ввиду отображения основной специфики музыкального восприятия постмодернистской эпохи, заключающейся в полном разрушении установленных ранее традиций. Данное утверждение подтверждается мыслью Р. Барта: «читатель – «это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своём, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес, то есть читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. ....Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нём – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора...» [9, с. 390-391].

Также важно отметить наряду с двумя качествами постмодернистской музыки, а именно, деконструкции и абсолютного анархизма, сосуществование необычайной колоритности звучания, некой праздности музыкального языка, что привносит в зрительское восприятие своеобразную сказочность. Подобная аналогия прослеживается не только в музыкальном искусстве, но также и в литературных произведениях, позволяющих читателю сполна ощутить влияние той самой карнавальности. В последнем заключается ещё одно главнейшее качество, а именно, ирония, представленная в виде игры, а также высмеивающая героизм и пропагандирующая отсутствие веры, что обуславливает и неприятие серьёзности.

Отсюда выводится главнейшая проблема рассматриваемой эпохи, касающаяся вопроса интерпретирования текста (как указывалось выше, именно так трактовались произведения данного времени), а также проявляется противоречивость деятельности представителей этого времени, в том числе, и

музыкального искусства. Наряду с абсолютным отказом от рациональности и принятых норм осуществляется изучение и освещение различных языковых вопросов и проблем. Происходит заимствование целого ряда идей, сопряжённого с понятиями герменевтики, семиотики, лингвистической философии [149, с. 70].

Так, два процесса – создание и восприятие, в эпоху постмодернизма протекают практически параллельно, в сущности, составляя противоположные аспекты одного действия, заключающегося в постижении и осознании смысла художественного произведения. Последнее осуществляется на двух уровнях, а именно, диалогом автора со зрителем или же полилогом в плане интертекстуальности.

Наряду с вышесказанным необходимо обозначить главную художественную тенденцию, относящуюся к искусству современности – эклектичность, опирающуюся на обращение к ушедшим прошлым традициям, иными словами, своеобразным недогматическим отсылкам. Всё это указывает на понимание понятия интертекстуальности в качестве статуса поэтики не только музыкального, но и других видов искусств нашего времени. И здесь важно подчеркнуть существующее отличие между двумя понятиями, составляющими сущность музыки эпохи постмодерна, а именно, полистилистики и интертекстуальности. Первое базируется на разноуровневых стилистических структурных сопоставлениях, а второе соотносится к элементам синтаксиса и семантики.

Если же говорить об уровнях, образующих саму структуру музыкального произведения, то стоит отметить критерий стабильности в качестве главного показателя, регулирующего функционирование явления интертекстуальности. Свойством наибольшей устойчивости характеризуются форма, представляющая собой схематическую структуру и также жанр, а вариативность в качестве основной составляющей присуща музыкальному языку.

Последний обеспечивает ту самую неповторимость и самобытность звучания музыкальной композиции, индивидуальность и колоритность. Стоит отметить изменчивость, проявляющуюся на совершенно разных уровнях, а также существующую в полной взаимозависимости от формы памяти соответствующего типа. Необходимо акцентировать внимание на том, что при обширном применении приёма цитирования в музыке постмодернистской эпохи точные повторяющиеся вставки практически не встречаются, что обусловлено многогранностью и подвижностью самого фактурного слоя, исключая абсолютную буквальность подобных вставок.

Вышесказанное даёт основание для выявления двух типов проявления приёма интертекстуальности в музыкальных произведениях:

- стабильный тип, характеризующийся устойчивостью в качестве главного аспекта;

- мобильный тип, имеющий в своей основе изменчивость.

Различный характер проявления устойчивости для первого типа допускается как точное воспроизведение уже существующего ранее музыкального материала, так и его темброво-фактурная вариативность.

Кроме того, невозможно не отметить и понятие «новый классицизм», которым многие исследователи обозначают эпоху постмодерна по нескольким причинам: во-первых, это выражается в повышении интереса к традициям прошлых веков, во-вторых, в следовании им. Сущность самой музыкальной культуры рассматриваемого времени заключается именно в постепенном отходе от различных догматов эпохи Нового времени, а также привнесении новизны в качестве события. «Глубинное значение постмодернизма заключается в его переходном характере, создающем возможности прорыва к новым художественным горизонтам на основе нетрадиционного осмысления традиционных эстетических ценностей, своего рода амальгамы Ренессанса с футуризмом» [123, с. 158].

Делая выводы касательно стилевых особенностей и характерных черт эпохи постмодерна, следует подчеркнуть огромное значение целостности,

существующей наряду с противоречивостью, что и составляет всю многогранность и сложность рассматриваемого временного периода, тяготение к идентифицированию и созданию некой иллюзорности с целью постижения нравственно-духовных ценностей. В приведенной таблице предоставлено несколько критериев, указывающих на обращение к традициям прошлых эпох, а также способствующих укреплению постмодернистского сознания.

Таблица 1.3.1

1. Мифологизация	Художественное пространство маркируется известными мифологемами, имеющими свою длительную культурную историю с огромным потенциалом в приращении смыслов, что расширяет и дополняет его и предполагает в итоге обретение истины.
2. Вневременность	«Поток сознания» образует особый мир, где все узнаваемо и одновременно текуще в своей бесконечной ассоциативности.
3. Интерпретация	Известный художественный образ несколько видоизменяется и получает абсолютно новый смысл, будучи помещенным в новый контекст, взаимодействуя с новым сознанием.
4. Фрагментарность	Применяя коллажирование предметов, звуков, цвета автор добивается эффекта целостности, сопоставимой с впечатлением от сохранившихся фрагментов древних культур.
5. Стремление к тотальному разрушению	Сложившаяся (классическая) художественная форма приобретает почти неузнаваемый облик и только, например, жанровая маркировка, напоминает его

Начало эпохи метамодерна определить сложно, и чаще всего её «привязывают» к первым упоминаниям этого термина, то есть к первой половине 1990-х годов [181]. В работе Н. Дэви «Эпоха метамодерна» (1995), которую принято рассматривать как его культурный и духовный манифест, автор называет уязвимые места предшествующих эпох (модернизма и постмодернизма) и предлагает в качестве выхода из культурного тупика здравомыслие и равновесие, базирующиеся на внутренней трансформации, то есть, метамодернизм понимался как возвращение к основам модернизма. При этом была предпринята попытка найти гармонию между духом модернизма и реальностью новых технологий. Необходимо заметить, что возникает некоторое противоречие в хронологии: считается, что метамодерн возник в условиях четвертой промышленной революции, а её начало исследователи относят только к 10-м годам уже XXI века.

Термин «метамодернизм» ввели в научный обиход два голландских философа-теоретика Т. Вермеулен и Р. Акер в 2010 году, основные положения которого изложены в книге «Заметки о метамодернизме». По их мнению, в настоящее время модернизм достиг своего предела и поэтому зашел в тупик, но и постмодернизм в свою очередь также исчерпал себя. Именно поэтому не появляются новые концепции, а темпы изменения нового достигли немислимых до этого скоростей. Как результат – даже то новое, что появляется, практически мгновенно перестаёт быть оригиналом и даже копией. Это состояние показывает, что в современной культуре нет ничего стабильного: истина нестабильна, но одновременно нестабильна и ирония, главный признак мировоззрения эпохи постмодерна.

Позже, в 2011 году, британский художник Л. Тёрнер в своей работе «Манифест метамодернизма» определил метамодернизм как «упражнение в одновременном определении и воплощении духа метамодерна», «романтическую реакцию на наш кризисный момент» [181] и сформулировал ключевые идеи этого периода. Он обосновал использование приставки «мета-», связав её с платоновским термином «метаксис», который обозначал колебание

между противоположными понятиями с одновременным их использованием [180]. Таким образом, состояние, в котором мы живем, можно рассматривать как своеобразный маятник, как постоянный поиск, в котором нет и не может быть определённой истины, когда все правильно и неправильно одновременно, и тогда любое пограничное состояние может быть правильным. Это и есть главная характеристика эпохи метамодерна, по Л. Тёрнеру.

В свою очередь, Т. Вермюлен и Р. Акер понимают суть метамодернизма как постоянный, непрекращающийся поиск истины, которую невозможно найти, так как старые истины перестали быть истинными, а новой ещё не существует. По их мнению, мы живём в ситуации метамодерна, то есть, в ситуации маятника между модерном и постмодерном. При этом, метамодернизм нельзя рассматривать как самостоятельную философскую парадигму, что отличает его от модерна и постмодерна. Метамодернизм – это ситуации выхода за границы, которые выстраивает человек, устанавливая определенные ориентиры, ограничения.

Всё человечество как будто превратилось в большой маятник. Когда человек пытается найти определенную точку отсчёта (а они больше не существуют), чтобы совпасть с современными тенденциями, он должен раскачиваться вместе с маятником. Или, в другом случае, он вынужден остаться в одной из тупиковых концепций: в модерне с его целями, задачами, известными формами и средствами, используемыми в творчестве, или в постмодерне, который противостоит ему. Колебания или раскачивание – это единственный способ существования человека в современном мире, как понимают это Т. Вермюлен и Р. Акер.

Метамодернизм рассматривается как состояние, в котором человек способен испытывать удовольствие от всего, при том, что это удовольствие вполне искреннее. Так, например, в чувстве любви может вполне гармонично уживаться искренность и ирония, и благодаря этому качественно новому чувству можно не сосредотачиваться на больших нарративах, а ставить свою, пусть и небольшую, цель, создавать свою собственную историю.

Метамодернизм – это постоянные колебания между серьёзностью модерна и иронией постмодерна, что даёт ему возможность подняться над ними.

При этом культура метамодерна воспринимается как общий поток смыслов, каждый из которых в отдельности – составной элемент общей истины, важный и самодостаточный. Это делает метамодернизм типом культуры, которому чужда элитарность, в нём нет деления на высокую и низкую культуры. Это возможно потому, что метамодернизм – это постоянное колебание между двумя противоположностями, поэтому не может быть определённой, чётко однажды зафиксированной позиции.

Как случилось и раньше при смене культурных парадигм, внешней предпосылкой стала усталость от постоянно используемого приёма или формы в искусстве и литературе. В данном случае такими спусковыми механизмами выступили тотальная ирония, заполонившая не только культурное поле, но и жизнь современного общества в целом, непрерывное цитирование, что делало невозможным создание метанарративов. В метамодернизме, существующем по принципу раскачивания между культурными чертами модернизма и постмодернизма, становится возможным сочетание просвещённой наивности с прагматическим идеализмом, конструирования с деконструкцией, апатии с влечением, умеренного фанатизма с попытками достичь состояния трансцендентности (превосходства). Для культуры метамодерна характерны колебания между иронией и искренностью, при необязательности вытеснения другим, что одновременно можно быть ироничным и искренним.

Тенденции к разрушению, столь характерные для предыдущих парадигм, постепенно утратили свою популярность и перестали интересовать художественные круги. Метамодернизм пытается примирить противоречивые концепции: пафос и одухотворённость модернизма и их отрицание в постмодернизме; в нём эти противоречивые концепции сочетаются, создавая новые. В новом искусстве по-прежнему сохраняется тенденция к цитированию, но одновременно появляется стремление к созданию чего-то принципиально нового. Даже ирония претерпевает трансформацию, соединяясь с

романтическим настроением. В этом отражается и ещё одна тенденция метамодернизма – стремление найти смысл культуры и искусства, наделить произведения глубиной, искать новизну не только в отрицании. Именно поэтому искусство в метамодернизме становится многомерным.

По мнению М. Н. Эпштейна, искусство метамодернизма в настоящее время рассматривается с двух точек зрения. Во-первых, как новый этап развития в общем течении эпохи постмодерна, то есть, метамодернизм противопоставляется всему допостмодернистскому искусству, а, во-вторых, сам метамодерн, в сущности своей составляет продукт синтеза двух эпох – модерна и постмодерна [214, с. 15]. Всё это не только отражает, но и подтверждает бинарность упомянутых выше понятий, составляющих своеобразную триаду, а именно, тезис – антитезис – синтез, что обуславливает противопоставленную ей позицию предшествующему времени.

Обращаясь к особенностям и характеристикам музыкального метамодернизма, необходимо констатировать, что он, как и метамодернизм в целом, основывается на идеях постмодернизма и, следуя эстетическим и философским идеям метамодернизма, может рассматриваться как производная от музыкального постмодернизма.

Для метамодернизма в музыкальной культуре также, как и для метамодернизма в целом, характерной особенностью является усталость, в данном случае – от сложных методов композиционной техники, отхода от идеи поиска «новых звуков», что связано прежде всего с тотальной компьютеризацией музыкального творчества.

Для постмодернизма в музыке характерны ирония, часто используемое цитирование из произведений предшествующих эпох и направлений, стилистический плюрализм. Для музыкального метамодернизма характерны аспекты, выделенные Н. Хрущёвой, среди которых: постирония, конец постоянного цитирования, актуализация метанарративов, возвращение аффекта, размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом [202].

Наиболее ярким выражением метамодернизма в музыкальной культуре является постирония – своеобразное переосмысление постмодернистской иронии, двойное обращение высказывания, когда прямое высказывание принимает иронический оборот, после чего ирония вновь обращается вспять, что позволяет приобрести новую интерпретацию. То есть, ироническое высказывание, искажая прямой смысл, опровергает его, а постироническое, принимая новую форму, возвращает высказыванию искренность, но через призму иронии. Именно в этом заключается основной принцип метамодернизма: колебание смысла между прямым высказыванием и иронией, при этом они связаны диалектически (через отрицание отрицания), а не просто сменяют друг друга, как это наблюдается в постмодерне. Таким образом, постирония преодолевает иронию постмодернизма, оставаясь при этом глубоко внутри как часть усложнённого высказывания.

Постирония в силу своеобразия имеет возможность наиболее ярко проявить себя, прежде всего, в вокальных произведениях именно потому, что они наделены содержанием и связаны непосредственно с музыкальным сопровождением. Существенно проявляется постирония в современной массовой и поп-культуре, что способствует актуализации вокально-песенных жанров в ситуации метамодерна.

В метамодернизме цитирование перестаёт быть тотальным, а цитаты приобретают новую форму: характерные для постмодернизма цитаты, как отсылки к уже существующим произведениям, стали заменяться архетипическими образами, в большинстве случаев безымянными. Чаше цитирование выражается в непрерывном и неизменном цитировании стиля в произведении, что создаёт своеобразный эффект: ощущение, что в композиции одновременно нет ничего «своего» и ни одной конкретной цитаты.

Музыкальный аффект в метамодернизме характеризуется неожиданностью и непосредственностью, поскольку одна из главнейших его функций заключается в мгновенном погружении зрителя, моментальном его поглощении произведением; этот мгновенный двойной аффект можно отметить

практически во всех образцах метамодернистской музыки. Основная аффективная пара – меланхолия и эйфория, переживаемые одновременно, что соответствует принципу маятника, главному принципу метамодернизма. Здесь уместна цитата Ж. Бодрийяра, имя которого уже упоминалось в предыдущих подразделах: «Меланхолия – это неотъемлемая черта того, как смысл исчезает, смысл испаряется в операционных системах. И все мы погружены в меланхолию» [22, с. 212]. Само возвращение к метанарративу, включая появляющуюся тоску по смыслам, поясняется процессом стирания: в этом плане необходимо обозначить понятие эйфории в качестве одного из аспектов проявления меланхоличности, что также соответствует духу метамодернизма.

Дилетантизм, считающийся характерным критерием современной эпохи, в свою очередь, насыщает музыкальную ткань произведений так называемой «новой простотой», сущность которой заключается в сосуществовании психологической сложности и многогранности и, одновременно, доступности восприятия посредством упрощения музыкального языка. Всё это указывает на существование проблемы «поэтики незначительности»

## **Выводы к разделу 1**

Формирование художественного мышления постмодернистского времени, наряду с сознанием рассматриваемого временного периода, основывалось на планомерном осознании и принятии антиномичности как характерного свойства антропоцентрической культуры, вследствие этого происходило противостояние последней её идеалам мировосприятия и мировоззрения.

Анализ научно-исследовательских трудов показал, что большая часть учёных, в частности, современных, соотносит эпоху постмодерна с космополитичностью, специфика которой заключается в некой обобщённости

направления эволюционного процесса XX века при сохранении национальной идентичности. Так, статус самобытного культурного феномена сознание рассматриваемой эпохи получило благодаря некоторой деформации и трансформации существующих ранее традиционных форм и классических структур при наличии стремления к целостности восприятия.

Постоянная смена культурных парадигм рефлексивует изменения, происходящие в обществе и отражающие изменения в социально-экономических и мировоззренческих установках, доминирующих в определённые исторические этапы. Рубеж XX–XXI веков демонстрирует переходный этап, в котором наблюдаются процессы, связанные со сменой культурных парадигм: от модерна (первая половина XX века) к постмодерну (вторая половина XX века) и на рубеже веков – к метамодерну.

Особенностью данного этапа является то, что, в отличие от предыдущих, хотя они и подготовили его появление, он формируется не на отрицании предшествующего опыта и открытий, а является своеобразным синтезом этих открытий и достижений. Именно поэтому главным признаком метамодернизма является двойственность его природы, тесная связь с предыдущими культурными этапами, постоянное колебание между модерном и постмодерном в попытке найти свою новизну во вновь создаваемом культурном пространстве.

Так, постмодернистская музыкальная культура понимается как совершенно идентифицированное явление, базирующееся на одновременном «соединение, сосуществование и звучание разных стилей в рамках образовавшихся в XX в. «единых сетей музыкальной общности» [131, с. 118].

В её основе лежит понятие интертекстуальности, которое, в свою очередь, составляет основной принцип постмодерна, ярко проявляющийся в двух типах музыкальной культуры упомянутой эпохи – элитарной и массовой. Диалогичность же здесь осуществляется посредством полистилистики, также представляющей собой основной постмодернистский принцип, основанный на синтетическом интегрировании и соединении разнообразных направлений.

Кроме того, упоминание интерпретирования как основы музыкального восприятия, основанного не только на двойственности кодирования, но также и на открытости как главной характеристике музыкальной формы. Всё это можно обозначить как механизм культурной саморефлексии.

В отечественной музыкальной культуре полистилистика содержит характерные признаки постмодернистской эстетики в художественной культуре: антитоталитарная и антиавторитарная являются основополагающей особенностью, присущей природе постмодернизма в России [131]. Огромную роль в этом плане играют различные языковые элементы, например, диалекты или же сленг, принадлежащие параллельно существующим культурным слоям. Говоря о проявлении принципа полистилистики в отечественном музыкальном наследии, следует обозначить полное его соответствие главным чертам постмодернистского времени, определённым выше, а именно:

- интертекстуальность как ведущее явление;
- наличие культурной диалогичности;
- взаимопроникновение элитарной и массовой культур;
- применение широкого спектра выразительных средств, в том числе и внемузыкальных;
- плюрализм и концептуальность как ключевые понятия;
- наличие авторского комментирования;
- отстранение от классических структурных элементов;
- историческая simultанность наряду с разомкнутостью формы.

Перечисленные выше черты существуют в тесной взаимосвязи в рамках не только отдельно взятого музыкального произведения, но и всей эпохи в целом, определяя её статус в качестве крупнейшего феномена в истории мировой музыкальной культуры, а также составляя предпосылку и крепкую основу для дальнейшего формирования нового явления, а именно, метамодерна.

Так, трансформация существующих культурных моделей, отмеченная 1980-1990 годами прошлого столетия, наметила основные направления и

тенденции для существования и развития культуры современности, представляя собой, в некоторой степени, огромный сдвиг. Необходимо отметить радикальную трансформацию существующих акцентов, а также духовно-нравственных ценностей, которые получили оценки самого разного характера со стороны представителей научно-исследовательской сферы.

Метамодернизм, являясь своеобразной реакцией на постмодернизм, рассматривается как возможность преодоления сформированных внутри предыдущих парадигм бессмысленности жизни и творчества. В новой парадигме соединяются качества, характерные как для постмодерна, так и модерна, создавая, таким образом, интенции для возникновения взаимодополняющих тенденций, способных преобразовать уже известные, часто парадоксальные смыслы. В метамодернизме, существующем по принципу колебания маятника, отражаются особенности настоящего времени, прежде всего, это стремление преодолеть тотальный скепсис и иронию, вернуться к традиционным ценностям и найти свои формы выражения нового в художественном творчестве.

Метамодернизм можно рассматривать как логическое и естественное продолжение постмодернизма, в котором отражаются общее состояние и настроение современного общества.

Музыкальный метамодернизм предполагает закономерное следствие развития музыкального постмодернизма. Для музыкального метамодернизма характерны аспекты, которые в своей работе выделила Н. Хрущёва: постирония, конец цитирования, актуализация метанарративов, возвращение аффекта, размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом.

Сложившиеся на сегодня взгляды на метамодернизм позволяют сделать вывод, что, являясь закономерным продолжением постмодернистского проекта, вбирая в себя основные идеи постмодернистской культуры в целом и музыки в частности, он имеет возможность трансформировать их в новую форму, отражающую потребности современного общества.

## РАЗДЕЛ 2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ РОССИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

### 2.1. Феномен искусства эстрады в музыкальной культуре

Являясь главнейшим элементом массовой российской культуры, эстрада, в частности, музыкальная, на сегодняшний день считается одним из самых популярных видов искусства, ввиду определённых отличительных черт, а именно, социальной отзывчивости и мобильности. Целесообразно отметить и большое влияние эстрады на формирование и становление ценностных и духовных ориентиров общества, и, кроме того, также определить рассматриваемое понятие в качестве средства выражения культурных запросов, что, в свою очередь, требует детального его исследования как современного феномена.

Последние десятилетия в России отмечены определёнными изменениями, касающимися социально-политической, культурной и экономической сфер общества. Всё это обуславливает происходящие метаморфозы в управленческой системе функционирования эстрады, с одной стороны, а также содержательный перелом в структуре данного искусства, с другой. Важно отметить происходящее усреднение индивидуальности исполнителей путём подражания и стремления к уравниванию с западными представителями, что, в свою очередь, поясняет превалирующую роль понятия «шоу-бизнеса» в противовес эстраде. В этом плане необходимо отметить присутствие таких качеств, как жёсткая конкуренция наряду со свободным рынком и борьбой творческих коллабораций.

В контексте тематики раздела целесообразно подробнее остановиться на процессе формирования эстрадного искусства, отличающимся в зависимости от принадлежности к тому или иному социальному или же национальному

сообществу. Кроме того, также стоит отметить отсутствие самого термина «эстрадное искусство» не только в самом научном обиходе, но и в повседневной зарубежной жизни в виде обычного словосочетания. Так, рассматриваемое понятие заменяют названием различной формы, наиболее популярной для данной местности. В качестве примера можно привести варьете, мюзик-холл или же бурлеск, при этом, даже при наличии параллельно существующих нескольких явлений эстрадного характера эти формы в одних случаях – виды искусства, в других – жанры, не имеющие общего наименования, объединяющего их, как, например, французские кабаре с «обедами-спектаклями», кафе-театры, мюзик-холлы и варьете. При этом, невозможно не отметить наличие общих характеристик у перечисленных выше форм и явлений, которые необходимо не только выявить, но и проанализировать их, кроме того, обозначить культурные границы и статус.

В контексте избранной проблематики как наиболее распространённый обозначим появившийся задолго до понятия «эстрада» термин «варьете», однако здесь важно обозначить его трактовку в качестве самостоятельного вида искусства. Истоки же самого рассматриваемого термина можно найти в индустриальных областях Англии, в частности, в различных программах разнохарактерных номеров XVIII века, демонстрация которых происходила в определённых условиях кафе или же ресторанов. При этом происхождение слова французское: понятие «варьете» переводится как «разнообразие» или же «пестрота». Данными качествами и характеризовались развлекательные формы искусства того времени – ярмарочные выступления артистов, номера театров-кабаре, мюзик-холлов, именно поэтому термин «варьете» аналогично «эстраде» объединил их в единое наименование.

Если же говорить о России, то, прежде всего, стоит отметить появление разнообразных театров малых форм, отмеченное началом XX века – именно это событие и положило начало дальнейшему существованию и употреблению нового понятия «эстрада», под которым понималось проведение открытых концертных выступлений развлекательного характера на разнообразных

площадках. В современном понимании рассматриваемый термин применяется в качестве обобщённого, систематизируя доступные и легко воспринимаемые жанры всех видов искусств. При этом стоит отдельно упомянуть значение термина «эстрада», применяемого в указанный выше временной промежуток: «помост, возвышение, например, для музыки», но, кроме подобной общепринятой трактовки, существовал более широкий смысл, подразумевающий участников мероприятия (актёров, писателей или же поэтов).

В этом плане можно привести в пример один из выпусков журнала под названием «Золотое руно», датируемый 1908 годом, где автор, выявив антиномию, сопровождающую каждого исполнителя перед выходом на сцену, опубликовал статью под названием «Эстрада», где основными тезисами стали следующие утверждения:

- эстрада необходима для развития и поддержания способностей, и для формирования личности артиста;
- эстрада пагубна и для того, и для другого.

Последнее утверждение соотносится с равнением артистов на предпочтения и вкусы массовой аудитории ввиду достижения успеха, и, вследствие этого, дальнейшего использования искусства в качестве средства для получения жизненных благ. Опираясь на вышесказанное, отметим, что подобное явление наблюдается также и в искусстве современной эстрады, обозначаясь в качестве «эстрадничества», иными словами, «игры на публику». В стремлении овладения вниманием зрительской аудитории лишённый истинного таланта артист, не обладающий художественным вкусом и какими-либо духовными устоями, не наделяет своё выступление эстетической ценностью. Именно в этом и заключается основная мысль упомянутой выше статьи.

С течением времени стали появляться и другие журнальные статьи, где эстрада, наряду с происходящими изменениями, позиционировалась в качестве нового явления городской культуры. Кроме того, характеризуясь снижением

человеческой зависимости от природных условий, XX век отмечен не только смещением на второй план календарно-обрядового фольклора, но также, по мнению П. Г. Богатырёва, церемониальной формой праздников, их десемантизацией и деритуализацией, и превалирующей ролью вербальных форм [131]. Необходимо отдельно сказать о временном промежутке второй половины XX века в России, а именно в 1980-х годах, отмеченных формированием массового типа культуры, где основными характеристиками стали следующие:

- социально-адаптационное значение ввиду воспроизведения родовых свойств традиционного фольклора;
- первостепенная роль в поэтике стереотипа;
- вторичность сюжетных мотивировок в повествовательных текстах.

Однако стоит определить полицентричность в качестве главного идеологического критерия массовой культуры, а также, в противовес традиционному фольклору, интернационализацию продукта с воспроизведением идентичных потоковых копий.

Исходя из вышесказанного, необходимо отметить, что содержание городской российской эстрады во временном периоде начала XX века определяется ориентированием на зрительскую аудиторию, иными словами, зависимость от неё, что обуславливает широчайший диапазон форм и жанров, отличающихся друг от друга репертуаром, типом артистов. При этом функциональная трактовка самого понятия «эстрада» подразумевает не только обозначение той или иной концертной площадки, но и определяет компоненты, включённые в музыкально-развлекательное представление.

В контексте избранной проблематики целесообразно отметить необходимость приведения родовой классификации рассматриваемого понятия, включающей в свою структуру три группы, отличающиеся назначением мероприятий и местом их проведения, а именно:

- а) концертная эстрада;
- б) театральная эстрада;

в) праздничная эстрада.

Первая группа объединяет в себе практически все формы и жанры эстрадного искусства, ориентированные на концертные выступления. Вторая группа, соответственно наименованию, связана со спектаклями и постановками разного рода, к примеру, театральные миниатюры, небольшие камерные постановки, с одной стороны, а также масштабные концерты с первоклассным техническим оснащением в мюзик-холлах, с другой. И, наконец, третья группа, обозначенная в качестве праздничной, соотносится с гуляниями разного рода на открытом воздухе – от спортивных игр и стадионных выступлений до концертов с элементами театрализации, включая запись на телевидении или же радиотрансляцию.

Рассматривая сущность искусства эстрады, целесообразно рассмотреть понятие «цивилизации досуга», введённое в XX веке известным французским социологом Ж. Дюмазедье, определившим предпосылкой её возникновения не только трансформацию соотношений занятости человека, но также активацию и повышение производительного процесса материальных благ [131]. Кроме того, всё это также обуславливает и дальнейшее расширение сферы услуг в плане обеспечения качественного досуга, ставшего образом жизни общества. И в этом плане искусство эстрады, в частности, музыкальное, является довольно востребованным в наше время, на что указывает проведение множества различных мероприятий праздничного развлекательного характера, приуроченных какому-либо событию. В качестве примера можно привести новогодние концерты (иными словами – «Голубой огонёк»), которые транслируются в новогоднюю ночь по федеральным каналам страны, концерты с участием известных эстрадных исполнителей ко Дню Победы, Дню России, Дню народного единства. Также стоит отметить и обеспечение постоянного доступа к подобного рода мероприятиям ввиду их круглогодичной трансляции по телевидению, возможности просмотра через Интернет-каналы и сеть. Таким образом, именно рекламодатели продвигают определённый вид эстрадной

деятельности, навязывая зрительской аудитории соответствующие вкусы и представления.

Из всего вышесказанного можно резюмировать, что понятие эстрады трактуется не только как отдельный самостоятельный вид искусства, но также и как его жанр, а концертные формы, в свою очередь, характеризуясь развлекательностью и облегчённым восприятием, а также визуальной броскостью и яркостью, представляют собой часть концертного творчества. Функционирование различных эстрадных жанров (родов), а именно, речевого, хореографического и вокального, объединённых общими чертами. Кроме того, у каждого из перечисленных выше эстрадных жанров существует превалирующий вид искусства, составляющий фундаментальную базу всего представления – это слово, танец или же музыка. При этом важно подчеркнуть синтетический характер вокальной эстрады, соединяющей в себе не только музыку и слово, но и элементы хореографии, театрализации.

Говоря об актёрском искусстве, необходимо отметить элементы его присутствия в каждом эстрадном жанре, которое составляет их основу. Именно в применении актёрских навыков состоит специфика эстрады в целом, поскольку сам исполнитель, будучи вокалистом, инструменталистом, акробатом или танцором, безоговорочно на сцене играет ту или иную роль, опираясь на семантическое зерно исполняемого произведения. И здесь невозможно не отметить эволюционный процесс театрального искусства, а именно, актёрского мастерства, ведь разные временные промежутки, в зависимости от особенностей эпохи, характеризуются превалирующей ролью разных начал – условно-пластического или же условно-декламационного.

Сама же психологичность, как главный элемент эстрадного номера, появилась в эпоху реализма, когда в XIX веке во всех видах искусства возрос интерес к жизни обычного человека во всех её проявлениях. Всё это стало базовой основой для отображения окружающей действительности в искусстве. Появление драматургии реализма и дальнейшее её воплощение на сцене требовало от исполнителя полного погружения в образную сферу

произведения, во внутреннюю духовную жизнь самого героя, что поясняет наличие у актёра умения максимально правдоподобного воспроизведения психофизиологической модели.

Как результат господства реализма можно определить возросшее требование к обладанию актёрским мастерством ко всем представителям эстрадного искусства, что, в свою очередь, объясняет замену понятия «певец» иной формулировкой, а именно, «поющий актёр». И здесь стоит обратить внимание на самостоятельное существование песенных композиций, созданных для кинофильма и исполненных в нём актёрами: популяризации подобных произведений способствует именно актёрская игра, при этом сила голоса и технические профессиональные певческие навыки отходят на второй план ввиду перевеса индивидуальной манеры, способа преподнесения музыкального материала.

Анализируя эстрадное искусство с точки зрения феномена культуры, целесообразно отдельно рассмотреть вопрос соотношения двух типов культур в современной эпохе – национальной и массовой. Результатом глобализации, определяющейся в качестве всемирной унификации существующих жизненных сфер, стала интеграция национальных культурных традиций.

Нарастание тенденции декаданса и кризисные явления духовной жизни этого временного периода обусловило стремление к поиску принципиально нового, что относится, прежде всего, к выразительной форме, средствам, приёмам и методам воплощения определённой мысли, стилевым и стилистическим особенностям – всё это отображало итог социокультурной трансформации мира и общества. И в этом плане культурную интеграцию можно охарактеризовать как сложный и многогранный процесс, в противовес интеграции политической, на что указывает дискутирование представителей научной сферы касательно следующих вопросов:

- сущность европейской культурной общности;
- соотношение стихийных и регулируемых процессов в её установлении;

– сохранение самобытности национальной культуры ввиду избегания её растворения в обезличенном потоке массовой культуры.

В этом плане важно подчеркнуть наличие так называемых «пустот» в сознании индивидуума переходного периода в России. Данное утверждение поясняется превалирующей ролью товарных отношений вместо межличностного общения, что, в свою очередь, обуславливает ощущение субъективности индивидуума, не ощущающего в условиях техногенной цивилизации собственной национальной идентичности, а также лишённого нравственно-духовных устоев. В этом плане искусство играет первостепенную роль, поскольку является наиболее действенным методом выражения сознания нации. Именно искусство позволяет изучить и прочувствовать мироощущение и мировосприятие народа, из чего можно сделать вывод о потребности национального сознания в искусстве как в показателе культурной идентичности.

Отмечается превалирующая роль массовой культуры современности, в противовес высокому искусству. Подобное явление не знает традиций, не имеет национальности, его вкусы и идеалы меняются с головокружительной быстротой в соответствии с потребностями моды. Так, большая часть современной эстрады, являясь частью массовой культуры, обращается к широкой аудитории, апеллирует к упрощённым вкусам, претендует на то, чтобы быть народным искусством.

Причиной описанной выше ситуации можно обозначить архетипические образы, составляющие базовую основу массовой культуры ввиду раннего усвоения их человечеством в период древней фольклорной архаики. При этом, позиции компаративистики и антропологии культуры указывают на наличие в те времена периодической идентификации народов, именно поэтому логическим продолжением такого положения можно считать выравнивание параметров и характеристик массовой культуры поверх коренных культурных традиций и особенностей склада национального сознания, навыков поведения,

специфики психического склада и всего того, что именуется словом «менталитет».

Так, с помощью развития и распространения коммуникативной поведенческой основы в современном пространстве возможно достижение гуманизации социума, ведь именно это является фундаментальной базой для дифференцирования общественных представлений, а также противопоставления собственных культурных ценностей другим.

В данном контексте невозможно не упомянуть работы французских философов Ф. Гваттари и Ж. Делёза, где авторы представляют понятие субъективности и мысли о роли искусства как «производителя субъективности» в качестве основных [48; 49; 50]. Искусство в них определено как процесс «невербальной семиотизации», как способ мысли, как «изобретение возможностей жизни» (по Ф. Ницше). Философы утверждают, что «окончательной целью субъективации является индивидуации, которую необходимо постоянно утверждать» [47]. Художественная практика, по мысли Гваттари, является «привилегированной территорией этой индивидуации, поставляющей потенциальные модели человеческого существования вообще», а «новые модальности субъективации создаются так же, как художник создает новые формы с помощью палитры, которой он располагает» [47, с. 27]. Философ утверждает, что «главное – это наша способность создавать новые сцепления внутри системы «коллективного оборудования», которую создают идеологии и категории мысли. В той же мере, как социальные механизмы, которые можно отнести к общей рубрике коллективного оборудования, технологические механизмы информации и коммуникации, оперируют в самом сердце человеческой субъективности» [47].

Поэтому необходимо «уловить, обогатить и заново изобрести субъективность, иначе она может превратиться со временем в жёсткий инструмент коллективного воздействия, находящийся исключительно на службе власти» [47].

Итак, рассмотрев мнение Ф. Гваттари, можно сделать вывод, что сам философ трактует понятие субъективности как соотношение индивидуума и векторов субъективации, которые, в свою очередь, также бывают «индивидуальными или коллективными, человеческими или нечеловеческими» [47]. Именно поэтому целесообразно рассмотреть механизмы, способствующие формированию и развитию субъективности, в числе которых можно отметить следующие составляющие:

- а) культурную среду, которую составляет окружающая действительность: семья, работа, учёба, религия;
- б) культурное потребление, иными словами, информационные продукты, потребляемые обществом (киноиндустрия, радио, интернет);
- в) информационная машинерия в комплексе (параллельное существование полусемиологического и полулингвистического регистров).

Таким образом, в завершении подраздела сделаем следующие выводы. Процесс формирования субъективности можно обозначить в качестве единственной главнейшей направленности деятельности не только определённого индивидуума, но и общества в целом: всё это способствует непрерывному обогащению внутреннего мира.

Кроме того, данное утверждение наиболее целесообразно применимо в адрес творцов, чей объект опирается на определённое событие, а также отношение со зрительской аудиторией ввиду использования временного пространства в качестве материала (иными словами, зритель не созерцает объект, а «переступает порог временных катализаторных модулей»). Так, роль эстрадного искусства как феномена культуры заключается в следующих аспектах:

- сохранение идентичности;
- обеспечение причастности индивидуума к бытию;
- реализация духовных ценностей и качеств человека, его самобытности, в том числе и национальной.

## 2.2 Социокультурный феномен музыкального искусства эстрады в контексте развития массовой культуры XX–XXI веков

Являясь одним из самых распространённых и востребованных видов искусств массового развлекательного характера, эстрада обладает рядом специфических особенностей и отличительных черт, составляющих её сущность. Именно эстрадное искусство можно направить на отображение и популяризацию индивидуальных черт народа, его национального колорита, а также устоявшихся вековых традиций. Кроме того, в аспекте тематики раздела представляется актуальным рассмотрение эстрадного искусства, в частности, музыкального, с точки зрения его генезиса, а также в контексте истории формирования, становления и развития его профессионального вида.

Вопрос о развитии российской музыкальной эстрады во временном пространстве конца XX – начала XXI веков в наше время отмечен актуальностью для учёных-музыковедов и культурологов, ведь путь зарождения и эволюции данного вида искусства характеризуется сложностью и многогранностью, а также наличием определённых противоречий. Всё это обусловлено переходом общества на рыночные отношения, происходящими изменениями в жизни социума, а, следовательно, в его мировоззрении и мировосприятии. Интересно, что именно музыкальная эстрада, будучи ведущим видом массовой культуры, занимает лидирующую позицию в жизни современного общества, в сравнении с другими видами искусств, на что указывает стремительное распространение её продуктов в сфере медиатехнологий – телевидение, интернет, радио. Функционирование эстрады характеризуется динамичностью, обусловленной непрерывным поиском новых разнообразных форм, что, в свою очередь, способствует появлению невиданных ранее сценических форм и жанров [206, с. 4].

В контексте проблемы исследования невозможно не отметить, что буквально все виды эстрады, а также отдельные её формы и жанры, имеют

свою историю возникновения и развития, однако, ввиду тематики данного подраздела, стоит детальнее остановиться на вопросе рассмотрения именно музыкального типа в качестве феномена массовой культуры. Итак, устоявшееся понятие «эстрадное искусство» по сей день характеризуется стремительным развитием, и, кроме того, именно введение в научный обиход термина «музыкальное искусство эстрады» обуславливает применение дифференцированного подхода к его рассмотрению. И здесь стоит подчеркнуть недостаточную освещённость данного вопроса с точки зрения социокультурного феномена, что ещё раз подтверждает актуальность проведённого исследования.

Интересно также и положение самого термина «эстрада» в научной литературе, который, несмотря на большое количество диссертационных исторических исследований, характеризуется некой неопределённостью и многозначностью: как правило, причиной подобного явления принято считать статус данного понятия в качестве «побочного существования в отношении классических видов искусств» [186, с. 49]. Если же обратиться к словарной трактовке термина, то стоит отметить иностранное его происхождение, ведь «эстрада» в переводе с французского «*estrade*» и испанского «*estrado*» имеет несколько значений в узком и широком смыслах слова:

– «площадка, возвышающаяся над уровнем земли или пола, которая служит местом для выступлений оркестров, хоров, отдельных артистов, ораторов» [172 с. 822];

– «концертно-зрелищные выступления, так называемые малые формы искусства» [186].

Кроме того, невозможно не упомянуть и мнение Е. М. Кузнецова – теоретика и историка, считающего, что само появление термина «эстрада» датируется 1827 годом [99]. Целесообразно отметить применение приведённых выше словарных трактовок с точки зрения отечественного лексикона. Известно, что первое упоминание практически не употреблялось, в отличие от второго, имеющего более широкий смысл. Данное утверждение подтверждает

выстроенная С. С. Клитиным – автором первого учебника, посвящённого вопросам развития эстрадного искусства, – семантическая генеалогия термина [81, с. 26-27].

Однако стоит отметить тот факт, что в отечественном искусстве во временном промежутке XIX – начала XX веков, понятие эстрады характеризовалась двойственностью функционирования, аналогично упомянутой выше трактовке. Профессиональные и любительские выступления различных жанров с возвышающейся сцены-помоста, с одной стороны, и показ концертных программ варьете, с другой. Утвердившийся уже во второй половине XX века термин эстрады в современном понимании, в частности, как объединяющее в единое целое различные специфические виды искусства понятие, неразрывно связан с процессом зарождения новейших синтетических сценических форм и жанров. Именно поэтому данный вид искусства можно обозначить в качестве широчайшей и самостоятельной области массовой музыкальной культуры.

В ходе рассмотрения музыкального искусства эстрады были проанализированы исторические этапы её зарождения, формирования и развития, безусловно, в соответствии с особенностями общей исторической периодизации человеческой цивилизации. Однако важно отметить, что в результате проделанного исследования был сделан вывод об условности обозначенных временных рамок ввиду специфики самой эстрады. Итак, если рассматривать мнения музыковедов, чьи труды относятся к советскому периоду, то стоит заметить, что её обособление в качестве самостоятельного вида искусства относится к 1920-1930-м годам, когда эстрада «окончательно разделилась на два основных типа – профессиональную и развлекательную» [154, с. 9]. Но, если обобщить информацию научной, исторической и культурологической литературы, то можно заметить четырёхэтапную периодизацию:

а) первый «предэстрадный» период, когда формировались главные предпосылки к возникновению данного искусства;

б) второй период, именуемый профессионализацией, время расцвета массовой песни;

в) третий период, связанный с процессом коммерциализации эстрады;

г) четвёртый период, иными словами – «глобализационный».

Тематика подраздела требует более подробно представить характеристику каждого указанного выше этапа. Временными рамками первого периода принято считать промежуток с середины XIX века и до начала XX века, когда в истории мировой музыкальной культуры происходило становление разнообразных жанровых форм, составивших предпосылки к возникновению музыкальной эстрады как вида искусства. В качестве примера можно привести программы увеселительного характера, разнообразные яркие концертные мероприятия театров и кабаре, где процветали такие жанры, как конферанс, акробатика, номера с различными цирковыми элементами, ориентированные на развлечение зрителя. Сюда же можно отнести дивертисменты, народные массовые гуляния.

Второй период, охватывая временные рамки 1920-1950-х годов XX века, характеризуется, как уже отмечалось ранее, профессионализацией эстрадного искусства, выраженной в популяризации таких сценических жанров, как ревю и варьете. Невозможно не отметить, что первый соотносится с процессом формирования популярной песни и шлягера, а второй – со зрелищным эстрадным танцем (в качестве современных примеров можно обозначить колоритные массовые хореографические номера различных мюзиклов). Кроме того, именно данный этап считается периодом расцвета массовой популярной песни, синкретических жанров (мюзикл), появления музыки к кинофильмам, а также выведения позиции эстрадного вокала на один уровень с народным и академическим пением.

Рассматривая второй период формирования российской эстрады, необходимо обратить внимание на процесс развития кинематографа и радио, а вследствие, и рекламы, где использование различных популярных песенных композиций способствовало появлению следующего, третьего периода

коммерциализации. Интересно, что данный этап охватывает временные рамки с 1950-го по 1980-й года, и, называясь также «эпохой протеста», характеризуется определёнными критериями, составляющими его сущность и специфику:

- а) формирование и распространение культуры протеста, а, вследствие, сопутствующих музыкальных жанров: рок-н-ролл, бит, хард-рок, панк-рок, рэп;
- б) зарождение музыкальной поп-индустрии, характеризующейся наличием собственных самостоятельных институтов с определёнными принципами функционирования, а также ассимиляция жанра рок-н-ролла.

Невозможно также не отметить развитие классических программных сценических форм наряду с активным появлением новых жанров, что указывает на тесную взаимосвязь данного этапа с предыдущим: подобное явление подтверждается процветающим творчеством шансонье в мюзик-холлах в различных уже сформированных жанрах. Кроме того, важным событием стала популяризация разнообразных форм рок-культуры, что, в свою очередь, заложило основу к формированию нового синкретического жанра, не утратившего популярность и сегодня – рок-оперы, где активно стали применяться различные новейшие выразительные средства, связанные с совершенствованием техники. В качестве примера можно привести электроусилители, микрофоны, а также использование разнохарактерных специфических звучаний наряду с особым типом вокализации. Так, третий этап отмечен стремлением к «эталонированию, профессионализации, к усложнению и обогащению художественных средств» [66, с. 77].

И, наконец, последний четвёртый этап развития российской музыкальной эстрады датируется началом 1990-х годов и продолжается в настоящее время, характеризуясь глобализационными процессами не только в сфере искусства, но и в социальной общественной жизни человечества. При этом, важно сказать, что эстрада стала не только самым массовым видом искусств, но и неотъемлемой частью жизни социума [107, с. 239]. И, кроме того, именно на данном этапе она рассматривается в качестве самостоятельного

профессионального вида искусства, по своему уровню приравненного к классическим жанрам и формам [2].

В настоящее время музыкальная эстрада рассматривается не только как вид искусства, но и как сфера шоу-бизнеса («show business»), представляющего собой коммерческую деятельность в сфере развлекательных зрелищ, иными словами – исполнение номеров какого-либо направления перед зрительской аудиторией. В широком смысле данное понятие включает в себя довольно обширное количество составляющих элементов: наряду с киноиндустрией и наполненными зрелищными вкраплениями спортивными состязаниями можно указать конкурсы красоты разного рода, а также и музыкальное радиовещание. И в этом плане необходимо определить некоторые достоинства и недостатки: к первому относятся не только коммерческая поддержка профессиональных талантливых артистов, но и абсолютная свобода творчества, а ко второму – процесс стандартизации с целью быстрого потребления зрительской массой.

Говоря о существовании музыкальной эстрады, невозможно не отметить её тесную связь с возникновением и трансформацией массовой культуры [2]. При этом теоретическая мысль определяет её в качестве современного феномена, аналог которого функционировал во времена древнейших цивилизаций, когда, к примеру, греки устраивали театральные и спортивные состязания, а римляне – бои гладиаторов. По популярности первые уступали вторым ввиду наличия минимальной культурной подготовки, в то время как боями гладиаторов могла наслаждаться самая невзыскательная публика. С развитием масштабных зрелищ в древнем мире появляется и прообраз тотализатора – букмекеры принимали ставки на победу конкретной команды гладиаторов, часть от выигрыша шла ланистам, выставившим эти команды.

Кроме того, следует отметить ещё одну характерную черту массовой культуры – манипулятивность, ведь данное явление направлено на стандартизацию духовной деятельности человека. Важно учитывать, что телевидение, как уже отмечалось ранее, является на сегодняшний день самым эффективным средством её распространения. Колоссальное воздействие на

массовое сознание повлекло за собой переосмысление популярной музыки в качестве феномена массовой культуры, ориентированной на потребительские вкусы и инстинкты социума [190].

В контексте проблемы исследования важно отметить социокультурную реформу, датируемую различными историческими трудами со второй половины XIX века и до начала XX века, и отмеченную определёнными метаморфозами всего культурного универсума наряду с отдельными обособленными сегментами. И в этом контексте стоит отметить крайне негативный момент, связанный с так называемой «атомизацией» субъекта, что сформировало аналогичное общество не только в моральном, но и в социальном плане [204, с. 63]. Однако помимо всего вышеперечисленного, можно также отметить и положительное влияние произошедших перемен, заключающееся в «перераспределении труда», а также касающееся «сфер рекреации и досуга» [204]. Стоит подчеркнуть наличие у большей части населения ошибочного представления о невозможности занятий определённым видом искусства ввиду «нехватки времени, так как «нерабочее, а точнее, свободное время полностью обуславливалось производством или рабочим временем, и его едва хватало на восстановление физических сил» [200, с. 28]. Подобное понимание временного распорядка установило типичную форму трудового распределения, установившуюся ещё с древних античных времён и продолжающуюся до упомянутой выше социокультурной реформации.

Так, говоря о массовой культуре и массовом обществе, стоит отметить, что эпицентром в этом плане принято считать США, где, впоследствии, устаревшие принятые стереотипы уступили место новому пониманию потребности в просвещении людей среднего класса.

Отличием последнего от иных представителей стало желание отдыха от достаточно тяжёлого рабочего дня, что и поясняет вкусовые предпочтения с преобладающей ролью развлекательных программ в противовес высокому классическому искусству. Так, в странах западной цивилизации эстрада развивается особенно стремительно, что связано с желанием массовой публики

получать возможность удовлетворения собственных постоянно возрастающих потребностей в досуге – всё это обуславливает постоянные поиски талантов, эпатажирующих зрелищ, дорогостоящих шоу, высоких технологий [154].

Если сравнивать данные процессы с ситуацией в странах за пределами европейской цивилизации, то необходимо отметить трактовку шоу-индустрии как одно из проявлений вестернизации и американизации, из-за чего развитие этой отрасли происходит менее активно.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о главной направленности, обуславливающей функционирование массовой культуры, где целевой аудиторией является средний класс социума, а основной целью считается удовлетворение запросов его представителей. Всё это подтверждается демократичным характером данного типа культуры, а также доступным содержанием и понятной формой, что обуславливает повышение зрительского интереса.

Невозможно не отметить и стрессовое состояние сознания социума в следствие произошедших глобальных катастроф XX века (Первая и Вторая мировые войны), сглаженное и минимизированное, в первую очередь, за счёт трансформационного процесса в искусстве и культуре в целом. Именно поэтому следует подчеркнуть положительную роль массовой культуры и искусства в противовес существующим строгим научным оценкам, заключающуюся в так называемом терапевтическом эффекте.

Ориентированное на работу со зрителем музыкальное искусство эстрады «имело целью через развлекательный момент способствовать снятию отчужденности, которую породила человеческая «атомизация» в XX веке» [200, с. 25].

Таким образом, в завершение подраздела можно сделать вывод об основных аспектах, определяющих музыкальную эстраду в качестве культурного феномена:

а) широкий жанровый спектр, ориентированный на большую зрительскую аудиторию, а также не ограничивающийся стандартными музыкальными формами;

б) самобытность музыкальной эстрады, наличие у данного вида искусства профессионального статуса с 1990-х годов XX века, наряду с академическим и народным искусством;

в) длительный путь формирования и становления, основанный на четырёх этапах и продолжающийся в настоящее время.

Имея влияние на индивидуума, эстрадная музыка способна воздействовать и на большие массы людей, выполняя при этом организующую и направляющую функции. Первая подразумевает эмоциональную синхронизацию, а вторая – погружение и духовную объективацию. Важно подчеркнуть разницу зрительской аудитории, к примеру, в филармоническом зале, где по большей части классический репертуар поэтапно воздействует на слушателя, и на стадионе, где характер музыки не предполагает смыслового погружения и переводит эмоциональную синхронизацию непосредственно в деятельностную объективацию.

Именно поэтому следует понимать, что в большинстве своём аудитория ввиду происходящих мировых проблем на инстинктивном уровне тяготеет к отвлечению от жизненных проблем, что обуславливает большой интерес к музыкальной эстраде.

Проведённый в ходе исследования культурологический анализ избранной проблемы даёт твёрдое основание для определения музыкальной эстрады как «гармоничной и соразмерной возникновению и развитию массовой культуры формы музыкального искусства XX-XXI веков» [189]. И, кроме того, именно рассматриваемый вид искусства на сегодняшний день занимает доминирующую позицию в плане обеспечения эстетической взаимосвязи общества и окружающего мира.

### **2.3. Основные тенденции развития массовой музыкальной культуры в ситуации метамодерна**

Считаясь мощнейшим механизмом влияния на общественное сознание, музыка, в частности, эстрадная, не просто позиционируется в качестве наиболее значимой формы существования массовой культуры, но также определяется как один из адаптационных методов освоения окружающей действительности индустриального общества. Именно поэтому научно-практический интерес сосредоточен вокруг проблемы обозначения основных принципов её развития и тенденций дальнейшего существования, где одним из основных аспектов принято считать универсализацию ввиду постоянного обновления музыкальной продукции [6].

Так, уходя своими корнями в древнее русло разнообразных бытовых форм и жанров, характеризующихся прикладным значением, существующие виды массовой культуры подверглись процессу трансформации в единый универсальный феномен, проявление которого происходит в тесной взаимосвязи не только с культурными традициями того или иного народа, но и с экономической, социально-политической сферами [6].

В этом плане невозможно не сказать о процессе глобализации, происходящем в массовой музыкальной культуре в настоящее время, поясняющимся обновлением технических и технологических возможностей, применимых как к установленным ранее жанрам, так и к абсолютно новым – всё это способствует преодолению музыкой разного рода границ (реальных и виртуальных). Кроме того, система соотношения трёх типов культур – народной, элитарной и массовой – также подверглась определённым переменам, заключающимся, прежде всего, в понижении в настоящее время статуса не только отдельных перечисленных выше видов, но и самого понятия культуры в целом. Всё это привело к кардинальным изменениям трактовки

данного термина, воспринимающегося в качестве метода получения материального благополучия.

Именно поэтому массовую культуру во многих научных трудах определяют, как составляющий элемент единой принятой культурной системы общества постиндустриального типа, где влияние на социум осуществляется с помощью распространения музыкальных продуктов по определённым коммуникативным каналам. Преобразовавшись в экономически развитых странах в ключевой финансовый актив, музыкальная индустрия, в частности, практически все крупные музыкальные корпорации являются собственностью европейских компаний, продающих около семидесяти пяти процентов от общего количества записей мирового музыкального рынка. Европейские слушатели предпочитают музыку представителей своей страны; такая же тенденция прослеживается у россиян – более 50% предпочитают отечественную эстрадную музыку зарубежной.

Появление и активное развитие СМИ и сети Интернет, как уже отмечалось ранее, способствовало довольно быстрому распространению разнообразных образцов музыкальной продукции, находящей зрительскую аудиторию в кратчайшие сроки. Ввиду морального отстранения от коллизий, происходящих в современном обществе, именно развлекательная индустрия, частью которой является эстрада, занимает лидирующую позицию экономической сферы деятельности. Таким образом, отметим, что именно музыкальный бизнес, о котором шла речь в предыдущем подразделе, из всех отраслей имеет наиболее перспективные направления развития, одним из которых принято считать стремительно растущую мобильную телефонию. Именно данное направление, как отмечает Г. П. Бакулев, поможет «затормозить наметившийся процесс снижения продаж музыкальных CD-дисков» [6].

Один из самых действенных способов завоевать больше фанатов для молодой группы – это нахождение пути к аудиториям других исполнителей. Если речь идёт об одной и той же целевой аудитории, слушатели всегда с

большой вероятностью примут рекомендации от артиста, которого они уже знают и любят.

Под влиянием массовой культуры происходят серьезные изменения во всех жанрах музыкального искусства, в том числе в популярной музыке, в которой рождается новый термин *middle culture* (в переводе с английского – «серединная культура»), являющийся одним из векторов исполнительства, а также расширяющий устоявшиеся формы музыкальной традиции.

В контексте тематики подраздела целесообразно рассмотреть и сам механизм современной музыкальной индустрии, функционирование которой обеспечивается с помощью взаимодействия множества элементов, составляющих звенья одной цепи. Это не только авторы, создавшие определённый творческий проект, но и исполнители, продюсеры, обеспечивающие его продвижение. Кроме того, в общее число можно добавить менеджеров и режиссёров-постановщиков, а также задействованных финансистов, сотрудников СМИ, критиков [196]. Всё это указывает на двойственность функционирования музыкальной индустрии: с одной стороны, это ориентация на потребность зрительской аудитории ввиду активного потребления продукта, и с другой, формирование спроса слушателей с дальнейшей опорой на перспективные пути развития индустрии [196].

Как уже отмечалось ранее, начало эпохи метамодерна относится к первой половине 1990-х годов, ссылаясь на ранние упоминания термина (например, в манифесте Н. Дэви «Эра метамодерна»; в книге Т. Вермюлена и Р. Аккера «Заметки о метамодернизме») [26]. Метамодернизм рассматривается как возврат к основам модернизма, но при этом он имеет черты модернизма и реальности современных технологий. По мнению Т. Вермюлена и Р. Аккера, модерн зашел в тупик, достигнув своего предельного значения, однако и постмодерн тоже исчерпал себя. Как итог – отсутствие новых концепций, а также скорость смены нового, достигающая немислимых темпов [26]. Одной из задач эпохи метамодерна является попытка определить и осмыслить актуальную культурную реальность, определив особенности этого периода.

Метамодерн ищет новый смысл культуры и искусства, наделяя произведения глубиной. Однако это глубина иного порядка, чем в постмодерне. Искусство метамодерна стремится к многомерности, данный глобальный культурный процесс характеризуется осцилляцией (раскачиванием) между двумя противоположными эпохами – модерном и постмодерном, а также одновременным их взаимодействием.

Массовая музыкальная культура в конце XX века претерпела изменения и структурно трансформировалась. По утверждению В. Конена, появляется новое понятие «третий пласт культуры», который охватывал более широкий спектр различных видов художественного творчества, расширивший границы традиционных музыкальных форм [89]. Однако необходимо отметить тот факт, что джаз и рок в полной мере нельзя отнести к области массовой культуры, так как они имеют многие черты элитарной культуры, переплетаясь с массовыми жанрами. В качестве примера рассмотрим исследование А. Цукером рок-музыки 1960–1970-х годов как форму протеста против господствующей массовой культуры, в котором синтезируются различные музыкальные жанры: эстрадная, массовая и авторская песня, хореографические жанры, отчасти джаз, рок и поп-музыка [203]. В ситуации метамодерна происходят процессы модернизации массовой музыкальной культуры. Это проявляется в сфере творчества, исполнительства, в принципах концертной деятельности, в музыкальном образовании и воспитании.

В современном информационном обществе музыка является важной составляющей, продукт создания которой распространяется по коммуникативным каналам, воздействуя на социум [178]. В странах с развитой экономикой музыкальная индустрия является весомым финансовым активом. На данный момент Европа является центром крупнейших мировых музыкальных компаний.

В ходе проведённого исследования были выявлены основные тенденции развития массовой музыкальной культуры, а именно:

– глобализация как основной процесс, протекающий в настоящее время;

- коммерциализация искусства с целью повышения материальной прибыли;
- тиражирование полученных продуктов музыкальной деятельности;
- приобретение средствами массовой коммуникации агрессивного характера;
- интеграционные процессы;
- предоставление доступа ко всему спектру музыкальной продукции с помощью сети Интернет;
- повышение спроса на появление и реализацию разнообразных проектов ввиду популяризации массового музыкального искусства.

Ситуация метамодерна не может не найти отражения в художественном аспекте музыкальных произведений, что накладывает отпечаток на все формы музыкальной индустрии.

Для увеличения каналов сбыта компании-производители ориентируются на слушателя, который потребляет данный музыкальный продукт, и приходят к выводу, что в данный момент музыкальные вкусы слушателей смещаются от радиотрансляций к интернет-прослушиванию.

Традиционные международные и телевизионные конкурсы теряют прежнюю популярность, передавая эстафету лидерства интернет-пространству, которое становится рекламной площадкой для молодых авторов и исполнителей, где их находят звукозаписывающие компании [161]. В ситуации метамодерна авторами, производителями и менеджерами музыкальной индустрии формируются новые социально-культурные связи в силу освоения новых стремительно развивающихся технологий и тенденций.

Следующая модель передачи музыкального материала: автор – исполнитель – слушатель, однако, говоря о маркетинге музыкальной культуры в ситуации метамодерна, следует отметить то, что потребитель начинает ею управлять.

В массовой музыкальной культуре как одной из форм проявления творческого процесса появляется понятие музыкальной коллаборации. В

процессе организации обязательным условием является наличие руководящего органа, причем форма руководства, может быть, и общественной при сотрудничестве равноправных членов децентрализованного сообщества. Одним из важных преимуществ музыкальных коллабораций становится получение больших возможностей в достижении успеха в условиях конкуренции за ограниченные ресурсы [93].

К основным формам музыкальных коллабораций в массовой музыкальной культуре в ситуации метамодерна относятся:

- фестивальные концерты (взаимодействие аудитории зрителей и артистов, популяризация творчества);

- гастрольный тур (может быть как кратковременным, так и долгосрочным, основное преимущество – расширение слушательской аудитории, большой охват публики на концертах);

- запись в студии артиста с приглашенными гостями (совместное творчество, реклама лейбла, взаимодействие двух и более творческих единиц);

- совместное сочинение произведения, или соавторство (раскрывает новые творческие горизонты, взаимный обмен современными музыкальными техниками и технологиями);

- кавер-версии (креативное творческое решение, поиск новых интерпретаций прочтения произведения, ранее сочиненного авторами, которое опирается на веяние современной музыкальной культуры метамодерна на основе существующих музыкальных традиций);

- ремиксы (один из способов совершенно по-новому взглянуть на собственное музыкальное произведение, поиск новой аудитории и реклама).

Коллаборации в видео:

- официальное музыкальное видео (клип) – необходимое условие выпуска новой песни артиста, которое визуализирует аудиофайл и приносит популярность артисту посредством рекламы на ТВ, в Интернете;

- создание сайта артиста или блог в популярной социальной сети Instagram (основная задача – реклама, популяризация творчества, жанровой

специфики, ревью релиза песни, интервью с музыкантами, ссылки на видео выступления);

– фотогалереи (необходимость наличия официального сайта артиста как ознакомительного и информационного ресурса аудитории слушателей);

– соцмедиа (упоминание в постах социальных сетей артистов на других страницах пользователей в качестве рекламы и способа распространения информации, что дает расширение аудитории слушателей);

– анонсы концертов (артисты анонсируют в своих социальных сетях, по радио, в Интернете или на ТВ выступление концертов других артистов).

Все вышеупомянутые формы музыкальной коллаборации являются неотъемлемой частью современного массового музыкального процесса в ситуации метамодерна, которые диктуются нам скоростью развития технических возможностей посредством массмедиа, а также Интернета.

Метамодерн сменил эпоху постмодерна, являясь его закономерным продолжением и отражая состояние и настроение современности. Метамодерн сформировал новые, характерные для данного времени черты и принципы, однако при этом полностью не отвергает традиции постмодерна, а, наоборот, опирается на идеи музыкального постмодернизма [83]. В этой связи необходимо определить компьютеризацию в качестве фундаментальной основы для дальнейшего развития музыкальной культуры XXI века, и, кроме того, данный процесс будет протекать в тесной взаимосвязи с обновлением и преобразованием коммуникационных каналов.

В связи со стремительным ростом компьютерных технологий необходимо отметить важную роль в сохранении информации электронных библиотек, которые будут архивировать музыкальное наследие современной музыкальной культуры и передавать его будущим поколениям [137]. В данном процессе важную роль занимают профессионально подготовленные сотрудники музыкальной индустрии, которые участвуют в процессе сохранения культурного наследия.

## **2.4. Трансформационные процессы российской эстрадной музыки в культурной ситуации метамодерна конца XX – начала XXI века**

Музыкальное искусство конца XX – начала XXI века необычайно объёмно. Музыкальный калейдоскоп данного периода синтезирует широкий спектр жанров современной музыки, среди которых джаз, поп-музыка, массовая песня, рок-музыка, электронная, медитативная, алеаторика, серийная, разнообразные авторские стили, имеющие отличия по назначению, а также музыкальному языку.

Основная сущность музыкального искусства конца XX века обнаруживается в поиске новых форм, звучаний, а также в области звуковысотных отношений, характерных ее специфике. Музыкальные параметры трансформируются, что проявляется в продолжительности звучания тембра, варьируется высота, динамика, артикуляция и другие её характеристики.

Музыка как важный элемент, влияющий на формирование духовной составляющей личности, занимает одно из доминирующих мест в сфере искусства.

Актуальное значение приобретает влияние популярной музыки, а также музыки в целом, на внутренний духовный мир современной молодёжи в условиях массовой культуры, пропагандирующей в большинстве своём прагматические и меркантильные ценности.

Учитывая, происходящий период перемен в культурном векторе России, разрушаются устоявшиеся идеалы и ценности, происходит популяризация музыкальных пристрастий, под давлением легкой музыки, направленной не всегда на созидание, рефлекссию, а на некий декоративный элемент отдыха, теряющий глубину мысли и содержательность. Но вместе с тем, наблюдается актуализация патриотического воспитания посредством музыкальной эстрадной культуры: творчество Шамана, Олега Газманова, группы «Любэ» и

других артистов эстрады пропагандирует героику исторического прошлого и настоящего России, народного единства и сплоченности, а также проводятся патриотические форумы, фестивали и осуществляются проекты.

Теоретическая мысль затрагивает очень важные и актуальные в данный момент социально-философские и культурологические вопросы: социокультурные факторы, влияющие на современную музыкальную культуру; состояние, тенденции развития современного музыкального искусства; система выстраивания массовых музыкальных предпочтений, пути приобщения слушателя к музыке; роль музыкальных интересов современного человека в сфере искусства [132, с. 59-62].

Для ответа на данные вопросы, необходимо понимать, что музыка является одной из важнейших аксиологических установок личности, её мировоззрения, проявляющегося в векторе социальной активности общества, а также молодого поколения.

Сущность музыкальной культуры сформулировал музыкальный социолог А. Сохор, который подчеркнул, что музыкальная культура общества является сложной системой. Основная сверхзадача композитора и исполнителя – способность музыкального произведения развивать творческий потенциал слушателя, стимулировать его самосознание, духовно обогащать личность, это также является одной из социально-значимых функций. Прерогатива создателя музыкального произведения, безусловно, принадлежит автору, однако, роль исполнителя не менее важна в вопросе донесения произведения до слушателя, воссоздание необходимого эмоционального эффекта на него, эта связь трех взаимодействующих субъектов в творческом процессе, неразрывно связанные друг с другом. В результате диалога между музыкантом и слушателем, происходит их единение, оценка музыкального творчества и психоэмоциональное единство, что также является одной из задач музыкального искусства в целом.

Рамки охвата музыкальных явлений социальной жизни расширились в конце XX – в начале XXI века, когда в российской музыкальной культуре

«появляются новые жанры музыки, формы, инструментарий нового типа, целый арсенал выразительных средств» [61, с. 103].

Понятие современной эстрадной музыкальной культуры сформировалось в России относительно недавно, начиная с последней четверти XX века в постперестроечное время.

Сегодня существует большое разнообразие музыкальных направлений, имеющее свои отличия и особенности. Ежедневно создаются новые песни российскими авторами, затмевающие зарубежные хиты, (популярные произведения), предложенные широкой аудитории слушателей. Их характерной особенностью считается отсутствие чётких ограничений и рамок.

Современные песни, созданные на российском музыкальном пространстве, можно относить совершенно к разным жанрам, одной из особенностей которых являются создание ярких и эффектных, а также запоминающихся художественных образов на сцене и музыкального языка, учитывая особенности массовой культуры и потребности субъекта социума.

Традиции и строгость уходят, вследствие чего, автор и исполнитель теперь могут смело работать во взаимодействии стилей, синтезируя новые музыкальные направления, а также смело экспериментировать в музыкально-творческих коллаборациях.

По мнению музыкальных критиков, данный современный симбиоз в русской эстрадной музыке связан с технологизацией музыкальной сферы. По их прогнозам, с каждым годом он будет становиться более заметным, через несколько лет трудно будет разобраться, к какому именно жанру можно отнести музыкальное произведение – происходит стирание чётких границ и критериев музыкальных жанров, что, возможно, приведёт, в скором времени, к созданию новых форм музыкального искусства.

В связи со стремительным развитием научно-технической революции, повышается скорость доставки и внедрение музыкальной продукции, что влечёт за собой взаимовлияния культур, увеличение массовости, повышение качества записи музыкальных фонограмм, технической обработки, музыка

становится доступной широким массам. Появляются караоке, музыкальные компьютеры, а также новых виды синтетической музыки, которые вытесняют «живое исполнение» оркестров, хоровых коллективов, происходит технизация процессов творчества, исполнения и потребления, создание материально-технической базы для развития процесса коммерциализации музыкальной культуры в России.

Одним из переломных периодов современной эстрадной музыки в России становится период с 1987 по 1991 год, который «привел к появлению третьего типа музыкальной культуры в результате слияния элементов западной культуры и современных традиций» [91, с. 124].

В период перестройки в России, в связи со сменой форм собственности, появляется доминирующее в обществе коммерческое искусство, которое существует в рамках нового утвердившегося направления – шоу-бизнес.

С появлением капитализации средств производства в музыкальном шоу-бизнесе создаются крупные развлекательные корпорации, представленные в конгломерате радио, телевидения, концерты, аудиозаписи. Однако необходимо отметить, что при этом развивается и сохраняется для более узкого круга интеллектуальной элиты элитарная, духовная музыка, но не в рамках шоу-бизнеса, а при государственной поддержке, либо спонсорской.

В начале 80-х эстрадная музыка советского периода переживает подъём. Появляются известные композиторы, такие как А. Матецкий, начиная свое сотрудничество со знаменитой Софией Ротару; Раймонд Паулс, написал огромное количество популярных шлягеров, в том числе и для А. Пугачевой; Ю. Чернавский создал песни к фильмам, среди начинающих дебютирует Владимир Пресняков.

Говоря о российской эстрадной популярной музыке конца 80-х г., необходимо отметить следующих известных исполнителей, творчество которых распространилось на весь СССР. Среди них София Ротару, Муслим Магомаев, Лев Лещенко, Иосиф Кобзон, Алла Пугачева и другие популярные исполнители.

«Перестройка» конца 1980-х – начала 1991-х год вносит изменения в эстрадную музыку. Появляются имена Игоря Талькова, Олега Газманова, группы «Любэ», «Кар-мэн». В начале 90-х годов, после распада СССР, Москва и Санкт-Петербург продолжают оставаться главными центрами производства русскоязычной музыкальной продукции, в независимости от сложившегося политического и экономического кризиса в стране. В этот период известность приобретают такие исполнители как, Игорь Николаев, Наташа Королёва, коллективы «Мальчишник», из которого вышел известный ныне «Дельфин», группа «На-На» под руководством Барри Алибасова, в прошлом участника группы «Интеграл».

В это время развивается советский рок, среди представителей группы – «Кино», «Наутилус Помпилиус», «ДДТ», «Алиса», «Агата Кристи», «Пикник», «Ария». Во время «железного занавеса» данный вокальный жанр был под запретом, кассеты «распространялись нелегально между ценителями рок-музыки, в связи с этим он развивался подпольно, и стал носить название «гаражный рок», название получил из-за мест, в которых приходилось репетировать этим группам, не имевшие звукозаписывающих студий: гаражи, подвалы, бары» [130, с. 67].

В 90-х годах, в период снятия всех запретов на рок-музыку в стране появляется огромное количество рок-исполнителей и групп, они выходят на уровень выступлений больших стадионов, что ранее было недопустимо, появляются рок-фестивали, происходит популяризация данного музыкального жанра.

Во второй половине 1990-х на российском музыкальном Олимпе появляются такие популярные коллективы, как «Иванушки International», «Руки вверх», «Дискотека Авария», которые представляли поп-музыку [3, с. 189].

Снятие идеологических ограничений в искусстве, цензуры дало проникновение запада в русскую музыкальную культуру 90-х. Это тенденция даёт наполнение музыкального рынка шоу-бизнеса радиостанциями («Европа плюс», «Хит FM») и телеканалами с огромным количеством зарубежных

исполнителей и групп. Для примера, радиостанция «Европа плюс» занимает лидирующее место среди радиосетей России.

Невозможно не отметить и появление разнообразных каналов, специализирующихся на трансляции различных музыкальных продуктов, в частности, видеоклипов. В этом плане важно сказать о появлении на российском телевидении популярного канала под названием «MTV» в 1992 году, а, вследствие, и программы «Горячая десятка MTV», популяризация которой в конечном итоге привела к появлению русской версии канала «МУЗ-ТВ» в 1995 году. Так, именно телевидение можно обозначить в качестве главного механизма продвижения популярной музыки и исполнителей, а видеоклип – важнейшим инструментом, способствующим данному процессу.

Благодаря СМИ у российского слушателя возникает большой интерес к зарубежной музыке и популярность приобретают западные исполнители, такие как Madonna, Майкл Джексон, Элтон Джон, что стало создавать большую конкуренцию отечественным исполнителям, в результате чего началась мода на подражание зарубежным певцам. В этом плане отметим появившуюся в начале 2000-х годов тенденцию к исполнению песенных композиций на иностранном языке, в частности, английском, где в качестве примера можно определить творчество российской певицы Алсу. Кроме того, песни многих артистов характеризуется применением определённых заимствований в плане музыкального языка, а именно, латиноамериканских ритмов, восточных интонаций, турецких напевов, как, например, в ремейковой деятельности известного артиста Ф. Киркорова.

Однако существуют направления в современной музыкальной культуре, которые сдерживают конкуренцию и не являются копией прозападного формата в целом. К данному направлению можно отнести русский рок, который получил лишь толчок развития западного рока, при этом, сохранил черты самобытности российской музыки, имеет свои отличительные черты и сосредоточен на художественном образе, тексте, сакральном смысле, донесённом до зрителя.

Популярная или поп-музыка развивалась в СССР со второй половины XX века по западному принципу и прообразу. С 1991 года отечественным исполнителям предоставляется возможность выхода на мировой рынок музыкальной кинопродукции. Однако дебют русскоязычных исполнителей на мировой арене затруднен следующими факторами: насыщение мирового рынка англоязычной продукцией, навязываемой, в том числе, европейским странам; западная аудитория мало знакома с русским языком, что дает выход на небольшие аудитории русских эмигрантов на Западе (Любовь Успенская, Михаил Шуфутинский).

Однако необходимо отметить, что большого успеха за рубежом смогли добиться группа «t.A.T.u.», чья песня попала в мировые хит-парады, заняла первое место в рейтинге хит-парада, продала значительное количество компакт-дисков. Успех группы, в первую очередь, принесли ей правильный продюсерский менеджмент и маркетинг, воссоздав образ скандально-провокационной группы, чем и привлекли внимание за рубежом. В 2008 еще один исполнитель получает мировую популярность – Дима Билан, заняв 1-е место в международном телевизионном вокальном конкурсе Евровидение, в последствие становится самым популярным, востребованным и высокооплачиваемым артистом в шоу-бизнесе.

На стыке 90-х – 2000-х годов появляется танцевальная поп-музыка или так называемый клубный саунд, появляются артисты, не уступающие западным. Такие стили, как техно, хаус, транс, брейк-бит, хардкор, трип-хоп, даб и другие, получили широкое распространение в крупных индустриальных центрах России. В середине 90-х годов XX века появляются ди-джеи, они сводили различные стили в композиции клубной музыки.

С возникновением молодежных субкультур у них вырабатывается общий стиль одежды, имидж, сленг, символика, общие интересы и музыкальные предпочтения, и, как следствие, схожее мировоззрение.

Российская электронная музыка развивалась в музыкальной культуре России еще в 80-е годы XX века, имела свои отличия от мировой, и была

своеобразной, что связано на тот момент с недостатком информации и недостаточной развитыми технологиями в данной сфере. Электронная музыка – жанр, обозначающий музыку, созданную с использованием электронного оборудования, при этом звуки производятся при помощи электрического сигнала, в записи или при исполнении использовались электронные усилители.

Продолжая анализ российского шоу-бизнеса, необходимо отметить, что он заменил во второй половине XX века, существовавшее ранее понятие «советская эстрада».

В ситуации радикального плюрализма, в мире шоу-бизнеса происходят постоянные обновления форм, названий, аранжировок, в надежде угодить потребностям публики, а также удивить зрителя, найти свою аудиторию для артиста. Благодаря умелой работе музыкальных лейбл-корпораций, продюсерских центров российская эстрадная музыка становится все более популярной.

Также в начале десятилетия XXI века происходит всплеск развития российской хип-хоп культуры. «Рэп» либо «хип-хоп» – это течение в современной музыке (понятия часто смешивают), первое подразумевает под собой вокальный речитатив, а второе относится к музыке и поп-культуре в целом. Кроме того, отметим также и появление русских представителей данного направления, получивших широкую известность благодаря разнообразным радио-ротациям. К их числу принадлежат ДеЦл, «Bad Balance», «Каста», «Ю.Г», «Многоточие».

Анализируя эстрадный массовый рынок, важно отметить музыкальные проекты, а также талант-шоу, которые стали популярны среди различных продюсеров, цель которых открыть новые имена, «зажечь звезду». С 2002 года в России появляется первый музыкальный проект «Фабрика Звезд», который был очень популярен у зрителя, имел огромнейшие рейтинги на ТВ, и имел продолжение до 2006 года. Среди «выпускников» самые успешные: группы «Корни», «Фабрика», «Серебро», певица Юлия Савичева, Ирина Дубцова, Тимати, Виктория Дайнеко, Анастасия Приходько, приобрели популярность

после окончания проекта. Не менее популярным стал талант-шоу «Голос», а также «Танцы», где по западному прообразу, выявляются талантливые вокалисты и танцовщики [182, с. 45].

XXI век в истории развития российской эстрадной музыкальной культуры отмечен укреплением структуры шоу-бизнеса, на что указывает несколько причин:

– формирование большого количества фирм и компаний, специализирующихся на звукозаписи;

– успешное функционирование крупнейших музыкальных каналов на российском телевидении, а именно, «МТВ» и «МУЗ-ТВ»;

– применение продуманной системы в плане рекламирования и распространения продукции.

Стремительная популяризация российской эстрады, помимо всего вышеперечисленного, также обуславливает непрерывное появление новых исполнителей, и, вследствие, рождение невиданных ранее форм, жанров, направлений и стилей. Но также необходимо отметить, что чем старше музыкальный стиль, тем труднее его возвращать, либо интерпретировать на новый лад.

Интерес к классической музыке возвращают нам 2000-е в постановках мюзиклов, что объясняется отсутствием разнообразия в репертуаре большинства современных исполнителей, индивидуальной манеры, которая бы отличала артиста от общей массы представителей «однодневных» хитов, уже не способных удержать внимание зрителя. Именно поэтому «начинают возобновляться дискотеки групп 80-х и 90-х годов – всё это характерно чертам метамодерна, возвращение к традициям» [102, с. 38-44].

Классические произведения имеют актуальность в современном обществе и элитарном искусстве, но также важно отдельно сказать и об их преобразовании, когда с помощью различных современных средств выразительности, а также с применением новейших технологий, привычное оригинальное звучание уступает место новой необычной окраске. Таким

образом, происходит обращение к традиции, она популяризуется посредством современных элементов массовой культуры и технизации музыкальной культуры [53, с. 89-92].

Происходящий синтез делает классическую музыку популярной и привлекает внимание молодого поколения. Такая интерпретация классики характерна эпохе переходного периода постмодернизма в метамодерн, в которых есть определенные отличия.

Итак, современная эстрадная музыка многообразна. В последние десятилетия в российской музыкальной культуре появились новые формы, жанры музыки, нового типа инструментарий, целый арсенал выразительных средств. Раздвигаются рамки охвата музыкой многих явлений социальной жизни

## **Выводы к разделу 2**

Музыкальное искусство эстрады определяется как главнейшая составляющая массовой культуры современности, на что указывает ряд определённых событий, сопровождающих процесс его развития в настоящее время. Позиционируясь в качестве ведущего и самого популярного вида искусства, эстрада в жизнедеятельности общества играет значимую роль ввиду не только обеспечения влияния на зрительскую аудиторию, но и отображения ценностных и духовных ориентиров, реализации определённых культурных запросов различных слоёв населения.

Характеризуясь двумя отличительными чертами по отношению к другим видам искусств, а именно, социальной отзывчивостью и мобильностью, музыкальная эстрада прошла довольно длительный путь формирования, становления и развития. Однако при этом сам термин в настоящее время не

фигурирует в мировом научном обороте: например, в зарубежных странах вместо формулировки «музыкальное искусство эстрады» принято применять название соответствующего жанра, вида или явления искусства (варьете, мюзик-холл и прочее).

Понятие «эстрада» в России появилось в начале XX столетия, когда первоначальной трактовкой термина было принято считать концертные программы или же сценические выступления развлекательного характера в противовес его современному пониманию, определяющемуся как общее обозначение практически всех существующих жанров и разновидностей, ориентированных на восприятие общественной массой. Основной чертой подобных образцов является доступность восприятия.

Кроме того, были также определены три основные группы эстрадного искусства, различающиеся по своей направленности. В их числе – концертная эстрада, а также театральная и праздничная. При этом общим для каждого рода эстрадного творчества является соединение слова и музыки, а также синтез с искусством актёрским.

Признано, что сущность понятия культурной интеграции, являясь достаточно многогранной и сложной, заключается в функционировании целого спектра проблем и вопросов, касающихся рассмотрения и дальнейшего анализа соотношения двух типов культур: массовой и национальной. Массовая культура все больше становится безнациональной и все менее субъективной. Поэтому одной из важных задач искусства и эстрады как его составляющей является сохранение современным человеком субъективности. Это важно и для художника, создающего произведение, и для тех, кто его воспринимает.

Отечественная эстрада прошла сложный, а порой и противоречивый путь развития, что было связано с кардинальными изменениями в жизнеустройстве общества. Эстрада характеризуется невероятной динамичностью, что, в соответствии со стремительно развивающимся современным миром, полностью соответствует настоящим зрительским и слушательским предпочтениям и запросам, сполна удовлетворяя их. Это

обуславливает постоянный непрерывный процесс поиска новых форм и жанров, стилей и исполнителей.

В настоящее время активизировался интерес к изучению истории и современного состояния музыкального искусства эстрады, позволяя более глубоко и дифференцированно подойти к изучению данного культурного феномена, в том числе и как явления массовой культуры. Социокультурный аспект изучения позволяет сделать вывод о том, что музыкальное искусство эстрады выступает как доминирующая форма музыкально-эстетического взаимодействия человека с окружающим миром в разных формах своего проявления.

Музыкальная культура эстрады эпохи метамодерна является закономерным продолжением эпохи постмодерна, не отвергая его традиции (как, впрочем, и традиции модерна), а стремясь найти новые формы отражения и выражения состояния современной действительности, в чем большую роль будет играть компьютеризация, развитие каналов массовой коммуникации, что делает актуальным как сохранение музыкального наследия прошлого, так и поиск новых путей развития искусства в условиях трансформации и нацеленности на развитие творческого потенциала автора/исполнителя и слушателя, что становится возможным в условиях диалога.

В период конца 90-х годов XX века – начала XXI века происходит смена культурных парадигм, которая, в первую очередь, проявляется по причине смены политического режима, снятия «железного занавеса», а также отмены определенных запретов, что дало толчок в развитии новых стилистических направлений; во-вторых, происходит синтез в музыкальной культуре и поиск новых форм в эстрадной музыке России, что и определило её новые характерные особенности и персоналии.

### **РАЗДЕЛ 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ ЛУГАНЩИНЫ В СИТУАЦИИ МЕТАМОДЕРНА**

#### **3.1. Основные подходы к изучению музыкального искусства эстрады**

Различные вопросы и проблемы, возникающие по отношению к рассмотрению специфики эстрадной музыки, истории её формирования и развития, жанрового спектра, находятся в центре внимания учёных с 1920-х годов XX века – представителей не только музыкальной сферы, но и других научных направлений. Интересно, что в разные временные периоды отношение научного круга к рассматриваемому виду искусства неоднократно подвергалось изменениям, при этом невозможно не отметить, что само музыкальное явление в тех или иных исторических условиях существования преобразовывалось и приобретало социальные черты.

Всё это обуславливает позицию его рассмотрения музыкальной отечественной наукой в качестве массовой культуры, а также поясняет интерес исследователей-социологов, психологов, культурологов, политологов, позиционирующих эстрадную музыку и джаз в качестве предмета научной работы. На сегодняшний день известно множество научных трудов, посвящённых рассмотрению самых разных вопросов, касающихся отечественной и зарубежной эстрады – всё это указывает на актуальность избранной проблемы.

В контексте тематики подраздела необходимо детально рассмотреть историографию изучения эстрадного музыкального направления в России. Анализ литературы разного рода показал, что здесь можно выделить три основных этапа, а именно:

– первый этап, затрагивающий временные рамки с 1920-х годов по 1950-е годы;

– второй этап, охватывающий период с 1950-х годов и продолжающийся до 1980-х;

– третий этап, берущий своё начало с 1980-х и по настоящее время не завершённый.

Если рассматривать каждый этап отдельно, то, прежде всего, стоит отметить сосредоточение научного интереса представителей первого этапа вокруг архивных документов, а также изданий на их основе: периодических публикаций, монографий или же сборников. Важно отметить, что в этом плане особое место отводилось джазовой музыке, которая позиционировалась как самостоятельное профессиональное направление.

И здесь целесообразно упомянуть публикации разнообразных статей соответствующей тематики в таких известных в то время журналах и газетах, как «Театр и музыка», «Жизнь искусства», «Известия» (Одесса), «Киевский пролетарий» [55]. Одна из важнейших работ этого периода, именованная как «Джаз-банд и современная музыка», принадлежит перу С. Гинзбурга и датируется 1926 годом. Работа была выпущена известным Ленинградским издательством «Academia», а её содержание составили лучшие статьи музыкальных педагогов и композиторов. В их числе такие знаменитые личности, как Д. Мийо [Д. Мило], Л. Грюнберг, П. О. Гренджер, С. Серченгер [55]. Кроме того, именно данное собрание статей можно обозначить как первый серьёзный труд, посвящённый изучению и освещению вопросов истории формирования и развития эстрадной музыки.

Иная точка зрения наблюдается в литературе 1920-х-1930-х годов, когда буквально вся современная музыка подверглась острой критике. Лидирующую позицию в этом плане занимала организация под названием Российская ассоциация пролетарских музыкантов (далее – РАМП): её представители высказывали протесты, касающиеся джазовой и эстрадной музыки. Кроме того, РАМП поддерживали многие известные представители интеллигенции, например, М. Горький, издавший в газете «Правда» статью под названием «О музыке толстых», получившую достаточно широкий общественный резонанс

[55]. Здесь нужно отметить призыв к борьбе с «шантанно-фокстротной музыкой, распространяемой через грампластинки, мюзик-холл и эстраду, призванной «обслуживать нэпманство и мещанство» [55]. Негативное мнение высказывали также в работах С. Корев, П. Кержинцев, Н. Брюсова [55].

В противовес описанной выше позиции протестующих представителей, можно привести в пример исследования таких учёных, как А. Альшванг и М. Друскин, которые, несмотря на окружающее мнение большинства, продолжили анализировать современные музыкальные направления. Так, в качестве примера можно привести написанную М. Друскиным статью под названием «У истоков джаза», изданную газетой «Советское искусство» в 1935 году, и посвящённую историческому анализу джазового направления как одного из ведущих в советском музыкальном пространстве. Невозможно не упомянуть и соответствующую работу С. Прокофьева, а именно его статью «Музыкальная Америка», многократные выпуски Г. Шнеерсона, посвящённые обзору конкретных направлений американской музыки.

Откликом на Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года явились публикации конца 1940-х годов – начала 1950-х годов, а именно, «Обсуждаем проблемы легкого жанра» в рубрике «Трибуна» (Советская музыка, № 9, 1949), «Против засилья американского джаза» (Советская музыка № 3, 1955), «Назревшие вопросы легкой музыки» (Советская музыка, № 6, 1955)» [41, с. 22]. И. О. Дунаевский отмечает, что, «несмотря на горячие дискуссии о допустимости тех или иных танцевальных инструментальных форм, эта музыка все равно продолжает жить, но под другими названиями. По принятой терминологии тех лет – «быстрый танец» – фокстрот, «лирический танец» – танго, либо блюз, «бодрые» марши и увертюры – те же фокстроты» [41]. Кроме того, И. О. Дунаевский, возвращаясь к дискуссии тридцатых годов, пишет, что «лёгкая музыка, изгнанная из быта через дверь, стала проникать через окошко, через все щели, и пока все спорили, быть или не быть джазу и как поступать с джазовой музыкой, прогрессивные музыканты на Западе сделали большие успехи» [41, с. 23]. Для указания противоречивости этой

статьи необходимо привести в пример цитату самого автора о «необходимости профессионального образования, обучения трудному эстрадному искусству, открытия специальных эстрадных отделений в училищах и соответствующих факультетов при художественных вузах» [41].

Возвращаясь к рассмотрению этапов историографии касательно избранной проблемы, отметим, что отличительная особенность второго периода, охватывающего временные рамки до 1980 года, заключается в наличии возможности профессионального изучения всех направлений современной эстрады, включая джазовую музыку и рок, не просто как «несерьёзных» составляющих массовой культуры, а в качестве самобытных явлений. Показательны в этом плане исследовательские научные статьи, посвящённые джазу, В. Конен, Н. Минха и С. Финклстайна. Кроме того, об эстрадных оркестрах Л. Утёсова, Э. Рознера, О. Лундстрема, Б. Ренского пишут такие известные композиторы, как О. Фельцман, Ю. Дмитриев и другие [156]. Стоит отдельно сказать о трудах советского музыковеда В. Конен, которая издала ряд фундаментальных трудов, а именно, монографию «Пути американской музыки» (1965) и сборник статей «Этюды о зарубежной музыке» (1968)» [156]. О джазовой музыке также пишут Ю. С. Саульский, Л. Переверзев, Н. Г. Минх.

Так, если 1950-е годы отмечены появлением примерно пятнадцати работ по теме эстрадного искусства, то, начиная с 1960-х годов, их количество возрастает до сорока, что указывает на повышение интереса по данной теме. И, если обобщить все достижения второго этапа, то можно сделать вывод, что именно этот временной период колоссально повлиял на развитие музыкальной эстрады России, на что указывают следующие аспекты:

- формирование и становление профессионального научного подхода к изучению различных вопросов, касающихся эстрадно-джазовой музыки;
- появление множества трудов исторического характера касательно данной темы;

– разработка теоретических работ с детальным анализом различных средств выразительности эстрады (в качестве примера можно привести работу У. Найсоо «Джазовая гармония и оркестровка» [138]);

– создание научно-методической базы для подготовки специалистов в области музыкального искусства эстрады.

Известно довольно много работ, созданных на втором этапе историографии. В их числе сборник 150-ти тем, с буквенно-цифровыми обозначениями «Мелодии джаза: антология», составленная В. С. Симоненко (1970) [128]; учебно-методическое пособие «Основы джазовой импровизации на фортепиано» И. М. Бриля (1976); практический курс для эстрадно-джазовых отделений музыкальных училищ «Гармония в джазе» Ю. Чугунова (1976), «Лексикон джаза» В. Симоненко (1981) [160]; а также перевод основополагающего труда Л. Бернстайна «Музыка всем» (1978) [15], перевод книги Ю. Панасье «История подлинного джаза» (1978) [144], труд Д. Л. Коллиера: «Становление джаза» (1984) [85], книга Д. Л. Коллиера «Луи Армстронг» [84]; монография У. Сарджента «Джаз, Генезис. Музыкальный язык. Эстетика») [159]. Кроме того, разрабатывается отечественная концепция изучения истории зарубежного эстрадного искусства и джазовой музыки (В. Д. Конен) «Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века» [88], Конен В. Д. «Значение внеевропейских культур»; В. Д. Конен «Блюзы и XX век» [87]; монографии Г. Шнеерсона «Портреты американских композиторов» (1977) [211] и «Американская песня» (1977) [210]).

Концепция изучения отечественной эстрады представлена исследованием Е. Кузнецова «Из прошлого русской эстрады» (1956) [99], трехтомным изданием «Русская советская эстрада» (1917–1939; 1930–1945; 1946–1977) [153]; сборниками под редакцией Е. Д. Уваровой «Эстрада: что? где? зачем?» [207].

В контексте тематики подраздела невозможно не вспомнить фундаментальные труды В. Фейертага [189; 188], А. Баташова [10], а также

всем известный сборник статей под редакцией А. Медведева и О. Медведевой [162]: все перечисленные выше издания посвящены рассмотрению отечественного джаза, в частности, истории его зарождения и развития, а также самых именитых представителей.

Кроме того, начиная с 1960 года, появляется множество публикаций, статей различных авторов, посвящённых исследованию проблем джазовой музыки, её основной терминологии, а также выразительных средств. Данные работы характеризовались энциклопедичностью изложения, что также немаловажно для данного временного периода. Всё это составило основу для появления в конце 1980-х годов (уже третьего периода) диссертационных исследований, рассматривающих джаз с самых разных сторон.

Немаловажен и тот факт, что именно с 1960-х годов сценические постановки разного характера отмечены новаторскими чертами, как, например, опера В. Лебедева «Волшебник Изумрудного города», представляющая интерес в плавне своей жанровой основы: произведение включает в себя как черты классической оперы, так и нового жанра – мюзикла.

Многие музыковеды отмечают сходство музыкального языка со стилистикой таких мастеров, как Л. Бернстайн и М. Легран. Примечательно и то, что данное произведение впервые прозвучало в Ленинграде в Государственном академическом малом театре оперы и балета им. М. П. Мусоргского (1968), а после блистательного начала, спустя пару лет, наша страна увидела три музыкальных спектакля: «Свадьба Кречинского», «Дело» «Труффальдино» (музыка композитора А. Колкера, стихи К. Рыжова). Постановкой занимался всем известный режиссёр В. Воробьёв. Кроме того, в начале 1980-х был поставлен мюзикл композитора В. Лебедева «О, Милый друг» в Свердловском государственном театре музыкальной комедии.

И, наконец, появившееся на отечественном музыкальном пространстве, направление рок-музыки в научных кругах было принято в качестве культурного феномена, зародившегося в молодёжной культуре и являющегося довольно чуждым советской культуре. Интересно, что его профессионализация

наряду с джазовой музыкой относится к третьему этапу, начинающемуся с 1980 года и продолжающемуся по настоящее время. Всё это обусловило употребление с 1990-х годов абсолютно нового понятия, а именно, «музыкальное искусство эстрады», обобщающего в себе практически все музыкальные направления массовых жанров.

Среди работ данного периода, прежде всего, стоит упомянуть фундаментальные труды М. С. Кагана – это «Морфология искусств» [75] и «Музыка в мире искусств» [76]. Интересно, что в данных работах Каган позиционирует музыкальное искусство с необычной точки зрения, рассматривая его в качестве «семейства различных видов музыкального творчества, которое в свою очередь подразделяется на более узкое дифференцированное понятие – разновидность вида» [76, с. 13].

Кроме того, автор указывает на сложность и многомерность структуры понятия искусства в целом, указывая, что «виды музыкального искусства распадаются на «роды» и «жанры» [76]. Таким образом, можно отметить применение М. С. Каганом в своих трудах системного подхода ввиду представления детального анализа с целью раскрытия внутренней структуры музыки: «видом музыки является то, что имеет свои законы, свой язык, свои способы творчества, свою технологию, особую структуру музыкальных способностей, таланта, одаренности» [76].

Интересны также и работы Т. Адорно [1], написанные в социологическом ключе. Примечательно, что наряду с собственным рассмотрением джазового искусства с довольно резкой точки зрения, автор позиционирует его как составную часть музыкальной культуры. Т. Адорно приводит пример Эдипова комплекса по Фрейду, где сравнивает джаз с «яркой, популярной, агрессивной и задиристой молодостью сына, чтобы затем родство с отцом и понимание победили» [1].

Активная и стремительная популяризация данных направлений, а именно, джаза и рока, отвечает их основной первоначальной направленности,

состоящей в непокорности и молодёжных протестах, что полностью соответствует мнению Т. Адорно.

Важнейшими в аспекте изучения проблем музыкального искусства эстрады считаются работы В. Д. Конен, написанные в русле не только музыковедения, но и культурологии, что отличает её от других трудов. Конен планомерно использует уже существующие понятия «серьёзной» и «лёгкой» музыки, умело апеллирует ими, а также предлагает идею «трёх пластов» музыкальной культуры: музыки «профессиональной» («серьёзной», «академической»), фольклора и «третьего пласта» музыки («лёгкой», любительской, развлекательной)» [91].

Кроме того, важно отметить визуальное сходство предложенной Конен идеи и понятия, введённого Г. Шулером, известным композитором, в частности, «третий пласт». Разница состоит в самой трактовке, поскольку термин второго выведен для обозначения нового стилевого направления, синтетического единства джаза и классики.

Если обобщить описанные выше мнения, то можно сделать вывод о едином направлении исследовательских работ, но, при этом, отсутствии в них точно выведенной дифференциации, а также терминологии.

Таким образом, в завершение подраздела можно сделать вывод о многогранности понятия «музыкальное искусство эстрады», вбирающего в себя не только разные направления, в частности, джаза и рока, но и соответствующие стили, которые, в свою очередь, включены в указанные выше течения.

Кроме того, разные научные подходы к рассмотрению понятия эстрады характеризуются наличием общей направленности мысли в плане трактовки данного понятия, а процесс коммерциализации эстрадного искусства обусловил появление новых понятий и терминов, например, «музыкальный менеджмент», «менеджер шоу-бизнеса», «продюсирование».

## **3.2. Музыкальное искусство эстрады Луганщины в конце XX – начале XXI века: история и общая характеристика**

### **3.2.1. Луганская филармония как центр музыкального искусства эстрады: этапы становления и развития**

Исторические этапы становления и развития эстрадного искусства Луганщины во многом подобны и созвучны общесоюзным тенденциям в развитии эстрады. Сконцентрировавшись на исторической ретроспективе, следует провести параллели в развитии эстрады Луганщины с развитием эстрады в СССР, остановившись на его основных этапах и творчестве тех личностей, которые тесно связаны, а зачастую и воплощают особенности музыкального искусства эстрады именно нашего региона. Само возникновение эстрады и эстрадных концертов в Луганской области несколько опережает возникновение филармонии как основного центра музыкального искусства, как классического, так и эстрадного, но в тоже время является одной из предпосылок ее возникновения.

Эстрада – самое массовое, доступное, популярное искусство понятное аудитории. На протяжении всего периода эстрадной деятельности области – без артистов, представляющих Луганскую эстраду, не обходится ни один государственный праздник, большой концерт, презентация или творческий вечер. Песня, танец, номер иллюзиониста или пародиста, настраивают на определённое восприятие того, что происходит на сцене. Необходимые качества артиста, работающего на эстраде: открытость, непосредственность, простота, и вместе с тем техническое мастерство. История эстрады Луганска, от самого момента ее зарождения, неразрывно связана с творческими коллективами, на базе которых была создана Луганская академическая филармония, где ковались кадры для эстрады всего СССР. В первые

послевоенные годы эстрадный концерт в отличие от сегодняшней версии, представленной в основном музыкальными жанрами, включал в себя и художественное слово, конференс, акробатику, цирковые элементы музыкальную эксцентрику.

Анализируя творчество эстрадных артистов и коллективов Луганщины, необходимо отметить, что эстрадные исполнители оказали значительное влияние на дальнейшее развитие эстрады, презентуя её на отечественном и зарубежном уровнях.

В современных условиях развития всех сфер жизни общества в целом и культуры в частности искусство эстрады воспринимается луганской аудиторией, с одной стороны, как безусловная часть их региональной культуры и становится своеобразной формой их культурных запросов, с другой – является неотъемлемой частью общекультурных процессов, характерных для определенного периода.

Зарождение эстрады и эстрадных концертов в Луганской области начинается незадолго до возникновения филармонии и, в какой-то мере является одной из предпосылок её появления.

Одним из истоков эстрадного искусства в Луганске можно считать работу джаз-бэнда ДК имени В. И. Ленина, который возник в 1937 году, начав свой творческий путь под управлением Михаила Рубинчика. С этим руководителем коллектив успешно осуществлял концертную деятельность до 1941 года, почти до начала Великой Отечественной войны. В период 1941–1945 годов музыканты джаз-оркестра в основном принимали участие в военных действиях и, поэтому коллектив не функционировал. После 1945 года джаз-бэнд возродился и его новым руководителем стал Матвей Пивник. В нем было много музыкантов, как с профессиональным образованием, так и любителей. Впоследствии многие участники джаз-оркестра окончили специальные музыкальные учебные заведения. Последнее поколение оркестра – Виктор Михалёв, Станислав Полянский, Валентин Гамачик,

Сергей Головченко, Николай Кокушкин – были представителями самых разных профессий.

За годы своего существования на базе оркестра проводились мастер-классы ведущих музыкантов-композиторов и их оркестров, среди которых: Анатолий Кальварский (ленинградский композитор, пианист, руководитель оркестра, заслуженный деятель искусств России), Олег Лундстрем (советский композитор, создатель и руководитель Государственного джаз-оркестра СССР, народный артист СССР), Анатоли Кролл (композитор, пианист, аранжировщик, народный артист России). Их коллективы, приезжая на гастроли в Луганск, давали уроки джазового исполнительства.

В 1935 году в селе Великоцкое Меловского района при колхозном клубе была организована женская хоровая капелла. Изначально количество участниц насчитывало 18 вокалисток, позже – возросло до 36 участниц. Репертуар хора включал революционные, украинские народные песни разных жанров: рекрутские, шуточные, бурлацкие, лирические, обрядовые. В 1939 году в Москве хор выступил на открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и среди слушателей оказался глава советского правительства, соратник Сталина – В. М. Молотов. Хор занял первое место. Колхозная капелла выступала в основном на полевых станах и в сельских клубах.

Талантливый хормейстер, знаток фольклора, Мотя Новохатская поддерживала творческие контакты с Государственным украинским народным хором имени Г. Веревки, получая действенную помощь в формировании репертуара, подготовки новых программ. Их концерты были необычайно популярны как в области, так и за её пределами, о чем свидетельствуют отзывы в прессе: «Где только не побывал талантливый коллектив за последние годы, где только не звучала мелодичная украинская песня в его исполнении! Он объездил большинство городов и сёл Ворошиловградской области, выступал в Москве, его слушали во Владимирской и Ивановской областях, в западных украинских городах – Дрогобыче и Бориславе. И из каждой гастрольной

поездки он возвращался обогащённым, пополнял репертуар новыми народными песнями» [86, с. 3].

В марте 1943 года Луганская областная филармония начала свою творческую жизнь с комсомольско-молодежного ансамбля, организованного, а затем преобразованного в Ансамбль песни и танца, куда влился талантливый пропагандист украинской народной песни колхозный хор села Великоцкое Меловского района под руководством Моти Новохатской.

Первой пианисткой коллектива была Клавдия Матвеевна Иванова (будущая создательница фортепианной школы города), руководителем оркестра народных инструментов – Иван Петрович Акинин, балетмейстерами – Мария Ивановна Антушевская и Владимир Журавлев. Художественное руководство ансамблем, насчитывающим более пятидесяти человек, осуществлял Самуил Файнтух.

В 1944 году приказом министерства культуры УССР было принято решение создать в Луганске театр миниатюр. В состав этого театра вошла основная группа в количестве 40 человек и дополнительная эстрадная группа в составе 9 человек. На её базе был сформирован эстрадный ансамбль. Его участниками стали талантливые исполнители – на ударных играл перкуссионист Павел Ширяев, также в составе ансамбля были скрипачи Израиль Моисеев и Яков Эбштейн.

Именно 1944 год можно считать годом начала луганской профессиональной эстрады. Эстрадная бригада начала свою деятельность под руководством конферансье Ивана Вавина, одарённого, талантливого актёра, работавшего по совместительству в Луганском русском драматическом театре с Павлом Луспекаевым. Иван Вавин в 1944 году поступает в школу-студию МХАТ в Москве, где он обучался в одной группе с Олегом Ефремовым, Алексеем Аджубеем, Ириной Скобцовой и другими, ставшими позже знаменитыми актёрами. Его отсутствие не лучшим образом повлияло на эстрадную группу, которую тогда коротко именовали «джаз». В средствах массовой информации того времени можно встретить статьи с критическими

оценками актёрского мастерства, постановки концертных номеров и концеранса эстрадного ансамбля в отсутствие Ивана Вавина.

После пяти лет обучения он возвращается в Луганск, и здесь под его руководством собираются разноплановые артисты эстрады. Актёров и исполнителей различных жанров стало возможным объединить благодаря требованиям к формату эстрадного представления данного периода. Основная суть заключалась в том, что концерт того времени не был похож на современный концерт. Это было, скорее, эстрадно-цирковое шоу, где сосуществовали музыкальные имитаторы, жонглеры, акробаты, «девушки-змеи», танцевальные номера. Концерты часто сопровождались выступлениями аккордеонистов. Среди первых музыкантов Луганска в этих шоу-программах выступал Геннадий Гусельников.

Важно отметить деятельность эстрадной бригады «джаз», о первых шагах концертной деятельности которой написали в «Ворошиловградской правде» осенью 1944 года: «Еще не так давно их зрителями были солдаты и офицеры. Сцену нередко заменяли кузов автомашины, зелёная лужайка или заснеженный лес, и яркий след театральной рампы еще многим из них кажется не совсем привычным.

Театрализованный джаз областной филармонии, с которым на днях познакомился широкий круг зрителей Ворошиловграда, совсем недавно вышел на сцену. Он создавался из артистов профессионалов и лучших представителей красноармейской самодеятельности в годы тяжелых боевых походов, мужал и совершенствовался в дни героических штурмов городов фашистской Германии. Все его участники – это в первую очередь солдаты, воины за счастье своей Отчизны. Среди участников джаза – бывшие разведчики, связисты, медсестры, чьи ратные дела отмечены правительственными наградами. А в часы досуга бодрой песней, меткой шуткой скрашивали они суровые будни своих товарищей бойцов.

Годы большой фронтовой дружбы творчески связали людей и сейчас, перейдя после демобилизации на работу в областную филармонию, джаз-

оркестр представляет собой неплохо сыгранный, слаженный коллектив. Его первые концерты свидетельствуют об этом: «Концерт начинается традиционной песенкой джаза. Затем зал с одобрением встречает сольные и групповые, танцевальные, музыкальные, вокальные номера» [133, с. 25].

Необходимо сказать и о некоторых недостатках первых концертов, выявивших проблемы постановочной части джазовых программ. Отсутствие квалифицированной режиссуры заметно сказывалось на его программе. Многим из участников не доставало еще элементарной сценической культуры. Был слишком перегружен в программе художественный руководитель В. Киракозов, отчего происходила недоработка программ, сказывающихся на восприятие зрителя. В джазовом искусстве ощущался недостаток хорошего концерансье и более яркого оформления.

И, тем не менее, присутствие такого коллектива в составе областной филармонии имело стержневое значение. В состав коллектива входили исполнители, среди которых, В. Киракозов, музыкальный руководитель Л. Афанасьев, солистка Кобылева; танцевальную группу составляли Наталья Джануева, Инна Лысых, Марта Киракозова. В репертуаре коллектива были следующие джазовые произведения «Чаплиниада», «Лодочка», многие танцевальные номера.

Слушателями эстрадных концертов на начальном этапе становления филармонии были не только жители областного центра. «Сейчас в Ворошиловграде и угольных районах области начались концерты артистов эстрады, организованные областной филармонией в связи с подготовкой ко Дню шахтера. В Ворошиловградском, Лисичанском, Попаснянском районах выступает эстрадная группа Ворошиловградского концертно-эстрадного бюро братьев Говорящих. 24 августа начинается программа государственного джаза под руководством заслуженного артиста Армянской ССР Константина Абеяна, при участии артистов эстрады Настенко, Евгеньева, Панченко. Они выступят в Ворошиловском, Кадиевском, Краснолучском, Боковоантрацитовском, Краснодонском районах. В Свердловском районе на

днях начнутся выступления украинского женского хора областной филармонии под руководством М. Новохатской» [206, с. 3-4].

В местных газетах того времени можно встретить анонсы будущих концертов, например, о том, что в Краснодоне и в Кадиевке будут проходить концерты симфонического оркестра областной филармонии под руководством дирижеров Юхновского и Трофименко с участием вокалистов Матинян и Конжукова.

В репертуар оркестра входит популярная музыка советских композиторов (например, произведения И. О. Дунаевского, написанные для эстрадного оркестра), песни о Донбассе, шахтерском труде.

Сороковые годы были периодом становления эстрады и временем непрекращающихся экспериментов. Однако надо заметить, что коллективы не были стабильны, количество и состав артистов могли меняться от концерта к концерту, что можно наблюдать в информации исторических источников.

В 50-е годы закладываются основные традиции музыкального просветительства: проводятся циклы лекций-концертов, создаются и проводятся тематические программы для школьников, учащихся средних и высших учебных заведений, заводских общежитий и сельских клубов [118, с. 13].

Эстрада 50-х годов перемежалась, а также вбирала в себя камерное искусство. В данный период в эстрадных концертах могли принимать участие вокалисты с академическими голосами, также исполнялись народные песни, песни советских композиторов. К тому же появилось новое веяние под названием «пение душой» (то есть выразительное, «душевное» исполнение без акцента на яркие, вокальные данные). Одной из ярких представительниц этого стиля была знаменитая советская эстрадная певица, заслуженная артистка РСФСР Майя Кристалинская. Сюда же следует отнести известного киноактера, народного артиста РСФСР Марка Бернеса, народную артистку СССР Эдиту Пьеху, которая неоднократно приезжала в Ворошиловград с сольными программами.

В 50-е годы Луганскую филармоническую эстраду представляет «Луганская Лидия Русланова» Галина Бородина, певица с ярким народным вокалом, которая исполняла эстрадные песни, преимущественно под аккомпанемент двух баянов. Достаточно долго Галина Бородина была единственной востребованной исполнительницей в данном жанре. После неё в филармонии его представляла Полина Ястровская, а затем, уже в конце шестидесятых годов, её сменит будущая народная артистка Украины Галина Мурзай.

В конце 50-х годов на луганской эстраде происходит процесс развития разговорного жанра. Иван Вавин представляет собственный театр миниатюр, работая в жанре театра одного актёра, как Аркадий Райкин, который также посещал Луганск с концертными программами. В эти годы у публики становится модным жанр политической сатиры, ярким представителем которого был, например, московский актер Илья Набатов, ценивший талант луганского артиста.

Иван Вавин пользовался большой популярностью у луганской публики. Он обладал могучим даром перевоплощения, имел профессиональную актёрскую подготовку. В своей творческой деятельности он успешно демонстрировал работу с такими сложными эстрадными жанрами, как пародия и музыкальный фельетон. В начале 60-х годов, уже в филармонии города Николаева Иван Вавин получает звание заслуженного артиста Украины и вместе с луганским солистом Владимиром Андросовым становится основателем коллектива «Поющие Юнги». В этот период он занимается продюсированием таких будущих звёзд, как Лариса Долина, Ирина Аллегрова, Александр Серов и Игорь Крутой.

В конце 50-х годов популярность на луганской эстраде получила цыганская певица под псевдонимом Ляля Червоная. Её мужем был скрипач Василий Пономарев. А в начале 70-х годов творческую эстафету принимает их дочь Людмила Пономарёва, которая начинает свою карьеру в областной филармонии как одарённая рок-певица, позже она становится солисткой

коллектива Валерия Леонтьева. Как джазовая вокалистка Л. Пономарева принимала участие в концертах джаз-бэнда Анатолия Кролла в Москве, работала преимущественно в стиле джаз-рок, имела очень яркий, тембрально насыщенный голос и эффектную внешность. Её природный артистизм, энергетика, вокальные данные позволяли удерживать интерес публики и получить заслуженное признание у публики в гала-концертах рок-музыки на различных фестивалях в самых крупных залах СССР.

Необходимо отметить её сотрудничество и с луганским композитором Юрием Дерским, Луганской государственной академией культуры и искусств имени Михаила Матусовского, где она являлась председателем международного патриотического вокального конкурса «С чего начинается Родина...» в 2013, 2023 годах.

На рубеже 50-х и 60-х годов в творческий состав филармонии входит аккордеонист-импровизатор Валентин Евтушенко, который возглавил инструментальный ансамбль Юрия Богатикова. Музыканты данного коллектива: саксофонист Б. Янкуленко, гитарист Г. Заллинов, ударник Е. Санжеревский имели огромный успех у слушателя, благодаря высокопрофессиональному мастерству: импровизировали, что позволяло им раскрывать свою индивидуальность.

Эти годы ознаменовались для Луганской областной филармонии утверждением как ведущей концертной организации Украины, сумевшей пополнить коллектив молодыми исполнителями, среди которых Ю. Богатиков, Д. Якубович, Г. Мурзай, В. Калашников, В. Андрияненко, П. Шаповалов. В этот период в филармонии появляются первые лауреаты и дипломанты международных, всесоюзных и республиканских конкурсов, фестивалей, первые заслуженные и народные артисты. Всё это стало возможным благодаря руководителю филармонии, заслуженному работнику культуры Украины Виктору Алексеевичу Шистко, руководителю, определившему стратегию развития музыкальной культуры региона: «В. Шистко ставит перед собой задачу внедрения совершенно новых форм работы, не нарушая общепринятых

традиций, задачу кардинального обновления творческого состава молодыми талантливыми исполнителями, способными воплощать эти замыслы в жизнь, представлять искусство Ворошиловградщины за пределами Украины и СССР» [133, с. 71-72].

В 1963 году Виктор Алексеевич приглашает работать в Луганской филармонии Юрия Богатикова, который занимался его продюсированием, умело подбирая эстрадный репертуар. Специально для Юрия Богатикова Никитой Богословским была написана песня «Давно не бывал я в Донбассе», которая стала одной из визитных карточек исполнителя. Затем для Ю. Богатикова напишут песни Александра Пахмутова, Эдуард Ханок, Марк Фрадкин. По сути, он является полпредом советской песни вплоть до появления Иосифа Кобзона. Юрий Богатиков первым из советских певцов становится лауреатом международных конкурсов, среди которых были фестиваль в Венгрии и ГДР «Дружба-фройндшафт», второе место на международном фестивале эстрадной песни «Золотой Орфей» (Болгария). Луганскому певцу присваивают звание заслуженного, затем народного артиста Украины; а позже одним из первых в вокальном эстрадном искусстве, наряду Л. Утесовым и К. Шульженко получает звание народного артиста СССР. На зимних Олимпийских играх в Гренобле Юрий Богатиков представлял Луганск. Участвовал он и в других престижных концертах и программах, например, в ежегодном концерте «Песня года», популярных телепрограммах «Для вас, ветераны», «Голубой огонек». Певец работал не только со своим инструментальным ансамблем, но и довольно часто его можно было услышать в сопровождении Государственного эстрадно-симфонического оркестра под управлением народного артиста СССР Ю. Силантьева в программах Центрального телевидения.

Юрий Богатиков работал для различной аудитории слушателей, среди которых шахтеры, металлурги Алчевска, химики Северодонца, труженики полей Троицкого и Беловодского районов, исполняя свои знаменитые произведения «Спят курганы темные», «Давно не бывал я в Донбассе», а также

лирические, шуточные песни советских композиторов. Этими выступлениями Ю. Богатиков подтверждая свой статус народного артиста Украины. Он награжден орденом «Шахтерской славы», ему присуждено звание «Почетный гражданин г. Славянска».

Песни в исполнении Ю. Богатикова звучали в Германии, Франции, Польше, Колумбии, Перу, Венесуэле, Эквадоре, Кубе. В 1968 году ему присвоено звание заслуженного артиста Украины, в 1973 году – звание народного артиста Украины, в 1985 году – звание народного артиста СССР. Ю. И. Богатиков – полный кавалер орденов «За заслуги» Украины. В 2002 году он был награжден орденом «Дружбы народов».

С конца 60-х годов в луганской филармонии работала Галина Мурзай. Руководитель филармонии заметил её талант в коллективе художественной самодеятельности в городе Северодонецк. В связи с отсутствием профессионального образования, В. Шистко командировал её на обучение к певице Ирме Яунзем, у которой учились Людмила Зыкина, Екатерина Шаврина, Александра Стрельченко, Ольга Воронец и многие другие вокалистки. По итогам приобретённых знаний и опыта после данной стажировки она в полной мере смогла реализовать свой потенциал. Так, Галина Мурзай получает звание лауреата на четвертом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады и делит третью премию со Львом Лещенко и ВИА «Песняры». Это стало показателем высокого уровня развития эстрады в Луганске.

Галина Мурзай являлась солисткой-вокалисткой Луганской областной филармонии и художественным руководителем ансамбля народных инструментов «Русь» Луганской областной филармонии с 1968 по 2001 год. Её разнотематический репертуар складывался из нескольких программ сольного концерта, который включал украинские, русские песни и песни современных композиторов. Голос, творческая индивидуальность, манера пения, яркая внешность, а также изысканные костюмы покоряли слушателей разных государств мира, среди которых гастроли в более 25 странах, в том числе

Болгарии, Польше, Румынии, Монголии, Франции, Дании, Исландии в странах Латинской Америки.

Певица – лауреат республиканского конкурса имени «Молодой гвардии» (г. Краснодар, 1969 год), IV и V Всесоюзных конкурсов комсомольской песни имени «Молодой гвардии» (Москва, 1971, 1973 годах), лауреат областной премии им. «Молодой гвардии» (1972 год).

В 1973 году Галине Мурзай присвоено звание заслуженной артистки Украины, а с 1978 она носит почётное звание народной артистки Украины. С 2005 года известная вокалистка становится доцентом Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (специализация «народный вокал»).

В середине 1960-х годов в Луганске на эстраде появляется ещё один жанр – это парный конферанс Розиты Бабенко и Игоря Забельского. Они выступали с сольным концертом, включающим интермедии, работу с куклами.

В этот же период в филармонии работают в цирковом жанре велофигуристы и жонглёры Нина и Рафаил Кирашовы, постоянно обновляющие свои программы новыми номерами. Их виртуозное искусство, зрелищность происходящего на сцене находили отклик у зрителей.

В 70-е годы луганская эстрада приобретает новые, присущие только ей черты. Тенденция того времени к укрупнению коллективов с широким спектром жанров выразилась в искусстве мюзик-холлов Москвы, Ленинграда и Киева, представленных наличием большого оркестра, танцевального ансамбля, группы солистов, цирковых номеров. Однако из-за отсутствия рентабельности, связанной с большими расходами на гастрольные поездки, они вскоре были расформированы. В. Шистко спроецировал эту форму эстрадного представления на созданный им своего рода маленький мюзик-холл – эстрадный молодежный ансамбль – «ЭМА». Его артистами стали выпускники Киевского эстрадно-циркового училища, уровень подготовки которого приравнивался к современному вузу. В его состав входили: хореографическая группа из 12 человек, джаз-ансамбль из 9 музыкантов, двое ведущих

(Игорь Поляков и Владимир Остапенко) и солисты-вокалисты. Для становления коллектива, не имеющего в то время аналогов в СССР, В. Шистко привлёк талантливых и высокопрофессиональных артистов.

Постановкой танцевальных номеров, хореографических композиций занимался Генрих Майоров – будущий балетмейстер Метрополитен-опера, лауреат Государственной премии СССР, впоследствии работавший много лет заместителем заведующего кафедрой Московской государственной академии хореографии. Оркестр возглавил джазовый музыкант, саксофонист Артур Турков. Среди солистов выделялся неповторимой манерой общения, а также голосом бархатного тембра Владимир Яковенко. Для достижения успеха и популярности коллектива, необходимо было пройти не только профессиональную проверку, но и соблюдать строгие идеологические требования и правила того времени. Программа обязательно должна была быть тематической. Эстрадный концерт всегда открывался прологом, представляющим особенности региона. В Луганске – это, к примеру, шахтерская тематика, образы героев «Молодой гвардии».

Руководитель коллектива умело совмещал обязательные требования составления сценарного плана мероприятия с творческим замыслом и посылом автора. После пролога, в котором выполнялись требованиям проверочных комитетов и комиссий Министерства культуры, в своём сценарии программы он делал постепенный переход к эстраднему шоу. Далее было как бы «оправдано» с точки зрения идеологического диктата появление африканских и мексиканских танцев, танго и современной хореографии, песен зарубежных композиторов наряду с отечественными шлягерами, джазовых композиций.

Концерт сопровождался работой остроумных и талантливых мастеров парного конферанса – Игоря Полякова и Владимира Остапенко. Помимо джазовых музыкантов, в коллективе работала вокалистка – исполнительница народных песен Полина Ястровская, обладательница сильного голоса, запоминающейся тембральной окраски, также вокальное трио «Красные маки» в составе Г. Хорольской, С. Баклажковой и Т. Бородиной, пропагандировавших

советскую песню. Их выступления вызывали большой интерес публики, практически в любом городе уровня республиканской столицы они держали аншлаг на одной сцене до двадцати дней. С гастрольной программой коллектив «ЭМА» объехал почти все города Советского Союза, но в начале 70-х годов, к сожалению, коллектив был расформирован.

В середине 70-х с развитием рок-музыки, стали появляться ВИА и рок-группы. Время выдвинуло новое течение в молодежной культуре, которое быстро распространялось по всему СССР. Луганск не стал исключением. Эстрада стала быстрее, энергичнее откликаться на происходящее, отзеркаливать негативные процессы жизни, наряду с основной задачей – осуществлять музыкально-эстетическое воздействие на слушателей. Появление песен Виктора Цоя и группы «Кино», Вячеслава Бутусова и группы «Наутилус Помпилиус», обнажающих правду бытия, коренным образом поменяло облик эстрадной программы. В Луганске рост популярности рок-музыки быстро нашёл отклик у музыкантов и зрителей. Так, первой группой, представившей данное музыкальное направление, состоявшей из музыкантов Луганской областной филармонии становится ВИА «Грани», а далее появился ВИА «Пласт» с солисткой Людмилой Пономаревой, а затем Инной Макшанцевой.

При этом заметим, что рядом с рок-группами соседствовали и традиционные формы эстрадных концертов. Большим признанием пользовались выступления тенора Сергея Левина, мастера эстрадной песни баритона Владимира Удовиченко. Они успешно гастролировали в крупных городах СССР, принимали участие во всесоюзных и республиканских фестивалях советской песни, в программах луганского и украинского телевидения, в республиканских фестивалях «Слава труду». Их концерты проходили поочередно на стадионах Луганской и Донецкой областей, а затем ежегодно в дни празднования Дня шахтера на стадионах Краснодона и Свердловска, Лисичанска и Алчевска, Стаханова и Кировска.

В эти гала-концерты включали признанные коллективы и исполнителей СССР. Зрители аплодировали искусству Черкасского народного хора и

ансамблю танца им. Павла Вирского, Кубанскому народному хору и ансамблю песни и танца донских казаков, Тамаре Гвердцители и Иосифу Кобзону, Алле Пугачевой и Софии Ротару. Данные праздники эстрадного искусства укрепляли авторитет и луганских артистов: Г. Мурзай, Ю. Богатикова, молодых исполнителей С. Левина и В. Удовиченко, артиста разговорного жанра В. Калашникова, которые прекрасно вписывались в «обойму» самых признанных исполнителей Советского Союза, вызывая дружные аплодисменты порой многотысячных аудиторий.

В начале 80-х годов в Луганске наступает пора поисков новых форм и жанров эстрадного искусства. Этот процесс связан, прежде всего, с личностью Валерия Леонтьева.

«Певец начал работать в Луганской областной филармонии в 1982 году и сразу же привлёк внимание музыкальной общественности неординарным подходом к жанру песни. Для него она всегда была и останется живой материей, частью жизни, поражающей своими многообразными явлениями. Именно в Луганске рождается его исследовательский подход к жанру с идейной установкой – никогда не повторяться, присущий только истинным мастерам искусства. Именно в Луганске Валерий Леонтьев взял старт к восхождению на эстрадный олимп. Здесь в бытность директора филармонии Валерия Мартынова произошла его встреча с легендарным Раймондом Паулсом, который начинает писать для него свои песни, превращающиеся в его исполнении в многолетние хиты. Каждое его выступление будь то «Голубой огонек» или «Песня года», «Рождественские встречи А. Пугачевой» или «Утренняя почта» становилось открытием в интерпретации песни. «Зеленый светофор» Раймонда Паулса стала зарисовкой уличной суеты, «Полет на дельтаплане» Эдуарда Артемьева – зримым воплощением мечты, «Белая ворона» Владимира Быстрякова – философским размышлением над извечным противостоянием добра и зла, одиночества неординарной личности в обществе с устоявшимися негативными постулатами.

Песня у Валерия Леонтьева становилась сценкой из жизни, приобретала театральную зрелищность. Это и «Мадлен» Давида Тухманова, и «Куда уехал цирк» В. Быстрыкова, и «Вернисаж» Р. Паулса. Благодаря В. Леонтьеву Луганск стал первым городом Украины, где состоялся авторский концерт Р. Паулса» [133, с. 238-239].

Валерий Леонтьев использовал в своём творчестве симбиоз музыкальности и пластики. Каждая его программа – открытие на сцене, яркое сочетание спецэффектов, постановки мизансцен, неповторимых интересных костюмов, полностью воплощающих идею песни. Вместе с группой «Эхо» в Луганской филармонии были созданы программы «Я просто певец», «Наедине со всеми», «Звездный сюжет», «Избранное», «Дело вкуса», а премьера шоу «Полнолуние» состоялась во Дворце «Украина» в Киеве. Затем последовали гастрольные туры в США, Германии, Индии, Израиле. Валерий Леонтьев снимался в фильмах «Я с тобой не прощаюсь», «Выраженных дел мастер», «Клоун с осенью в сердце», «Как стать звездой», а также в видеоклипах «Маргарита», «Рисунок», «Санта Мария», «Емеля», «Ночь».

Вклад в развитие эстрадного искусства Валерия Леонтьева трудно переоценить. Его инновации в области представления шоу-программ, эстрадной песни рождались в Луганской филармонии. В это время им было записано 11 дисков, отмеченных различными премиями. Среди них двойной альбом, записанный в Финляндии, «Бархатный сезон» с песнями Раймонда Паулса, «Полнолуние» с песнями Алексея Гарнизова.

Одна из крупнейших работ певца – его участие сразу в трёх ролях в рок-опере Лоры Квинт и Владимира Кострова «Джордано Бруно»: он исполнил партии Джордано Бруно, Шута и Сатаны. Это был успешный проект, что было трудной задачей после создания рок-опер Эндрю Ллойда Уэббера, но он принёс артисту новые лавры успеха. Рок-опера «Джордано Бруно» выдержала более 50-и постановок.

В 1987 году Валерий Леонтьев получил звание заслуженного артиста Украины, а после переезда в Москву в 1994 году через два года становится

народным артистом России. На его творческих программах воспитано не одно молодое поколение слушателей и исполнителей, а его высокопрофессиональный подход к работе продолжает быть примером для начинающих артистов эстрады. Как сказала Алла Пугачева: «Он сам хит. Хит образа. И чтобы он не пел – это Валерий Леонтьев» [133, с. 240].

В 1985–1986 годах происходит реорганизационный процесс филармоний на Украине. Одни из них закрываются, а в других происходит пересмотр размеров финансирования, зачастую в сторону снижения. В Луганской филармонии не было массовых увольнений или планов по закрытию, как в других областях, но финансирование её существенно снизилось. Таким образом, возникли объективные причины для расформирования нерентабельных коллективов, требующих больших затрат на приобретение аппаратуры, костюмов, содержание транспорта. Затем началась «перестройка» и эстрада ушла на полную самоокупаемость за пределы государственных концертных организаций.

В это время появляется ВИА «Alma mater». Ансамбль был создан при музыкальном лектории филармонии в 1987 году как коллектив, который поставил перед собой цель играть экспериментальную в то время музыку – исполнять классические произведения в стиле рок. Данная идея была успешной, группа быстро стала набирать популярность у аудитории. Коллектив стал единственным луганским ансамблем, который имел всесоюзный маршрут гастролей, возможность играть на самых усовершенствованных на тот момент инструментах, пользоваться профессиональной аппаратурой. В программе группы была музыка И. С. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна и многих других композиторов-классиков.

Концерт состоял из двух отделений – инструментального и вокального. Солистом вокального отделения являлся уроженец Луганска, народный артист Украины Владимир Самарцев, бас, сооснователь, а также художественный руководитель группы. Музыкальным руководителем ансамбля стал Юрий Дерский.

Выделиться и быстро набрать популярность позволило необычный синтез жанров и качественное исполнение. Успехом пользовались оригинальные оркестровые партитуры для симфонических и камерных оркестров, воспроизводимые электронными инструментами. При этом в исполнении не было упрощения либо «стилизации», характерных для рок-обработок у других групп, всегда исполнялись оригиналы партитур. Партия скрипок поручалась синтезатору, басовые голоса игрались бас-гитарой, отдельные партии духовых инструментов брала на себя ритм-секция гитары, ритмическая основа задавалась ударными инструментами.

В составе играли следующие музыканты: Геннадий Складов – ритм-гитара, Александр Тищенко – бас-гитара, ударные – Вячеслав Колосов, Александр Зинченко – клавишные, вторые клавишные – композитор и аранжировщик Юрий Дерский. ВИА «Alma mater» творил в нескольких музыкальных направлениях: академическая музыка в стиле рок; русские народные песни в стиле рок; популярная бытовая музыка – романсы, арии, фольклор разных народов.

На базе «Alma mater» был создан первый музыкальный кооператив в Советском Союзе, который занимался организацией концертов, а также имел свою группу артистов и концертную программу. Вскоре коллектив начинает приобретать популярность в Москве, принимая участие в программе Александра Политковского «Взгляд», успешно сотрудничая с известными артистами.

Первый гастрольный тур ВИА «Alma mater» был по Луганской области с ленинградским оркестром «Диалог» с солистом Михаилом Боярским. Также с ВИА «Alma mater» работали Тамара Гвердцители и Александр Розенбаум. После Луганской области, где артисты выступали преимущественно на стадионах, все музыканты тем же составом отправились на гастроли в Сибирь, Саранск, Казахстан, Крым, Москву, Киев и другие города.

В процессе гастролей у ВИА «Alma mater» была установлена творческая связь с группой «Окно», работающей в стиле бард-рок, тяготеющей к

Ленинградскому направлению. «Окно» – практически коллектив-ровесник «Alma mater», он начинает набирать обороты в этот период. Два ансамбля зачастую вместе музицировали, создавая новые композиции, ездили на гастроли по всему северо-востоку СССР: Казахстан, Саранск, Биробиджан, города Дальнего Востока.

После трех лет успешной деятельности ВИА «Alma mater» качественно обновил программу выступлений, что понравилось одной зарубежной музыкальной фирме. Так был намечен контракт с фирмой «Apolonis-Concert» для гастролей в Греции.

ВИА «Alma mater» в первом составе проработал около 3-х лет. Он прекратил свое существование в виду несогласованности состава исполнителей для выезда на концерты в Грецию с администрацией филармонии. Из-за этих разногласий был разорван контракт с филармонией.

В конце 1989 года музыканты изменили направление программы на фольклорное, а название – на «Россы». В коллектив добавили балет, соответственно изменили костюмы. Тогда в нём насчитывалось 16 человек, и в конце 1989 года был подписан контракт с компанией «Euro Music International». По данному контракту группа отправилась в гастрольный тур, включающий города всего СССР. После гастролей в Будапеште, где группой было сыграно несколько концертов, просуществовав полтора года, коллектив «Россы» распался. Закрыв программу по причине гибели солистки балета, новую решено было сделать более мобильной. В этот момент в группу приходит рок-певица Людмила Пономарева из прекратившего своё существование на тот момент ВИА «Пласт». Но веяния времени с полной коммерциализацией искусства эстрады сделали невозможным дальнейшее пребывание коллектива «Россы» на базе Луганской филармонии. Посещаемость концертов местных артистов не выдерживала конкуренции с интенсивным гастрольным графиком звёзд поп-музыки, заполнившим в то время все концертные площадки СССР.

Юрий Дерский продолжает твою творческую деятельность в качестве сольного исполнителя. Он создаёт профессиональную студию звукозаписи под

названием «Центр-Д». Вскоре студия приобретает популярность, и Юрий Дерский начинает работать в студии, записывать альбомы артистам российской и украинской эстрады. Среди них – Оксана Билозир, Анатолий Матвийчук, Ирина Грей, Алла Попова, Наталья Бучинская, Олекса Берест, Анжела Вербицкая, Лора Суперфин и другие. Песни Дерского исполняются в проектах международного значения, Юрий Яковлевич становится продюсером многих эстрадных исполнителей Луганщины – Анжелы Малуши, Юрия Нечаева, Надежды Буровой, Ксении Романовой. Он входил в состав оргкомитета конкурса, проводившегося в Луганске академической школой искусства «Форте, маэстро!». А вскоре он создает и детский театр эстрады «Форте, маэстро!», куда вошёл признанный на пространстве СССР детский коллектив «Зёрнышки», руководимый Светланой Черниковой. Принимая участие в международном конкурсе на лучшее исполнение еврейской песни в Москве, коллектив получил Гран-при и удостоился чести на заключительном концерте спеть с Иосифом Кобзоном.

Для театра эстрады он пишет цикл детских песен, с которыми юные артисты гастролируют и выступают на многих международных конкурсах и фестивалях в России, Украине и за рубежом. Из недр этого театра вырастают настоящие звёзды мировой эстрады: Кристина Ковалева – джазовая певица, композитор, Алина Яровая – оперная певица, педагог, солистка Московской областной филармонии, солистка Большого театра, заслуженная артистка республики Дагестан.

У луганской публики творчество Дерского имело большую популярность. Им было написано более 400 песен, несколько десятком альбомов инструментальной музыки, музыка к кинофильмам. Одними из популярных хитов становятся произведения о Луганске «Мой город», «Воронье», «Я улетаю» и другие. Кроме того, отдельную веху творчества Ю. Я. Дерского составляет пласт монументального жанра – рок-оратории под названием «Молодая гвардия. Воскресенье 1943. Чёрный январь», написанной на стихи Владимира Зайцева. Приуроченное юбилейной дате, а именно,

70-летию «Молодой гвардии», данное произведение прозвучало не только в Луганске и Краснодоне, но также и в Москве.

Ю. Я. Дерский, народный артист Луганской Народной Республики, также был создателем и руководителем разнообразных крупных проектов. Ю. Дерский работал художественным и музыкальным руководителем первой в СССР классик-рок группы «Альма-матер», фольк-группы «Россы», шоу-группы «Привет» Луганской и Донецкой областных филармоний, артистом «Москонцерта», группы Олега Газманова «Эскадрон», аранжировщиком студии народного артиста СССР Валерия Леонтьева. Уже в новом столетии Юрий Яковлевич создает фольк-проект «Собор», фабрику детской песни «БОН-БОН». С 2002-го года по 2020 год он был заведующим кафедрой музыкального искусства эстрады ЛГАКИ им. М. Матусовского.

### **3.2.2. Музыкальное искусство эстрады Луганщины начала XXI века**

В начале XXI века эстрадный жанр Луганщины представлен новым поколением молодых артистов Луганской академической филармонии. В её творческий состав влились молодые артисты, обладающие большими потенциальными возможностями для их реализации.

В 2002 году в филармонии начинает работать ансамбль песни и танца «Легенда», художественным руководителем и главным балетмейстером которого был заслуженный артист Украины Владимир Онищенко, музыкальным руководителем и главным хормейстером назначена Марина Комарова; позже художественным руководителем становится Марина Комарова. Луганский ансамбль песни и танца «Легенда» стал уникальным явлением в музыкальной культуре не только Луганска, он вносит вклад в развитие данного музыкального жанра за его пределами ввиду соединения традиции и современных жанров искусства. По мнению В. П. Онищенко,

главной целью коллектива было «создать не просто ансамбль песни и танца, а театр песни, коллектив, который смог бы, выступая, одновременно представлять зрителям различные жанры искусства: вокал, танец, актерское мастерство, работать вживую только под минусовую фонограмму (уровень высокопрофессиональных коллективов), популяризировать украинские, русские, казачьи народные песни в своей интерпретации и современной аранжировке – арт-фолк, возрождать традиции Слобожанского края (старинные обрядовые песни)» [82]. «Легенда» – это синтез песенного и танцевального искусств, каждая программа коллектива – это всегда яркий, самобытный спектакль, в которые входили произведения, воспевающие Слобожанщину разных времен, песни украинского и российского казачества, песни военных лет и произведения композиторов Луганщины. Их творческая деятельность одновременно содержит отпечаток далекой эпохи наших предков и дань героическому подвигу народа во времена лихолетий. Коллектив, пропагандирующий народное искусство, складывался из танцевальной группы, группы солистов, небольшого инструментального ансамбля. Артисты создавали на сцене, совмещая вокал с хореографией, театрализованные мини-спектакли.

Мастерство перевоплощения, музыкальность, яркие красочные костюмы снискали «Легенде» заслуженное признание в городах Украины и России. На счету коллектива несколько лауреатских званий на всеукраинских и международных конкурсах. Каждая программа обладала своим неповторимым «творческим лицом», а также находила признание слушательской аудиторией.

История ансамбля танца «Рондо» началась в 2012 году, когда коллектив был танцевальной группой в составе ансамбля эстрадной и джазовой музыки «Сомво». Вскоре было принято решение о создании на базе группы самостоятельного балета филармонии (первоначально «Flame Dance» («Пламя танца»)), но уже в 2013 году, после того, как стало понятно, что коллектив будет работать на синтезе академической, современной и народной хореографии, он получил название «Рондо» и на первых порах появлялся на сцене, скорее, как сопровождение выступлений вокалистов, камерно-

инструментального ансамбля «Киевская Русь», в программах музыкального лектория филармонии. Постепенно ансамбль перерастает в самостоятельный творческий коллектив, который создаёт свои программы в фолк, классической, и в музыке модерна. Танцевальный коллектив «Рондо», учитывая в своем творчестве синтетичность музыкальных жанров, воспроизводит пластическую эстетику хореографической культуры на высочайшем уровне. Итогом работы коллектива в 2017 году становится их первая сольная программы «Грани вдохновения», включавшая два отделения – «Прикосновение к готике» и «Джазовые сюжеты». В настоящее время в программе коллектива 7 сольных программ, которые появляются практически каждый год: «Витраж в отражении музыки органа», «Все стороны света», «Наш Пушкин», «Очей очарованье», «Винтаж и современность» из цикла «Сезоны русской души». Одновременно Ансамбль танца «Рондо» продолжает сотрудничать со многими коллективами и солистами филармонии, гармонично включая живую музыку, пение, художественное слово в свои сольные программы. Хореографические композиции ансамбля отличаются выразительные пластика и мимика, динамика движений, темпоритм, пространственный рисунок, необычная композиция, а также яркие, подчеркивающие особенность каждого номера костюмы.

На сегодняшний день Ансамбль танца «Рондо» – это универсальный коллектив, который с успехом работает в направлении современной, народной, классической, стилизованной хореографии, пропагандируя хореографическое искусство как подлинное выражение глубочайших душевных чувств человека, способного воспринимать всю красоту окружающего мира через различные способы эмоционального выражения.

За короткий период времени, благодаря профессионализму и таланту художественного руководителя и постановщика заслуженного деятеля искусств ЛНР Оксаны Фаренниковой, имеющей богатый опыт работы на сцене Луганского академического украинского музыкально-драматического театра в качестве артистки балета и постановщика хореографии, балет стал одним из самых востребованных художественных коллективов филармонии. За годы

своего существования коллектив принимал участие в концертных постановках на сценических площадках города Луганска, перед зрителями Луганщины и стран ближнего зарубежья. Ансамбль танца, как и отдельные его участники, регулярно становились лауреатами и победителями региональных и международных конкурсов.

В числе коллективов областной концертной организации значится джазовый ансамбль под руководством А. Лисицина; программы эстрадного направления готовит ансамбль народных инструментов «Русь» с участием солистов музыкального лектория под руководством заслуженного деятеля искусств Украины В. Фалалеева (одна из них названа «Осенний джаз»), концерты ведёт опытный артист разговорного жанра В. Дорофеев.

В 2012 году на эстрадных подмостках Луганщины появляется баритон, «Золотой голос Украины» – Владислав Сытник. Владислав становится лауреатом многочисленных авторитетных международных конкурсов. Он окончил Луганскую государственную академию культуры и искусств имени М. Матусовского (класс заслуженной артистки Украины, профессора Людмилы Арташесовны Манасян), успешно представляет Украину в странах ближнего и дальнего зарубежья. Многогранность его дарования по-настоящему удивляет музыкальных критиков. В. Сытник в равной мере убедительно поёт оперные арии и музыку старинных мастеров, увековеченные временем советские песни и популярные хиты, неаполитанские песни и старинные русские романсы, умело синтезируя в своём исполнении различные вокальные жанры, работая также в музыкальном стиле классический кроссовер (представляющий собой сочетание элементов академической и поп-музыки).

Владислав Сытник – постоянный участник концертных программ в Москве, награжден грамотами управления культуры Северо-Восточного округа Москвы, министерства культуры Московской области, специальным призом «Ростокинский Олимп» за развитие дружбы и сотрудничества Украины с Россией. В 2018 году он получает Гран-при на известном конкурсе «Славянский базар» в Витебске.

В ноябре 2011 года по инициативе директора Луганской областной филармонии Веры Геций был создан ансамбль эстрадной и джазовой музыки «Combo». Название коллектива подразумевает небольшой состав, но, при этом, с обязательным солированием всех включённых в него инструментов. Подобная трактовка и определяет основные принципы построения концертных программ ансамбля. Премьера первой сольной программы «Душа джаза» состоялась в марте 2012 года. Под руководством выпускника Донецкой консерватории по классу саксофона Алексея Лисицына ансамбль «Combo» стал очень быстро развиваться и сумел за короткий срок завоевать признательность своего зрителя. Стоит отметить высокий уровень мастерства артистов и техническую сложность музыкальных программ, что находит свой зрительский отклик у публики, которая приобщалась к лучшим образцам джазовых стандартов посредством репертуара, куда входят самые разнообразные произведения известнейших представителей джаза: С. Роллингс, А. Дробим, Д. Гиллеспи, Д. Брубек, Б. Ховард, И. Браун, Х. Уоррен, К. Кория, Д. Эллингтон.

В настоящее время произошла смена руководителя, с 2022 года его художественным руководителем становится Заслуженный деятель искусств ЛНР, саксофонист Антон Клейн. В составе ансамбля играют Алексей Андреев (рояль), Дмитрий Яцун (контрабас), Николай Воропай (ударные). Вокальные партии исполняет лауреат международных конкурсов, ныне доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского Дарья Рыкунова. Невозможно не отметить, что ансамбль эстрадной и джазовой музыки «Combo», отличающийся индивидуальным исполнительским стилем, на сегодняшний день позиционируется в качестве единственного коллектива профессионального уровня, где основной целью является популяризация джазового искусства в Луганской Народной Республике.

В программах 2023 года руководителем коллектива А. Клейном были созданы новые аранжировки советских песен в джазовой обработке, создаются

просветительские детские джазовые программы для воспитания юного зрителя и приобщению их к данному сложному музыкальному жанру, адаптированному по возрастным критериям. Музыканты «Combo» разделяют зрителей на тех, кто любит джаз, и тех, кто его еще не слышал или просто не успел проникнуться его музыкальной эстетикой, богатым тематическим и художественным посылом, и с каждой сольной программой открывают мир джазовой импровизации для новых поклонников.

Среди ярких дарований следует выделить вокалиста Сергея Чуйкова, признанного слушательской аудиторией разных возрастов. Искренность в общении с публикой, сильный голос, проникновение в суть авторского замысла, знание приемов эстрадного пения принесли певцу заслуженные награды. Перечислим его достижения: лауреат II премии V Телевизионного Международного фестиваля-конкурса вокального искусства «Ялтинский берег» (апрель 2011 года); лауреат I премии Всеукраинского фестиваля-конкурса «Звездная осень» (октябрь 2011 года).

В 2011 году решением Секретариата творческого союза «Ассоциация деятелей эстрадного искусства Украины» за значительный личный вклад в развитие эстрадного искусства Сергею Чуйкову присвоено почетное звание «Заслуженный артист эстрадного искусства Украины», в 2016 году он получает звание Заслуженный артист Луганской Народной Республики.

В апреле 2015 года был создан вокально-эстрадный ансамбль «Сфорцандо». В составе ансамбля – Андрей Кранцевич, Евгений Трибуцкий, Александр Капля и Алексей Щетников, художественный руководитель – Анатолий Лаврентьев. В репертуаре коллектива – эстрадные произведения зарубежных и отечественных композиторов. «Сфорцандо» стал лауреатом II степени Международного фестиваля военно-патриотической песни «Наследники Победы», который в ноябре 2015 года проходил в Луганске. В числе призеров этого фестиваля квартет принял участие в праздничном концерте на Поклонной Горе в Москве 9 Мая 2016 года.

В октябре 2016 года коллектив вместе с камерно-инструментальным ансамблем «Киевская Русь» побывал на гастролях в трех городах Российской Федерации – Липецке, Туле и Воронеже. Первый масштабный сольный концерт «Сфорцандо» состоялся 22 октября 2016 года в большом зале Луганской академической филармонии.

В программу «На сиреновой луне...» вошли произведения зарубежных и отечественных авторов, хиты прошлых лет и современные известные композиции. Октябрь 2017 г. – Гран-при открытого фестиваля-конкурса молодых исполнителей патриотической песни «Молодая гвардия» (г. Луганск); февраль 2018 г. – сольная программа «Лучшее» в сопровождении оркестра Театра эстрадной музыки и песни Луганска.

В настоящее время Луганскую эстраду представляет вокальная группа «Art music», которая была создана в мае 2017 года. У каждого из её участников за спиной богатый концертный опыт в составе других коллективов. Объединившись в эстрадный коллектив, они представляют высокопрофессиональный вокальный ансамбль. Идея и формат группы выбраны не случайно. «Art music» – это многообразие музыки, а участники коллектива знакомят слушателей с богатством музыкального мира.

Главный принцип творчества вокалистов группы – исполнять высокохудожественный музыкальный материал, признанные мировые хиты, новые вокальные интерпретации разнообразных произведений по жанру от фолка и Моцарта до «Beatles» и «Queen». Коллектив работает преимущественно в стиле а cappella, что позволяет дарить слушателю только «живое» исполнение, без прописанного бэк-вокала и прочих голосовых обработок. Состав группы: Юлия Пинкусович – сопрано, Виктория Харламова – сопрано, Анастасия Сидяченко – альт, Станислав Панькин – баритон, Владислав Гревцов – бас. Художественный руководитель – Елена Иванова. Коллектив – лауреат многочисленных конкурсов и фестивалей.

Артисткой-вокалисткой Луганской академической филармонии с 2015 года работает эстрадная певица Валерия Кранцевич. Участвует в

концертных программах камерно-инструментального ансамбля «Киевская Русь», симфонического оркестра, концертах органной музыки, тематических программах музыкального лектория. Валерия обладает широким диапазоном и приятным тембром голоса, имеет разножанровый и обширный концертный репертуар. В её программах сочетается поп, рок и фолк-музыка, что певица демонстрирует в своих программах «Истоки времени» (2021 год), «Этно-рок» (2021 год). Валерия лауреат многих конкурсов и фестивалей.

Анатолий Лаврентьев, работая в Луганской академической филармонии, также представляет эстрадное вокальное искусство Луганщины. С апреля 2015 г. он стал художественным руководителем вокально-эстрадного квартета «Сфорцандо».

Певец обладает насыщенным тембром голоса, широким диапазоном. В репертуаре исполнителя – романсы и популярные эстрадные песни, он постоянно находится в творческом поиске, пополняя репертуар различными музыкальными произведениями отечественных и зарубежных композиторов. А. Лаврентьев работает в концертах камерно-инструментального ансамбля «Киевская Русь», академического симфонического оркестра. В октябре 2016 года вместе с камерно-инструментальным ансамблем «Киевская Русь» и вокально-эстрадным квартетом «Сфорцандо» побывал на гастролях в трёх городах Российской Федерации – Липецке, Туле и Воронеже.

Прослеживая историю становления и развития музыкального искусства эстрады Луганщины, особенно с конца XX века, невозможно обойти вниманием тот факт, что активному творческому развитию способствовала и профессиональная подготовка музыкантов и вокалистов, осуществляемая в стенах Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского на кафедре музыкального искусства эстрады.

Кафедра музыкального искусства эстрады существует с момента создания института культуры и искусств, благодаря инициативе заслуженного деятеля искусств Украины, Народного артиста ЛНР, лауреата международных конкурсов, композитора, исполнителя, продюсера и руководителя

профессиональной «Студии Центр Д» Юрия Яковлевича Дерского при поддержке ректора В. Л. Филиппова. Объединив технические ресурсы «Студии Центр Д», которая сотрудничала с известными артистами СНГ, США, с педагогическим составом профессионалов ЛГАКИ, кафедра начала свою деятельность.

Работа в студии воспитала в стенах академии большое количество артистов, активно гастролирующих и профессионально востребованных в сфере музыкального искусства эстрады. Кафедра состоит из 3 специализаций: эстрадно-джазовое пение, инструменты эстрадного оркестра, музыкальная звукорежиссура.

Педагогическую основу и традиции мастерства заложили преподаватели, стоявшие у истоков создания кафедры с 2002 года, а именно профессорско-преподавательский состав: профессор, заслуженный деятель Украины, Народный артист ЛНР, заведующий кафедрой Ю. Я. Дерский, заслуженный деятель ЛНР, доцент, заслуженный деятель эстрадного искусства Украины В. Л. Колосов, декан факультета музыкального искусства С. В. Черникова, Т. Н. Рябуха, концертмейстеры А. Т. Радченко, Е. В. Шерстюк, И. А. Кукурекина. Несколько позже в состав кафедры вошли преподаватели вокала Е. И. Иванова и И. М. Макшанцева.

Традиции продолжили молодые и талантливые преподаватели, которые успешно и плодотворно работают в данное время в Луганской академии культуры и искусств имени М. Матусовского. С 2016 года преподавательский состав кафедры регулярно пополняли уже её выпускники: солистка ансамбля эстрадной и джазовой музыки «Combo» Д. А. Рыкунова, Л. А. Назаренко Н. А. Бардаченко, И. А. Колосов, А. С. Лебединкая, А. Е. Бодряя, Е. М. Карамова, М. Ю. Дерский, участники шоу-группы «Воля» – О. Г. Герман, А. Г. Макаров, О. В. Казьмина. Профессиональное мастерство педагогов, их опыт на сцене и работа в концертных организациях, группах, филармониях, шоу-проектах плюс индивидуальный подход к каждому студенту – всё это

помогает воспитывать новое поколение профессиональных исполнителей, артистов эстрадного оркестра и звукорежиссеров.

В разные годы существования кафедры в стенах академии студенты имели возможность посещать концерты, мастер-классы зарубежных поп-исполнителей (Bad Boys Blue), отечественных эстрадных артистов (выступление в совместном концерте с Заслуженной артисткой Украины Аллой Поповой, Lora Superfin, Оксаной Белозир, Игорем Тальковым младшим, А. Маршалом).

Выпускники кафедры музыкального искусства эстрады, талантливые и высококвалифицированные специалисты, этому подтверждение: они успешно зарекомендовали себя в ЛНР, России, Украине, Европе, Китае, Корее. Среди них И. Сташків, А. Моисеева, Д. Громова (солистки группы «Акапелла Экспресс», г. Москва), А. Онищенко (участник пректа «Голос»), М. Дерский (фронтмен группы METROPOL110, финалист отборочного тура Евровидения в Украине 2010), М. Чукова (солистка Центрального дома Российской Армии им. М. Фрунзе), Ю. Швыдка, Д. Нестеров, Е. Хаитов, (артисты-вокалисты Луганского академического украинского музыкально-драматического театра на Оборонной), В. Харламова, Ю. Пинкусович, А. Сидяченко, А. Шемяков (солисты группы «Art Music» Луганской академической филармонии).

Студенты за все время существования кафедры принимали самое активное участие в международных конкурсах фестивалях, где заслуженно получали высшие награды и были отмечены высокой оценкой представителей жюри.

За годы существования кафедры был создан и проводится с успехом Международный вокальный конкурс молодых исполнителей имени Михаила Матусовского «С чего начинается Родина...». Открытый Всеукраинский конкурс патриотической песни им М. Матусовского стартовал в 2011 году на базе кафедры музыкального искусства эстрады, проводится раз в 2 года, с 2021 – ежегодно. В 2021 году конкурс трансформировался и приобрел статус международного. Основной целью конкурса является развитие

патриотического воспитания посредством вокального искусства, формирование эстетической культуры детей и молодежи, выявление художественно одаренных детей и молодежи в области музыкального искусства.

Основные задачи конкурса: популяризация творчества М. Л. Матусовского, воспитание патриотизма, формирование духовной культуры подрастающего поколения, гражданской позиции у молодежи, любви к Родине и культурно-патриотическому наследию; эстетическое воспитание и формирование вкусов у подрастающего поколения на основе лучших образцов песенной культуры; повышение художественного мастерства участников, профессионального уровня руководителей творческих коллективов; выявление и поддержка молодых, талантливых исполнителей; раскрытие творческого потенциала молодежи, а также распространение передового педагогического опыта.

Ансамблевое музицирование всегда вызывало живой отклик студентов и публики. Так, вокальная фольк-группа «Собор» в оригинальной интерпретации представила синтезированное направление музыки фольклорного направления и эстрадного, в котором умело совместила всем известные народные песни, обогатив их новым дыханием эстрады и современных электронных технологий.

Заслугой этого, безусловно, были успех и мастерство её автора и идейного вдохновителя – Ю. Я. Дерского, который параллельно создал не менее популярную поп-группу «Авиация», солисткой которой являлась преподаватель кафедры Н. Булова. Группа «Авиация» активно гастролировала по Украине, стала лауреатом многих международных конкурсов.

Фольк-группа «Собор» трансформировалась в музыкальном отношении с 2020 года после того, как её руководителем становится Максим Дерский, имеющий достаточно богатый опыт сценической работы, аранжировки, написания авторского материала, раскрывший яркий потенциал каждого из участников группы. К базовому репертуару народных песен в современной обработке добавились авторские песни каждого солиста в направлении поп-музыки, что дало возможность раскрыть творческую индивидуальность

каждого. Это говорит о том, что кафедра готовит не только исполнителей, но и воспитывает художественно-эстетический музыкальный вкус, учит быть создателем произведений, формируя свой творческий почерк, помогая быть узнаваемым каждому артисту-вокалисту.

Исполнение авторских произведений является неотъемлемой частью раскрытия творческой личности, целостной, узнаваемой, ни на кого не похожей, и, что немаловажно, делает конкурентоспособным на рынке шоу-бизнеса. «Собор» в новом студенческом составе в 2018 году даёт первый сольный концерт в Луганске и Краснодоне, а в новой музыкальной интерпретации в 2021 под руководством М. Дерского прошёл концертный тур по городам ЛНР (Алчевск, Ровеньки, Краснодон, Лутугино, Свердловск).

Еще одной визитной карточкой музыкального искусства эстрады Луганска стал джаз-бэнд Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, который был создан в 2001 году по инициативе ректора Валерия Филиппова.

Традиции джазового исполнительства Луганске, начиная с довоенных лет, когда был создан джазовый оркестр под управлением Матвея Пивника, затем В. Островского, в настоящее время продолжает Николай Йовса. Именно он возглавил джаз-бэнд Академии. Под его руководством оркестр продолжает исполнять джаз в его лучших традициях, сохраняя его яркую узнаваемость, одновременно придавая звучанию новизну и свежесть. Обширный репертуар оркестра популяризирует искусство джаза не только в Луганске, но и за его пределами.

Оркестр неоднократно становился лауреатом Международных конкурсов в Донецке, Алушке, Москве. В 2023 году был приглашён вместе с солистками Т. Йовсой-Мануйловой и Д. Рыкуновой на международный литературно-джазовый фестиваль «Белые ночи в Купчино» (г. Санкт-Петербург). Публике запомнились сольные концерты джаз-бэнда в рамках работы творческого центра «Красная Площадь, 7» – «Джазовая феерия»,

«Прогулка по 5-й авеню», «Джаз и не только», «Свинг», «В ритме джаза» и другие яркие концертные программы.

В оркестре были воспитаны многие талантливые солисты. Так, среди инструменталистов можно отметить Александра Щурова (ударные), Захара Степаненко (кларнет, саксофон), Виктора Кравчука (саксофон), Сергея Остафийчука (тромбон), Николая Михлика (труба), Александра Сошникова (кларнет), Михаила Толмачева (гитара), Ивана Твердохлебова (труба), Кирилла Еремина (саксофон), Александра Бичиашвили (ударные), Анастасии Коваль (тромбон). Среди певиц – Викторию Черникову, Татьяну Йовсу, Дарью Громову, Аделину Моисееву, Марьяну Чукову.

В октябре 2008 года состоялся концерт джаз-бэнда с австралийской певицей Мэри Месс. В программе прозвучали знаменитые джазовые композиции, среди них – жемчужины мирового джаза – «Хамелеон» Г. Хенкока, «Паяцы» Леонкавалло в обработке М. Фергюссона, Си-джем блюз Д. Эллингтона и другие произведения Дж. Гершвина, Г. Гордона, А. Кролла, К. Портера, Ч. Кория.

Одним из весомых вкладов в музыкальное наследие кафедры была рок-опера «Воскресенье. Черный январь», написанная в 2012 году Ю. Я. Дерским на либретто заслуженного деятеля искусств Украины В. Зайцева (об этом более подробно речь пойдет в подразделе 3.2).

Говоря о кафедре музыкального искусства эстрады ЛГАКИ имени М. Матусовского, необходимо отметить вклад в Луганскую музыкальную культуру её главного идейного вдохновителя, создателя, креативного продюсера, профессора, народного артиста ЛНР, прекрасного исполнителя и талантливого композитора Юрия Яковлевича Дерского. Действительно, Юрий Яковлевич был сильной, волевой и талантливой личностью, которая направляла коллектив в правильно выбранном векторе работы и творческой деятельности.

Это был педагог, философ, музыкант с большой буквы, наставник для каждого молодого педагога и студента. Он задумывал и воплощал невероятные по масштабу творческие проекты, несущие в себе высокохудожественные

смыслы, помогал юным талантам шлифовать музыкальное мастерство. Всё это навсегда останется в памяти тех, кто уже ознакомился с его творческим наследием и кому это еще предстоит. Он останется в истории музыки Луганщины, края, который он любил и прославлял в искусстве.

На 26 ноября 2020 года была назначена очередная премьера — нового инструментального альбома композитора и музыканта Юрия Дерского «Аттрактор», которая, к сожалению, не состоялась, по причине смерти композитора.

21 мая 2021 года в Луганске на сцене Луганского академического русского драматического театра имени Павла Луспекаева прошел грандиозный концерт памяти маэстро, который организовал его сын – композитор, исполнитель, заслуженный деятель эстрадного искусства Украины, преподаватель кафедры – Максим Дерский.

В концерте приняли участие друзья, коллеги, преподаватели кафедры, ученики, которые исполняли его произведения, давая возможность соприкоснуться с настоящим творчеством.

Еще одним ярким явлением в музыкальной жизни современной Луганщины является деятельность Муниципального театра эстрадной музыки и песни (ТЭМП) города Луганска, которой долгое время возглавлял и являлся главным дирижером и художественным руководителем Георгий Викторович Снаговский.

Более четверти века 1 мая ТЭМП открывает весенне-летний концертный сезон и без его участия невозможно представить практически ни одно событие в городе: День Победы, День города, официальные мероприятия и профессиональные праздники разных отраслей, отчётный концерт учащихся музыкальных школ и школ эстетического воспитания. Одной из главных функций коллектива является популяризации эстрадной музыки и воспитание музыкального вкуса подрастающего поколения слушателей.

Традиционно оркестр с его солистами работает в воскресные дни в сквере имени Героев Молодой Гвардии. При этом люди отдыхают, танцуют,

слушают знакомые мелодии, знакомятся с новыми аранжировками. Старая традиция – вечер отдыха с оркестром – получила новую жизнь.

Оркестр муниципального театра эстрадной музыки и песни – это профессиональный музыкальный коллектив, который способен работать в различных технических условиях (и это его главный принцип): в помещении и под открытым небом, полным и малым составом в зависимости от условий проведения мероприятия. Обширный репертуар оркестра позволяет составлять концертные программы самых разнообразных тематик и направлений.

К сожалению, в октябре 2021 года из жизни ушёл заслуженный деятель культуры ЛНР, талантливый музыкант, руководитель, дирижёр оркестра Г. В. Снаговский. Но ТЭМП продолжает свою творческую деятельность, музыкально-эстетически наполняя публику, пропагандируя популярную, патриотическую, советскую песню, а также разножанровый репертуар.

В настоящее время директором коллектива является Елена Евгеньевна Першина, художественным руководителем оркестра – лауреат международных конкурсов, солист вокально-инструментального квартета Луганской академической филармонии «Сфорцандо» Станислав Чумаченко, главным дирижером – Валерий Алексеевич Конарев.

Музыка, исполняемая оркестром Театра эстрадной музыки и песни, продолжает звучать, продолжается традиция быть всегда рядом с жителями своего города. Доказательством этому может служить и тот факт, что, например, в 2018 году коллектив представил 70 концертных программ!

Поэтому музыка будет продолжать звучать для жителей и гостей нашего города и в парке имени Горького, и сквере имени Героев Молодой гвардии, и в других местах, где она необходима, где она, продолжая традиции, формирует поколения новых слушателей, новых поклонников эстрадного искусства.

### 3.3. Особенности развития музыкального искусства эстрады Луганщины в ситуации метамодерна на рубеже XX–XXI веков

Ситуация рубежа XX–XXI веков рассматривается как переходная эпоха между постмодернизмом и метамодернизмом, как особое состояние культуры, когда наблюдается «синтезирующий итог постмодернизма и модернизма», объединяющий «в себе все их взаимные оппозиции» [191]. При этом чёткую точку начала эпохи метамодерна установить невозможно, поэтому, как полагает Н. Хрущёва, «правильнее не ставить определённой точки, а говорить о постепенном зарождении и усилении метамодернистских тенденций в культуре последних двух десятилетий» [191]. Сам метамодерн явился результатом кризиса постмодерна, в основе которого усталость, накопившаяся от постоянной и тотальной иронии, непрерывного цитирования, глобальной фрагментарности создаваемых произведений и принципиального отказа от целостности. При данных трансформационных процессах метамодернизм не отрицает постмодернизм, а вбирает в себя его черты, является его непосредственным следствием. То есть, складывается ситуация, в которой соседствующие парадигмы не противоречат друг другу, как чаще всего бывает. Это ситуация имеет сходные черты, определившиеся в начале XIX века, когда зарождавшиеся направления романтизм и реализм на начальном этапе своего формирования были направлены против эстетики классицизма, а сами, скорее, получали некоторую «подпитку» друг от друга (размежевание и противопоставление произойдут позже).

Н. Хрущёва в своей работе «Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке» [191] предлагает следующие оппозиции, в которых представлены различия между постмодернизмом и метамодернизмом. Необходимо отметить, что для нашего исследования не все оппозиции будут актуальными и отражать особенности развития музыкального искусства

эстрады Луганщины, однако считаем необходимым представить этот список полностью.

Таблица 3.3.1

Различия же между постмодернизмом и метамодернизмом [191]

	ПОСТМОДЕРНИЗМ	МЕТАМОДЕРНИЗМ
1.	Цитирование	Присвоение
2.	Все чужое	Все своё
3.	Ирония	Постирония
4.	Критика метанарративов	Реабилитация метанарратива
5.	Сложные слова	Простые слова
6.	Симбиоз массового и элитарного переживается как событие	Симбиоз массового и элитарного перестает быть событием
7.	Невозможность авторского индивидуального высказывания переживается как событие («смерть автора»)	Невозможность авторского индивидуального высказывания перестает быть событием
8.	Постструктурализм	Новый холизм
9.	Много и быстро	Мало и медленно
10.	Интеллектуальный роман	Песня
11.	Словесный гибрид Джойса («riverrun»)	Иероглиф Введенского («река»)
12.	Отсутствие эмоции	Реабилитация эмоции
13.	Всё и сразу: и ничто не переживается сполна	Только две противоположности, переживающиеся одновременно и полностью
14.	Симуляция	«Подлинность»

15.	Скольжение по поверхности	Колебание по вертикали между двумя противоположностями
16.	Нейтрально	Горячо и холодно одновременно
17.	Ризома	Цветок

Как представляется, в рамках нашего исследования актуальными будут оппозиции 1–6, 8, 10, 12–14, 16. Можно увидеть, что все части любой оппозиции тесно взаимосвязаны между собой, однако заметим, что в процессе эволюции от постмодерна к метамодерну они могут, как полностью трансформироваться, так и сосуществовать параллельно, что, на наш взгляд, и является одной из особенностей переходной эпохи.

«Метамодернистские тенденции неожиданным образом совпали с культурно-философской «решеткой» русской культуры: в частности, холизмом русской философии как синтезом рационального и интуитивного, внутреннего и внешнего, философии и веры» [201]. В этом плане целесообразно вспомнить суждения Н. Хрущёвой о том, что «музыкальный метамодерн зародился именно в Советском Союзе – в направлении «новая простота» (Николай Корндорф, Александр Рабинович, Эдуард Артемьев), где уже присутствовали важнейшие его свойства: постирония, возвращение аффекта, преодоление постмодернизма. Такова, например, «Музыка печальная, порой трагическая» (1976) А. Рабиновича с её романтическими и барочными формулами, меланхолическим аффектом воздействия, холодной сентиментальностью. «Тихие песни» Валентина Сильвестрова (1977) с их беспрецедентной медленностью, стилистическим обобщением и одновременно отстраненной и «задушевной» интонацией можно считать образцом музыки метамодерна» [201]. Холизм, это свойство метамодерна, воспринимается не как константа, а как некое действие, стремящееся к целостности.

Таким образом, необходимо отметить, что основными свойствами метамодернизма в целом в музыкальном искусстве являются постирония

(высказывание, «перевернутое» иронически в постмодерне, как бы совершает двойной переворот, вновь становясь «подлинным», при этом ирония не исчезает, но остается внутри, сосуществуя в амбивалетном единстве); возвращение аффекта (эмоциональности восприятия, длительного переживания амбивалентной неоднозначной эмоции); конец тотального использования цитат (хотя цитата и продолжает существовать как один из приёмов); актуализация метанарративов (возвращение интереса к сюжетности произведений).

К этому стоит добавить, что такие свойства постмодернизма, как деконструкция (разрушение стереотипов), ирония, стилизация, эклектичность и фрагментарность, интертекстуальность и цитатность, стремление к синтезу форм и средств выражения, становятся определяющими в данную эпоху. В метамодернизме данные характеристики никуда не исчезая, продолжают существовать, утрачивая свою агрессивность, зачастую, уходя из центра внимания, как автора, так и зрителя на периферию.

Определяя данные свойства (постмодернизма, и метамодернизма), представляется необходимым проанализировать, их проявление в музыкальном искусстве эстрады Луганщины.

Творческая история становления и развития коллективов и исполнителей Луганщины демонстрирует, что многие тенденции, как постмодернизма, так и метамодернизма, присутствовали в их творческом пространстве, определяя, таким образом, их индивидуальность, неповторимый стиль.

Обращает на себя внимание тот факт, что, начиная уже с 70-х годов XX века в творчестве многих коллективов можно увидеть присущие постмодернизму свойства, а ближе к концу XX века, пробивающиеся сквозь них черты, которые позже получают определение как метамодернистские. В ходе исследования определяем, что, возможно, наиболее яркой особенностью эстрады Луганщины в целом (не только музыкальной её составляющей) было стремление к синкретизму, синтезу порой несовместимых традиционных стилей и форм. Это и позволяло находить своё лицо, свой почерк и быть узнаваемыми,

максимально использовать свой творческий потенциал на сочетании, порой несочетаемого.

Так, например, эстрадный молодежный ансамбль «ЭМА», в состав которого входили хореографическая группа, джаз-ансамбль, солисты-вокалисты и ведущие, демонстрировал возможности «маленького мюзик-холла». Одной из черт постмодернизма данного коллектива, ссылаясь на таблицу 3.3.1 можно выделить пункт 6 – симбиоз массового и элитарного переживается как событие, а также проявляются черты переходного периода метамодернизма, такие как новый холизм (пункт 8), «подлинность» (пункт 14) и реабилитация эмоций (пункт 12). Ансамбль работал по принципу сохранения основных законов и возможностей данного сложного жанра «маленького мюзик-холла», но при минимальном составе участников, представления, создаваемые на основе синтеза разных видов искусства, получались яркими, способными увлечь зрителя, не оставить его равнодушным. И, что кажется немаловажным, быть более мобильными, не требовать большого пространства и сложной машинерии.

Синтез песни и танца как основа творческого стиля был осуществлён при создании ансамбля песни и танца «Легенда», где была нарушена традиция деления коллектива на артистов хора и артистов балета. Все участники в одинаковой степени владели искусством вокала и танца, что и сделало творчество этого ансамбля уникальным. Синтез как приём позволил театрализовать народную песню, достичь оригинального пластического и вокального решения песенного фольклора, когда концертная программа превращалась практически в своеобразный мини-спектакль с новыми оригинальными идеями, в которых музыка, песня и танец были органично связаны между собой, точно отражая дух народа и дух времени. Проводя анализ творческой деятельности данного коллектива, необходимо выделить черты постмодернизма – стремление к синтезу форм и средств выражения, синкретизм, а также метамодернизма – новый холизм, возвращение метанарративов (интерес к сюжетности произведений).

Ещё одним примером проявления постмодернизма – синтеза разных видов искусств, при создании своего репертуара на протяжении уже 10 лет демонстрирует и ансамбль танца «Рондо». В его сольных программах, помимо танца, всегда присутствует вокал, живопись и художественное слово, что оказывает сложное эстетическое воздействие на зрителя (табл. 3.3.1, пункт 5, 6). В хореографии же можно увидеть примеры стилевых реминисценций, сочетание фолка и классики, фолка и модерна, классики и модерна, что позволяет, усложнив хореографический язык, раскрыть сложные темы, которые лежат в основе при создании программ.

В ходе исследования было отмечено, что музыкальные коллективы Луганщины также демонстрировали еще с начала 80-х годов, а позже в начале 2000-х годов стремление реализовать свой творческий потенциал, возникающий из синтеза далёких, а порой и вовсе несовместимых (на первый взгляд) стилей, направлений и жанров. Даже названия и типы ансамблей отражают тенденции, которые будут затем реализованы в творческой деятельности: вокальная группа «Art music», ВИА «Alma mater», вокальная фолк-группа «Собор», ансамбль эстрадной и джазовой музыки «Combo». Обращает на себя внимание, что этим коллективам присуще общее стремление, взяв за основу классику (традиционную или классику рока, джаза) или народную музыку, сделать аранжировки уже по законам нового времени, используя новые возможности звучания и исполнения. Проводя компаративистский анализ, необходимо отметить, что в 80-е годы данный симбиоз массового и элитарного воспринимается как событие (табл. 3.3.1, пункт 6 – черта постмодернизма). А в переходный период в метамодернизме проявление данных черт симбиоза массово и элитарного перестаёт быть событием (табл. 3.3.1, пункт 6 – черта метамодернизма) в начале XXI века становится закономерным поиском новых форм, синтеза и рождения музыкальных стилей. Это, несомненно, «работает» на приращение смыслов произведений, делает их созвучными современности, являясь связующим звеном между традицией и новаторством.

В творчестве джазовых ансамблей, в первую очередь «Combo», основой является один из главных признаков постмодернизма: импровизация, возможность множественности создания, интерпретации и прочтения материала (музыкального, текстового, скет-импровизация, визуального). Важно отметить, что именно джаз стал одним из самых ярких символов культуры XX века, олицетворяя собой возможность свободного самовыражения, отсутствия каких-то жёстких принципов и приёмов.

Музыкальный калейдоскоп начала XXI века синтезирует широкий спектр жанров современной музыки, среди которых джаз, поп-музыка, массовая песня, рок-музыка, электронная, медитативная, алеаторика, серийная, разнообразные авторские стили, имеющие отличия по назначению, а также музыкальному языку.

Авторы находятся в музыкальном поиске новых форм, звучаний, а также в области звуковысотных отношений, характерных её специфике. Музыкальные параметры трансформируются, что проявляется в продолжительности звучания тембра, варьируется высота, динамика, артикуляция и другие её параметры [53, с. 28].

Эти же процессы не могут обойти и такую категорию, как жанр, в котором пересекаются многие составляющие, и, собственно, формирующие эту сложную категорию. Рассмотрев историю развития музыкального искусства эстрады Луганщины, можно увидеть, что практически всегда в творческих поисках композиторов и исполнителей присутствовали постоянные попытки выйти за рамки установленных норм, нарушение традиций и канонов жанров, порой объединение (синтезирование) далеко происходящих друг от друга явлений. Всё это расширяло возможности авторов и исполнителей, позволяя проявить свою индивидуальность, сформировать свой стиль, выработать особый творческий почерк (см. подраздел 3.1).

Подобные попытки, вначале достаточно редкие, единичные, позднее, ближе к последней четверти XX века, превращаются в один из основных способов движения вперёд в процессе эволюции жанровых форм,

трансформации устоявшихся принципов, лежащих в основе сложнейшей категории жанра. Однако это не могло одновременно не затрагивать и содержание произведения, хотя и с сохранением его основных идей. Особенно это проявлялось в творчестве тех исполнителей и коллективов, для кого постоянный творческий поиск являлся стержнем личности, главной движущей силой творчества.

Таковыми, например, на луганской эстраде в разное время были В. Леонтьев, Ю. Богатиков, коллективы «ЭМА», «Alma mater», «Combo» и другие, очень яркие, имеющие свой стиль, только им свойственную манеру исполнения. Но всегда, одной из главных характеристик их творчества, было стремление постоянного движения вперед, постоянного изменения. При этом всегда удавалось оставаться цельной личностью или целостным коллективом.

Более подробно особенности трансформации уже привычных жанровых форм и их наполнение, что свойственно переходному периоду рубежа веков и начала века XXI, как представляется, можно рассмотреть на материале произведения крупной формы. В данном случае это будет рок-оратория «Молодая гвардия. Воскресенье. Чёрный январь 1943 года». Это даст возможность, во-первых, проследить черты, свойственные периоду постмодернизма, во-вторых – черты, которые отражают уже новые тенденции, которые исследователи относят к следующему периоду, называемому метамодернизмом.

Уже само жанровое определение – рок-оратория – отражает, с одной стороны, стремление к синтезу далёких понятий, с другой – именно в этом соединении заключается тот мощный потенциал, который и позволит трансформировать произведения под новые задачи, не теряя главной первоначальной идеи произведения.

Жанр рок-оратории не столь известен и не так часто встречается, как, например, жанр рок-оперы, которые во второй половине XX века стали достаточно распространенными как в зарубежной, так и в отечественной эстраде.

Перед тем, как перейти к собственно характеристике трансформаций рок-оратории Ю. Дерского «Молодая гвардия. Воскресенье. Чёрный январь 1943 года», кратко рассмотрим основные особенности данного жанра.

Оратории традиционно создавались на духовные темы и исполнялись без сценических костюмов. Это масштабное по характеру произведение, в нём обычно много патетики, и оратория, как правило, не предназначена для актёрской игры. Её смысл заключается именно в музыкальном материале и песнях. Несмотря на то, что в их основе часто были библейские мотивы, сюжетное начало в них всегда уступало перед размышлениями на вечные темы.

Этот жанр появился в XVI веке и прошёл достаточно долгий путь развития. Но в XX веке многое изменилось, грани между классическими жанрами понемногу начинают стираться. Так и оратория постепенно стала приближаться к опере. При этом темы стали использоваться не только библейские и религиозные, но и из античных мифов или истории.

Само же понятие рок-музыки принято рассматривать в качестве обобщённого термина, объединяющего в себе огромный жанровый спектр популярных течений, при этом сам перевод английского слова «rock» в точности соответствует специфике этого стиля – «качать», «укачивать»: именно ритмика и динамика стали одними из основных выразительных средств.

Таким образом, рок-оратория – это оратория в жанре рок-музыки. То есть в самом определении жанра можно увидеть некоторые противоречия (с одной стороны – классический жанр с многовековой историей, с другой – популярное направление в музыке XX века), однако именно в этом противоречии заключены и возможности трансформации, что отражает современные тенденции, которые относят к особенностям постмодернизма и метамодернизма.

В основу сюжета рок-оратории Ю. Дерского «Молодая гвардия. Воскресенье. Чёрный январь 1943 года» положено трагическое событие, связанное с историей нашего края. Эмоциональный, музыкальный рассказ-боль старается изложить известное трагическое событие о деятельности подпольной

антифашистской молодёжной организации «Молодая гвардия» глазами современной молодёжи. Именно поэтому одной из поставленных задач произведения стало стремление напомнить события далёкого 1943 года. Авторы повествуют о подвиге участников «Молодой гвардии», рассказывая всё это на современном музыкальном языке, с использованием новых средств музыкальной выразительности, то есть акцент делается, прежде всего, на музыкальной стороне произведения.

Авторами рок-оратории стали: Народный артист ЛНР, композитор, автор музыки более чем к 400 песням и к большинству, пожалуй, самых знаковых для нашей земли произведений последних лет: гимнов Луганской Народной Республики, города Краснодона, Молодёжи Луганщины; с 2002 по 2020 годы заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского – Юрий Дерский, либретто написал заслуженный деятель искусств ЛНР Владимир Зайцев.

Рок-оратория была написана в 2012 году в память о молодогвардейцах – бессмертных участниках антифашистского подполья, действовавшего в Краснодоне в годы Великой Отечественной войны. Их героическая деятельность показала всему миру пример беззаветной любви к Родине. Авторы показали своё отношение к событиям рокового для молодогвардейцев января 1943 года, используя язык музыки, цвета, пластики, чтобы напомнить молодому поколению о героях-подпольщиках, перед которыми стоит склонить голову и чей подвиг нельзя забывать.

В основе произведения «Молодая гвардия. Воскресенье. Чёрный январь 1943 года» – подлинная история молодёжного антифашистского подполья «Молодая гвардия», действовавшего на территории Краснодона в годы Великой Отечественной войны. История о вчерашних школьниках, рискнувших выступить против нацистов и зверски замученных врагами, известна на нашей земле каждому.

Спустя 73 года события, положенные в основу произведения, до боли близки и самим исполнителям, а потому и звучали в новом прочтении искренне, захватывающе, чувственно, что не могло не передаваться и зрителям.

Однако, как заявили авторы на пресс-конференции перед премьерой, ими была выбрана бессюжетная форма повествования, когда история «Молодой гвардии» не рассматривается через призму судеб каких-либо конкретных персонажей, она, скорее, стала размышлениями на вечные темы подвига и памяти о нём. Этот подход вполне соотносится с классическим жанром оратории.

Идея создания данного произведения у автора либретто Владимира Зайцева возникла после проведённого анкетирования среди школьников Луганской областной библиотекой для юношества на предмет знания исторических данных об организации «Молодая гвардия». Данное исследование выявило информативный уровень учащихся, после чего автор пишет свои первые стихотворения – тексты песен, которыми начинается и заканчивается спектакль. В творческом тандеме с Юрием Дерским продолжится совместная работа над созданием рок-оратории.

Композитор Юрий Дерский отметил, что рок-оратория «Молодая гвардия. Чёрный январь 1943 года» – его первое крупное произведение, ранее он писал только песни и музыку к фильмам. Если говорить о музыкальном решении спектакля, предложенного луганским зрителям, то в рок-оратории используется не только рок-музыка: это – сплав различных жанров от жёсткого рока до городского романса, так как хотелось максимально передать атмосферу времени действия произведения [155], одновременно приблизив его к современному зрителю, прежде всего молодому.

Композитор отмечал, что для премьеры музыка из-за дефицита времени и средств записывалась на синтезаторах, но в случае успеха спектакля им было запланировано создание второй редакции – с оркестровкой [133, с. 228].

Эту музыкальную идею спустя 10 лет воплотил его сын – Заслуженный деятель искусств ЛНР Максим Дерский, создав версию рок-оратории совместно

с рок-музыкантами, а также симфоническим оркестром под руководством Сергея Йовсы. Таким образом, происходит первая после премьеры трансформация произведения, – меняется музыкальная форма. С точки зрения художественного образа происходит насыщение и драматизм в передаче эмоционального состояния, посредством добавления инструментального состава симфонического оркестра, бас-гитары, ритм-секции.

Премьера рок-оратории состоялась в сентябре 2012 года в Луганске на базе Украинского театра на Оборонной под руководством Народного артиста ЛНР Михаила Голубовича. В 2013 году силами студентов и преподавателей кафедры музыкального искусства эстрады и кафедры хореографического искусства ЛГАКИ имени М. Матусовского состоялась новая режиссерско-постановочная версия, которая и стала базовой в последующие годы выступлений и гастрольных поездок.

В январе 2014 года состоялся первый гастрольный выезд за пределы Луганска – постановка на базе Европейского молодёжного центра в г. Москве. С 16 по 21 февраля 2015 года в Москве проходил Молодёжный культурный форум, с участием делегации из Луганской Народной Республики, в которую вошли представители Ассоциации молодёжи Луганщины, Молодежного совета Федерации профсоюзов и студенты Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского. Данный форум был приурочен к 70-летию Великой Победы и 72-ой годовщине освобождения Луганска от немецко-фашистских захватчиков. В рамках данного мероприятия рок-ораторию представили в московском театре «ET CETERA», художественным руководителем которого является Александр Калягин.

31 января 2017 года на сцену краснодонского Дворца культуры им. «Молодой гвардии» студенты-артисты вышли спустя всего час после того, как посетили музей, посвящённый истории подполья, поэтому эмоции, которые они переживали в этот раз на сцене, были самыми настоящими и предельно острыми.

4 ноября 2018 года на главной сцене Академии им. М. Матусовского прошла церемония закрытия Международного молодёжного образовательного форума «Донбасс», собравшего в Луганске делегации не только из разных городов нашей Республики, но и из Российской Федерации, а также из Финляндии и Голландии. Вниманию участников Форума «Донбасс» представили рок-ораторию «Молодая Гвардия. Чёрный январь 1943 года».

Новым этапом жанровой трансформации рок-оратории стало мероприятие, проведённое 25–26 сентября 2022 года на базе мемориального комплекса «Непокорённые» в г. Краснодоне, когда отмечалось 80-летие со дня создания антифашистской молодежной подпольной организации «Молодая Гвардия». Постановка была осуществлена силами студентов кафедры музыкального искусства эстрады и кафедры хореографического искусства ЛГАКИ имени М. Матусовского, с участием артистов из РФ – Владимира Машкова, Зары, Полины Агуреевой, Елизаветы Долженковой.

26 сентября 2022 года постановку рок-оратории приурочили к открытию реконструированного мемориала «Непокорённые» на месте шурфа, в который были сброшены участники краснодонского подполья. Трансляция торжеств в ознаменование 80-летия со дня создания подпольной организации «Молодая гвардия» была организована ВГТРК в эфире телеканала «Россия-1». Произведение исполнили в сопровождении Молодежного симфонического оркестра Академии имени М. Матусовского (режиссёр – Дарья Рыкунова, автор рок-версии – заслуженный деятель искусств ЛНР Максим Дерский). Всего в постановке приняли участие около ста студентов и педагогов ЛГАКИ: музыканты оркестра, вокалисты, хореографы. Вместе с ними в рок-оратории участвовали заслуженная артистка России Зара, заслуженная артистка России Полина Агуреева и народный артист России Владимир Машков.

В День народного единства 4 ноября 2022 года в рамках культурно-образовательной акции «Ночь искусств» в Новом манеже в Москве была представлена обновлённая версия рок-оратории. Режиссёром стал художественный руководитель театра «Центр драматургии и режиссуры»

Владимир Панков, в проекте приняли участие студенты и преподаватели ЛГАКИ им. М. Матусовского, Народная артистка РФ Елена Яковлева, легендарный автор и исполнитель Светлана Сурганова, дирижёр симфонического оркестра музыкального театра Геликон-опера – Артём Давыдов, а также музыканты оркестра «Геликон-опера», артисты театра «ЦДР».

В целом проект был реализован совместно с Луганской государственной академией культуры и искусств им. М. Матусовского (ЛНР) и Московским музыкальным театром «Геликон-опера». Оператор проекта – Открытое театральное пространство «Арт-платформа» [95].

Публике представили новое прочтение рок-оратории, для создания которой московские постановщики использовали современную театральную форму и принцип синтеза искусств – театрального, музыкального, хореографического. Благодаря онлайн-трансляции, увидеть театральную постановку смогли миллионы россиян.

Характеризуя сценографию данного проекта, необходимо отметить, что за основной образ сценографического решения выбрано очертание монумента «Непокорённые», установленного в городе Краснодоне на месте гибели молодогвардейцев.

23 января 2023 года для всех школьников России состоялся Всероссийский открытый урок «Разговоры о важном», посвящённый «Молодой Гвардии», чья деятельность и трагическая судьба описана в одноименном романе А. Фадеева.

Учитывая общественную значимость подвига молодогвардейцев, возросший интерес со стороны школьников и студентов к тем историческим событиям, возникла инициатива об организации 28–29 января 2023 года постановки проекта для московских старшеклассников, кадетов, юнармейцев, студентов в концертном зале «Москва», вместимостью 3 700 мест. Данная версия произвела неизгладимое впечатление не только на школьников, но и на всех зрителей концертного зала «Москва», среди которых были заслуженные

деятели искусств России, а также политические деятели и журналисты, поддержавшие данную идею. Количество подарочных книг «Молодая гвардия» составило 10 000 экземпляров. В качестве подарка зрителям было выпущено специальное издание книги Александра Фадеева «Молодая гвардия», иллюстрации и обложку которой подготовил специально для памятного издания художник Олег Юдин [150].

Постановочную группу возглавил Валерий Шабагудинов – режиссёр эстрады и массовых представлений, лауреат премии Правительства Москвы в области литературы и искусств (1998 год), член Международного союза деятелей эстрадного искусства. Дирижёр – Артём Давыдов (Геликон-опера). Участвовали студенты, преподаватели ЛГАКИ имени М. Матусовского, воспитанники фабрики детской песни «Бон-Бон», а также Лариса Долина – Народная артистка РФ, исполнившая арию «Война».

После успешного выступления в рамках версии музыкально-драматического спектакля, постановка приобрела новую ветвь развития, новую режиссёрскую интерпретацию – музыкального спектакля, в котором добавились актерские мизансцены, произошли изменения в сценарном плане, а также изменения в формах музыкальных номеров.

Таким образом, рассмотрев жанровую трансформацию произведения «Молодая гвардия. Воскресенье. Чёрный январь 1943 года» – от рок-оратории до музыкального спектакля – необходимо отметить, что изменения коснулись музыкальной формы и драматургии, изменился состав артистов и сценарный план. Первоначально классический жанр музыкального искусства (оратория) был реализован с использованием новых музыкальных средств и возможностей рок-музыки, в основе которых был, прежде всего, сплав различных жанров (например, жёсткого рока и городского романса). Постепенно, в связи с новыми задачами постановки рок-оратории, изменилась музыкальная форма; а с точки зрения художественного образа произошло насыщение драматической составляющей посредством добавления инструментального состава

симфонического оркестра, бас-гитары, ритм-секции, что стало принципиально важным для передачи эмоционального состояния.

В последних постановках еще более усилилась драматургическая составляющая, произошли изменения в сценарном плане, добавились мизансцены с участием актёров, изменились формы музыкальных номеров, что в некоторой степени приблизило рок-ораторию к жанру оперы или музыкального спектакля. Эти трансформации стали возможными именно в силу потенциально заложенных возможностей оратории как жанра и тенденций, свойственных постмодернизму и метамодернизму.

Однако при всех изменениях важным связующим звеном обеих версий осталось острое переживание эмоций артистами, передача художественного образа героев-молодогвардейцев, отважно сражавшихся с нацизмом, стойко выдержавших все испытания, выпавшие на их долю. Это стало настоящим примером отваги и любви к Родине, подвига ради будущего своего Отечества.

Рассмотрев особенности развития музыкального искусства эстрады Луганщины на рубеже веков можно отметить общие черты, которые коррелируются с традиционно выделяемыми признаками постмодернизма. В творчестве исполнителей и коллективов Луганщины деконструкция (то есть разрушение стереотипов) воплощается в объединении различных жанровых форм, стилистических языков разных времён; ирония, если и присутствует, то носит неагрессивный, нетотальный характер, скорее, она понимается только лишь как акцент в общей музыкальной палитре произведения; стилизация – один из наиболее активно используемых приёмов; эклектичность и фрагментарность, даже если присутствует, например, в сольных программах коллективов, преодолеваются, стремясь к целостности формы, идейно-тематическому единству. Эпатаж как приём практически отсутствует. Интертекстуальность и цитатность в различных видах эстрадного искусства становится, скорее, тем «подтекстом», на основе которого и вырастает новое произведение или новая его трактовка, и реципиенту (зрителю/слушателю)

желательно знать этот культурный подтекст, чтобы ощутить многослойность художественного материала.

Эти наблюдения показывают, что все эти черты, формально относимые к постмодернизму, органически перерастают в черты, которые относят уже к метамодернизму. Представляется, что такое развитие демонстрирует преемственность в эволюции искусства эстрады Луганщины в целом и является его особенностью, сформированной ещё в самом начале его возникновения. Опора на синтез старого и нового, сочетание и взаимодополнение жанров, стилей, форм в деятельности эстрадных исполнителей и эстрадных музыкальных и танцевальных коллективов позволяло и позволяет избегать резких изменений, противопоставлений, которые зачастую свойственны переходным периодам. Они, скорее, становятся логическим продолжением однажды найденного принципа, ставшего ключевым, – стремление к синкретическим формам в творчестве.

Новизна появляется не в результате отказа от традиции и канона, а в результате синтеза, который позволяет открывать в старых формах новые грани, расставлять современные акценты; при этом обновление формы произведения происходит при очень бережном отношении к содержанию. В творческой деятельности наблюдается тенденция к созданию целостных музыкальных произведений, в основе которых лежит система ценностей, базирующаяся на архетипических структурах, на кодах культуры, что помогает наращивать смысловой объём.

Наиболее ярко черты постмодернизма и метамодернизма, только формирующегося в начале XXI века, можно увидеть в творчестве и деятельности Юрия Дерского, который очень чутко ощущал, а зачастую и предвосхищал те изменения, которые и лежат в основе развития музыкального искусства эстрады. Тонко чувствуя огромный потенциал в синтезе и объединении традиционно далёких и чуждых на первый взгляд сторон музыкального творчества, он создал, преодолевая многосоставность и фрагментарность современного искусства, произведения, несущие в себе

огромный потенциал и для дальнейшего развития, позволяющие вернуться к целостности настоящего произведения. С наибольшей силой он смог воплотить это в рок-оратории «Молодая гвардия. Воскресенье. Чёрный январь 1943 года».

### **Выводы к разделу 3**

Рассмотрев историю становления и развития музыкального искусства Луганщины, можно сделать следующие выводы.

Эстрада Луганщины за весь период своего существования, начиная с 1937 года, никогда не шла по пути упрощения. Мастерство артистов всегда имело высокий уровень. Коллективы трансформировались, развивались в качественном и творческом отношении, повышали свой профессиональный уровень, обучаясь (в том числе многие в столице СССР), расширяя поле деятельности. В связи с организованными гастролями в Луганск лучших артистов из СССР и мира, луганские артисты получали обмен творческим опытом, а также возможность обучаться передовым методикам и техникам. Что касается влияния на аудиторию, это позволяло, увеличить зрелищность эстрадных вечеров и концертов.

Деятели эстрадного искусства Луганской областной филармонии имели большой успех у зрителей-слушателей не только в своем регионе, но и в более широком культурном пространстве, о чем свидетельствуют их многочисленные награды и звания, полученные на фестивалях и конкурсах государственного и интернационального значения. То есть, вся стратегия развития музыкальной культуры региона способствовала решению задачи, которую еще в 60-е годы XX века поставил ставший директором Луганской филармонии В. А. Шистко, которая была нацелена на приглашение такого уровня артистов, способных представлять искусство Луганщины за пределами области. Настоящим

прорывом в музыкальном искусстве эстрады региона в 80-е годы стало творчество народного артиста России Валерия Леонтьева.

История развития музыкального искусства эстрады Луганщины показывает, что сам регион, в котором сосуществуют различные национальности, религии, традиции, всегда демонстрировал возможности синтеза, объединения, находя в этом новые истоки для творчества. Профессиональная деятельность таких коллективов, как эстрадный молодежный ансамбль «ЭМА», ВИА «Грани», «Пласт» и «Alma mater», камерно-инструментальный ансамбль «Киевская Русь», Муниципальный театр эстрадной музыки и песни (ТЭМП) города Луганска, ансамбль песни и танца «Легенда», ансамбль танца «Рондо», ансамбль эстрадной и джазовой музыки «Combo», вокально-эстрадный ансамбль «Сфорцандо», вокальная группа «Art music», ансамбль эстрадной и джазовой музыки Combo, вокальная фольк-группа «Собор»; солистов, среди которых Ю. Богатилов, В. Андрияненко, Г. Мурзай, Д. Якубович, В. Сытник, В. Кранцевич, – это творческий поиск, в котором находили отражение, с одной стороны, тенденции, свойственные общему развитию отечественной эстрады и проявления черт постмодернизма, с другой – отражение особенностей ментальности региона: тяготение к синтезу материала и формы, создание целостного мира художественного произведения (новый холизм), возвращению к метанарративам, создание своего стиля, в котором гармонически сочетались и общемировые тенденции, и национальные (тем более, что многонациональность Луганщины позволяла активно использовать все многообразие национальных культур).

Для развития эстрадного искусства Луганщины огромное значение имеет творчество Юрия Дерского. Будучи основателем кафедры музыкального искусства эстрады в Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского, он активно занимался композиторской деятельностью. В его арсенале рок-оратория «Распятая юность», мюзикл «Собаки», эстрадные песни, инструментальная музыка. Юрий Дерский – создатель и руководитель десятков проектов, воспитавших многие поколения

музыкантов. Профессор, Народный артист Луганской Народной Республики Ю. Дерский является автором гимна Луганской Народной Республики, под его руководством создавались известные в Луганске и за его пределами творческие коллективы.

Именно в творчестве Ю. Дерского можно обнаружить те характерные черты, которые свойственны эстраднему искусству Луганщины в целом. Прежде всего, это постоянное стремление к поиску новых форм и средств выразительности, синтез достаточно далёких в традиционном искусстве явлений, которые, объединённые в пространстве одного музыкального произведения, как бы получают новое рождение или трансформацию, способствуют приращению смыслов. При этом (как показала история создания и трансформаций рок-оратории «Молодая гвардия. Воскресенье. Черный январь 1943 года») присутствует и постоянная открытость создаваемых произведений, что позволяет находить новые краски и новые акценты в уже, казалось бы, завершённом произведении. Всё это является чертами, которые традиционно соотносят с периодом постмодернизма. Однако, начиная с 10-х годов уже XXI века, можно наблюдать тенденцию, что период поиска несколько изменяет свой вектор. В его творчестве начинают проявляться определённые черты метамодернизма. Так, при оставшемся интересе к поиску новых форм и средств выразительности, всё-таки ощущается желание уйти от неустойчивости, которая порождается постоянным раскачиванием, нарушением, стиранием границ между традиционными жанрами, стилями. Возникает желание остановиться, опереться на что-то более устойчивое, а такими оказываются как раз традиционные смыслы, основные ценности, как общечеловеческие, так и художественные. То есть, как представляется, есть стремление в новой форме выразить, отразить вечное, что было присуще классическому искусству.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в музыкальном искусстве эстрады Луганщины получила воплощение ярко выраженная тенденция к сочетанию традиционных стилей и жанров, что даёт возможность

создавать новые и яркие формы. Также активно используются компьютерные возможности для создания и воспроизведения музыкального материала; на концертах как классической, так и современной музыки используются возможности других видов искусств, превращая традиционную форму концерта в яркое шоу.

Однако в музыкальном искусстве эстрады Луганщины при всех этих вполне закономерных трансформациях яркая форма не подменила важность содержания, скорее, сделало его более зримым, а значит – имеющим более сильное эмоциональное и интеллектуальное воздействие на аудиторию. Именно это лежит в основе формирования особого типа музыканта, исполнителя и слушателя/зрителя, открытого для восприятия новых форм, где не исчезают общечеловеческие ценности, национальные особенности, а находят свое гармоничное сочетание.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Проанализировав теоретические подходы к понятиям «постмодерн» и «метамодерн», в ходе исследования выявлено, что одной из основных причин изменившейся картины мира в XX веке стало коренное изменение мироощущения людей данной эпохи. Вследствие этого произошли трансформации в культуре второй половины XX столетия. Главными признаками этих процессов стали: фантазия автора, не имеющая границ ни в жанровом, ни в стилистическом, ни в содержательном выражении; зашифрованность текста и одновременно возможность множественности интерпретаций; смещение временных и пространственных плоскостей в любом произведении различных видов искусств, которые становятся нормой. Следовательно, происходит процесс изменения понятие нормы, при этом нарушаются его чёткие границы.

Сам термин «постмодернизм» или же «постсовременность», обозначает, наряду с хронологическими границами культурно-исторической эпохи, не только современную тенденцию развития разноректорных направлений искусств, включая литературу. Этот термин также относится к философской науке и, кроме того, к методологии: данное утверждение позволяет констатировать прямую связь с такими терминами как «постструктурализм» и «деконструктивизм».

На основе проведённого анализа культурного пространства эпохи постмодерна можно отметить, что именно отторжение рационалистичности составило фундаментальную основу для произошедшего культурного сдвига в дальнейшем, а сам постмодерн в различных своих проявлениях имеет общую черту – стремление к отображению кодов всех существующих в данном временном отрезке культурных ценностей.

Эпохе постмодерна присущи основные принципы ризоматической системности художественного целого, в основе которой находится

децентрированное, неиерархическое мышление. Данный процесс характеризуется игровым соединением различных культурных кодов, их множественностью, фрагментарностью, прерывистостью, разомкнутостью, незавершенностью процесса.

Одним из главных критериев, определяющим специфику всей культуры XX столетия является трансформация, касающаяся вопросов структуры: в первую очередь, это нарушение целостности, а также последующее сглаживание граней. Всё это можно сопоставить с понятием дезинтеграции, заложившим основу для дальнейшего изменения мировоззренческой картины наряду с философским восприятием и мышлением. Так, можно выделить несколько аспектов, лежащих в основе деятельности художников постмодернистской эпохи:

– парадоксальность в синтезе различных эстетических систем, а также настоящих традиций и постулатов прошедших эпох;

– соединение несовместимого ранее, а именно, сопоставление различных контрастных приёмов с целью обогащения языка, а также создания новой художественной целостности;

– тяготение к культурному интегрированию при сохранении национальной идентичности.

На основе вышесказанного можно сделать вывод о колоссальной новизне и отличительности культурного процесса, происходящего во второй половине XX века, от всех достижений и трансформаций, произошедших на предыдущих этапах развития, что даёт основание трактовать постмодернизм в качестве своеобразного отклика на постулаты модерна, а именно, воспевание новизны, элитную реакцию на массовую культуру. Всё это заложило фундаментальную основу для формирования новой полицентричной парадигмы.

Плюрализм стал основой мировоззренческой модели постмодерна, поскольку именно множественность высказываний при равноправном их статусе и абсолютном исключении определения какого-либо из них в качестве

истины обосновывают полный отказ от противостояния различных точек зрения, указывая на отсутствие конфликтности. Кроме того, следует упомянуть деиерархичность и ризоморфность в качестве основных понятий, где последняя самым тесным образом связана с ключевым явлением постмодерна – интертекстуальностью. Таким образом, «новизна» рассматривается в данном контексте как признак модернистской культуры, а культуре постмодернизма свойственны повторения и инновации, она воспринимается как «всеядная» по отношению к мировому художественному наследию.

Постепенное нарастание всех выделенных выше признаков на рубеже XX и в начале XXI века при одновременной некоторой «стабилизации» в поисках новых форм выразительности и даже в попытке вновь «обратиться» к классике можно увидеть формирование нового этапа в развитии культуры – метамодернизма, что позволяет рассматривать постмодернизм как предтечу метамордернизма.

2. Наблюдаемая в истории развития культуры постоянная смена культурных парадигм, формирующихся в определенных исторических и социально-экономических условиях, отражает и изменения в моделях мировосприятия и миропонимания, формируя новые идеалы, принципы, формы и способы их воплощения. Эпоха постмодерна рассматривается как период культурной депрессии, противопоставляющий себя классическим канонам и формам, стремящийся к разрушению авторитетов и метанарративов. Основными чертами постмодернизма становятся тотальная ирония, плюральная многомерность, целенаправленное преодоление канонов, отказ от любых правил преемственности, свободное движение фантазии.

«Искусство цитирования», как один из терминов наиболее полно раскрывающим сущностную характеристику постмодернизма, является одновременно, главным приёмом выразительности. Обширное его применение поясняется преимущественной невозможностью создания на данном временном этапе чего-либо принципиально нового, того, что ни разу не было представлено в предыдущих эпохах. Это обусловило применение упомянутого

выше цитирования наряду с приёмом комбинирования, применяемого в самых разнообразных вариантах. Уже существующие принципы, понимающиеся определённым устоявшимся образом, подвергались глобальному переосмыслению – именно это способствовало насыщению искусства постмодерна свойственной ему фантастичностью. Так, сама основа текстов данной эпохи состоит в наличии стимула к определённому варианту интерпретирования, индивидуального понимания, что воссоздаёт связующее звено не только между существующими ранее созданными композициями, но также и между автором произведения и самим слушателем. Всё это указывает на структурную открытость рассматриваемой культуры, что, в свою очередь, даёт обществу определённую свободу от давления устоявшихся норм.

Идея преемственности культурного развития определяется в качестве основной проблемы, возникающей на эволюционном пути постмодерна к последующей эпохе метамодерна. Ведь первый, имея в своей основе принцип множественности, является проявлением осмысления предшествующих традиций и культурного опыта, своеобразного обращения к первичным истокам в совокупности с ещё не изученным, что, в свою очередь, послужило стимулом для формирования второго.

Новая парадигма метамодерна, в которой соединяются качества модерна и постмодерна, представляет как бы двойное послание, обращённое к двум предшествующим во времени парадигмам. Содержание метамодернизма многозначно и не предполагает прямого следования из уже известного. Метамодернистская гибридность утверждает себя в постоянном желании обернуться, в искусном соединении истины и лжи, в возврате к метанарративам как основаниям новой мифологии. А также в её векторе цитата очищается от иронии постмодернизма, превращаясь в новаторский приём, плюрализм модернизма заменяется тотальностью социума и культом личности, происходит поиск новых смыслов в культуре и искусстве.

3. Постмодернистская культура, в частности, музыкальная, понимается как продукт произошедшего синтеза и дальнейшего сосуществования

разнообразных стилевых конфигураций XX века. Её основу составляют принцип интертекстуальности, наряду с диалогичностью и полистилистичностью, а также коллажностью и игрой в качестве главных выразительных и композиторских приёмов.

Музыкальный метамодернизм, основываясь на идеях постмодернизма, следуя эстетическим и философским идеям уже метамодернизма, отражающим принцип колебания или раскачивания, рассматривается как производная от музыкального постмодернизма. Для музыкального метамодернизма характерно стремление найти смысл культуры и искусства, наделять произведения глубиной, искать новизну не только в отрицании. Постирония, определяющаяся в качестве главного критерия, сосуществует наряду с такими аспектами как конец тотального цитирования, актуализация метанарративов, возвращение аффекта, размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом.

4. Уникальность становится главнейшим критерием, описывающим общественное представление о современной культуре, объединяющее, в свою очередь, разнообразные взгляды на культуру в целом, а также обеспечивающее тесную связь с созданными человечеством ценностями, поведенческими установками. Здесь же важно отметить принципиальное отличие от привычных исследовательских заключений.

Эстрада как синтетический культурный феномен является одной из форм художественного отражения реальной действительности в присущих ей формах и присущими ей средствами, обладает культурной отмеченностью, «знаком» определенного типа культуры, содержит информацию о ней.

5. Музыкальное искусство эстрады является важной частью социально-культурной жизни общества, в котором соединены массовая культура и музыкальное искусство. В настоящее время музыкальное искусство эстрады выступает как доминирующая форма музыкально-эстетического взаимодействия человека с окружающим миром в разных формах своего проявления, отражая и создавая формы и механизмы влияния на общество. Тем самым музыкальное искусство эстрады имеет возможность осуществлять одну

из важнейших социально-культурных функций – определять ценностные ориентиры, укреплять этические нормы, прививать художественно-эстетический вкус, сохранять и развивать национальные традиции.

6. Являясь значительной составляющей российской художественной культуры, музыкальное искусство, в частности, эстрада, в современном понимании приобретает статус наиболее популярного, принадлежащего к массовому развлекательному типу, а также отличающегося определённой «местной» характерностью, позволяющей отобразить не только этнический облик, но и обычаи в наиболее яркой своей сущности. Музыкальный калейдоскоп данного периода синтезирует широкий спектр жанров современной музыки, среди которых джаз, поп-музыка, массовая песня, рок-музыка, электронная, медитативная, алеаторика, серийная, разнообразные авторские стили, имеющие отличия по назначению, а также музыкальному языку.

7. Музыкальная культура эстрады эпохи метамодерна является закономерным продолжением эпохи постмодерна. Это выражается не в полном отрицании культурных и художественных достижений прошлого, противостоянии им, а в стремлении найти новые формы отражения и выражения состояния современной действительности, где большую роль играет компьютеризация практических всех видов деятельности (в том числе и художественной), активное развитие каналов массовой коммуникации. Все это делает актуальным сохранение музыкального наследия прошлого, что и делает возможным поиск новых путей развития искусства в условиях трансформации и нацеленности на развитие творческого потенциала и автора (исполнителя) и слушателя (зрителя), что становится возможным в условиях диалога.

Основная сущность музыкального искусства конца XX века обнаруживается в музыкальном поиске новых форм, звучаний, а также в области звуковысотных отношений, отражающих её специфику. Музыкальные параметры трансформируются, что проявляется в продолжительности звучания тембра, варьируется высота, динамика, артикуляция и другие ее параметры.

8. Использование историографического и культурологического подходов создало прочную основу не только для обозначения главных закономерностей и тенденций культурно-исторического процесса, касающегося эстрадного музыкального искусства, но и выявления характерных отличительных аспектов, свойственных определённым этапам развития на Луганщине.

Рассмотрев социологический, социально-психологический и этнопсихологический аспекты музыкальной культуры, её место и функции в системе социального целого, необходимо отметить, что популярная музыка занимает определяющее, одно из доминирующих явлений культуры XX века.

9. Исторические этапы становления и развития эстрадного искусства Луганщины во многом подобны и созвучны общесоюзным тенденциям. Эстрада Луганщины за весь период своего существования никогда не шла по пути упрощения, что объясняется высоким уровнем мастерства артистов и постоянным поиском новых форм в различных жанрах с учётом особенностей исторического, социокультурного развития региона и особой ментальности, сформированной на пересечении и сопряжении многих культурных и национальных пластов.

Ситуация, которая сложилась в современном культурном пространстве в целом и в музыкальном искусстве эстрады в частности, характеризуется чаще всего как период перехода от эпохи постмодерна к метамодерну. Музыкальное искусство эстрады Луганщины, находясь в русле общего движения в культурном пространстве, испытывает влияние многих процессов, характерных для этого периода, когда формируется новая культурно-историческая реальность.

10. Традиционно в постмодернизме выделяются следующие признаки: деконструкция (разрушение стереотипов); ирония (скрытая насмешка); стилизация (придание творческому произведению черт другого стиля); нигилизм (отрицание) и одновременно плюрализм (ничего не отрицается, но все понимается и толкуется по-своему); эклектичность (сочетание

несочетаемого); фрагментарность; интертекстуальность; цитирование; эпатажность; искусство как игра.

Многие признаки постмодернизма, указанные нами выше, направлены в большей или меньшей степени на разрушение целостного восприятия мира и традиции, что негативно влияет на человека и привело, в конечном счёте, к утрате духовности, одной из основополагающих констант культуры, во многих видах искусства, литературе, в том числе и в музыкальном искусстве эстрады.

Однако, проследив историю становления и развития музыкального искусства эстрады Луганщины, можно заметить, что некоторые обозначенные выше признаки постмодернизма практически не затронули глубинные механизмы искусства данного региона, не разрушили первооснову, сохраняющую целостность мировосприятия. Используя деконструкцию, иронию, эклектичность, даже эпатажность, это в большей степени касалось формы, а не содержания. Именно поэтому музыкальное искусство Луганщины на протяжении всего времени своего существования, развивалось под влиянием и воздействием тех же обстоятельств и ситуаций, что и другие, и, несомненно, изменялось, но при этом не происходил отказ от общечеловеческих культурных и нравственных ценностей. Таким образом, влияние постмодернизма не выхолостило содержание, скорее, дало возможность проявить себя в поиске новых форм и возможностей для выражения.

Необходимо выделить основные признаки метамодернизма: холизм, «подлинность» и реабилитация эмоций, обращение к утраченным традициям модернизма, возвращение метанарративов (интерес к сюжетности произведений).

В тенденциях метамодернизма, при поиске новых форм и средств выразительности, появляется стремление уйти от неустойчивости, которая порождается постоянным раскачиванием, нарушением, стиранием границ между традиционными жанрами, стилями, появляется необходимость опоры на традиционные смыслы, основные ценности, как общечеловеческие, так и

художественные. То есть, стремление в новой форме выразить, отразить вечное, что было присуще классическому искусству.

В связи с этим, переходная эпоха на пути к метамодерну, когда вновь стало востребованным то, что на протяжении больше, чем полвека, стремились разрушить, оказалась вполне логичным продолжением развития традиций, уже сложившихся в этом регионе, без прерывания и незаполненных лакун, но с обретённым опытом в смелых поисках синтеза, совмещение несовместимого (основного признака метамодерна).

Эстрада Луганщины за весь период своего существования никогда не шла по пути упрощения и при любых изменениях, сменах культурных парадигм всегда сохраняла творческий потенциал, создавая при этом новое, что имеет запас прочности, то есть способность устоять во времени.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. В. Философия новой музыки : пер. с нем. – [Электронный ресурс] / Теодор Адорно. – М., Логос, 2001. – 343 с. – Режим доступа : [https://royallib.com/book/adorno\\_teodor/filosofiya\\_novoy\\_muziki.html](https://royallib.com/book/adorno_teodor/filosofiya_novoy_muziki.html). – (Дата обращения : 12.03.2022).
2. Акопян, К. З. Происхождение шлягера из духа фарса / К. З. Акопян // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / К. З. Акопян и др. ; Академия гуманитарных исследований. – М. : Гуманитарий, 2003. – С. 254–308.
3. Алексеев, А. С. Энциклопедия российской поп- и рок-музыки : кто есть кто / Александр Алексеев, Андрей Бурлака. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 431 с.
4. Амрахова, А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки / А. А. Амрахова. – Баку : Элм, 2004. – 308 с.
5. Астафьева, О. Н. Модели этнокультурной идентичности в современном информационно-коммуникативном пространстве / О. Н. Астафьева // Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. – 2004. – № 3. – С. 42–48.
6. Бакулев, Г. П. Массовая коммуникация : западные теории и концепции : учебное пособие / Г. П. Бакулев. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 176 с.
7. Барт, Р. S/Z [Электронный ресурс] / Ролан Барт ; пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – 2-е изд., испр. – М. : УРСС, 2001. – 230 с. – Режим доступа : <https://fb2.top/s-z-313750>. – (Дата обращения : 02.02.2021).
8. Барт, Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М. : Прогресс, 1986. – С. 72–142.
9. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. [Электронный ресурс] / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. –

М. : Прогресс, 1989. – 616 с. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>. – (Дата обращения : 09.06.2021).

10. Баташов, А. Советский джаз : исторический очерк / А. Баташов ; ред. А. В. Медведева. – М. : Музыка, 1972. – 175 с.

11. Баткин, Л. М. О постмодернизме и «постмодернизме» : о судьбе ценностей в эпоху после модерна / Л. М. Баткин // Октябрь. – 1996. – № 10. – С. 108–111.

12. Батов, В. Владимир Высоцкий : художник и человек / В. Батов. – М. : Аграф, 2011. – 240 с.

13. Бек, У. Общество риска : на пути к другому модерну / У. Бек ; пер. с нем. В. Седельника и Н. Федоровой ; послесл. А. Филиппова. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.

14. Берг, М. Ю. Литературократия : проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе [Электронный ресурс] / М. Ю. Берг. – М. : Новое лит. обозрение : Каф. славистики Ун-та Хельсинки, 2000. – 342 с. – Режим доступа : <https://bookshake.net/b/literaturokratiya-problema-prisvoeniya-i-pereraspredeleniya-mihail-yurevich-berg>. – (Дата обращения : 05.02.2021).

15. Бернстайн, Л. Музыка – всем / Л. Бернстайн ; пер. с англ. В. Н. Чемберджи ; вступ. статья и общ. ред. Е. Ф. Бронфин. – М. : Сов. композитор, 1978. – 261 с.

16. Библер, В. Творческое мышление как предмет логики (проблемы и перспективы [Электронный ресурс] / В. Библер. – Режим доступа : [www.metodolog.ru/00227/00227.html](http://www.metodolog.ru/00227/00227.html). – (Дата обращения : 15.06.2022).

17. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / В. С. Библер. – М. : Прогресс, 1991. – 176 с.

18. Библер, В. С. От наукоучения к логике культуры : два философских введения в двадцать первый век [Электронный ресурс] / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 413 с. – Режим доступа : [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/kulturologija/bibler\\_v\\_s\\_ot\\_naukouchenija](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/bibler_v_s_ot_naukouchenija)

\_k\_logike\_kultury\_dva\_filosofskikh\_vvedeniya\_v\_dvadcat\_pervyj\_vek/16-1-0-1042.  
– (Дата обращения : 15.06.2022).

19. Биленька, И. Л. На основе интонационного синтеза / И. Л. Биленька, Д. Б. Шейнин // Музыкальное искусство Донбасса : вчера, сегодня, завтра. – Донецк, 2001. – С. 105–113.

20. Бодрийар, Ж. Символический обмен и смерть [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийар. – Режим доступа : [http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoka\\_i\\_psichologiyu](http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoka_i_psichologiyu). – (Дата обращения : 15.06.2022).

21. Бодрийар, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийар ; пер. с фр. А. Качалова. – М. : Издат. дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.

22. Бодрийар, Ж. Трансэстетика / Ж. Бодрийар // ROCH FUZZ : музыкальный ежемесячник. – 1995. – № 26. – С. 41–47.

23. Борисова, А. А. Песня как одно из средств формирования личности. [Электронный ресурс] / А. А. Борисова. – Режим доступа : [http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoka\\_i\\_psichologiyu/15\\_6/](http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoka_i_psichologiyu/15_6/). – (Дата обращения : 20.03.2022).

24. Бычков, В. В. XX век : предельные метаморфозы культуры [Электронный ресурс] / В. В. Бычков, Л. С. Бычкова // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 63–76; № 3. – № 67–85. – Режим доступа : <https://reallib.org/reader?file=523157>. – (Дата обращения : 20.01.2022).

25. Вартанов, А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / Анри Вартанов // Эстрада : что? где? зачем? : Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М. : Искусство, 1988. – С. 52–74.

26. Вермюлен, Т. Заметки о метамодернизме [Электронный ресурс] / Т. Вермюлен, Р. Аккер. – Режим доступа : <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/>. – (Дата обращения : 23.12.2022).

27. Вирно, П. Грамматика множества : к анализу форм современной жизни / П. Вирно. – М. : Ад Маргинем, 2015. – 144 с.

28. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн. – М. : Гнозис, 1994. – С. 75–320.

29. Вулф, К. О форме / К. Вулф ; пер. М. Переверзевой, ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова // Композиторы о современной композиции. – М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с. – С. 117.
30. Высоцкая, М. Композитор Фарадж Караев : к поэтике индивидуального стиля, или Размышления на тему / М. Высоцкая // Музыковедение. – 2008. – №.7. – С. 50–55.
31. Гадамер, Х. Г. Деконструкция и герменевтика [Электронный ресурс] / Х. Г. Гадамер, под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. В. Маркова // Герменевтика и деконструкция. – СПб. : Б.С.К., 1999. – С. 202–254. – Режим доступа : <https://klex.ru/wjb>. – (Дата обращения : 02.02.2022).
32. Гадамер, Х. Г. Искусство и подражание [Электронный ресурс] / Х. Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – Режим доступа : [http://bibikhin.ru/iskusstvo\\_i\\_podrazhanie](http://bibikhin.ru/iskusstvo_i_podrazhanie). – (Дата обращения : 03.02.2022).
33. Гайдадымов, Е. Б. Философия [Электронный ресурс] / Е. Б. Гайдадымов // Электронная библиотека. – 2009. – Режим доступа: [http://modernlib.ru/books/gaydadimov\\_evgeniy/filosofiya\\_konspekt\\_lekciy/read](http://modernlib.ru/books/gaydadimov_evgeniy/filosofiya_konspekt_lekciy/read). – (Дата обращения : 12.03.2022).
34. Гамова, І. В. Про вокальні твори композиторів Донбасу / І. В. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу : вчора, сьогодні, завтра. – Донецьк, 2001. – С. 33–36.
35. Гаранян, Г. А. Аранжировка для эстрадных и вокально-инструментальных ансамблей / Г. А. Гаранян. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1986. – 160 с.
36. Гарбузов, Н. А. Теория многоосновности ладов и созвучий : в 2 ч. / Н. А. Гарбузов. – Ч. 2. – М. : Музгиз, 1932. – 120 с.
37. Гарсиа, М. Школа пения / Мануэль Гарсиа. – М. : Музыка, 1986. – 230 с.
38. Гельмгольц, Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. – СПб. : Знание, 1875. – 80 с.

39. Герман, М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 473 с.
40. Герцман, Е. Основные исторические этапы эволюции античного ладового мышления / Е. Герцман. – Владивосток : [Б. и.], 1947. – 130 с.
41. Гнедич, П. П. Всемирная история искусств / П. П. Гнедич. – М. : Современник, 1999. – 280 с.
42. Гуткин, О. В. Проблема соотношения понятий диалога культур и диалога в культуре / О. В. Гуткин // Человек. Диалог. Понимание : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 1996. – С. 58–63.
43. Данилова, А. В. Своеобразие интерпретации категории «традиция» в эстетической теории и практике постмодернизма (на материале творчества Э. Денисова) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / А. В. Данилова. – М., 2009. – 22 с.
44. Данилова, А. В. Концепция традиции в контексте эстетики постмодернизма / А. В. Данилова // Вестн. Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. – 2008. – № 4. – С. 301–305.
45. Данилова, А. В. Традиции в культуре постмодернизма / А. В. Данилова // Лингво-философский портрет современной языковой личности : сб. материалов Междунар. науч. конф. (г. Владимир, 27–29 ноября 2008 г.). – Владимир : ВГГУ, 2008. – С. 90–96.
46. Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор. – М. : Логос, 2000. – 246 с.
47. Делёз, Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения [Электронный ресурс] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. Д. Кралечкина, науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с. – Режим доступа : [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/postmodernizm/delez\\_zh\\_gvattari\\_f\\_kapitalizm\\_i\\_shizofrenija\\_anti\\_ehdip/54-1-0-1554](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/delez_zh_gvattari_f_kapitalizm_i_shizofrenija_anti_ehdip/54-1-0-1554). – (Дата обращения : 12.03.2022).
48. Делёз, Ж. Платон и симулякр / Ж. Делёз, сост., общ. ред. Е. А. Найман, В. А. Суровцев // Интенциональность и текстуальность :

Философская мысль Франции XX века. – Томск : Водолей, 1998. – 320 с. – С. 225–240.

49. Делёз, Ж. Ризома [Электронный ресурс] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари, пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского. – С. 2–21. – Режим доступа : <https://teaclub.e-lub.net/wp-content/uploads/2019/09/cschizophrenia.pdf>. – (Дата обращения : 6.02.2022).

50. Делёз, Ж. Что такое философия? [Электронный ресурс] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари : пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. – СПб. : Алетейя, 1998. – 288 с. – Режим доступа : <https://avidreaders.ru/book/chto-takoe-filosofiya.html>. – (Дата обращения : 7.02.2022).

51. Денисов, А. В. Интертекстуальность в музыке : исследовательский очерк [Электронный ресурс] / А. В. Денисов. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 47 с. – Режим доступа : <https://cultresearch.ru/intertekstualnost-v-muzyke-issled/>. – (Дата обращения : 10.10.2020).

52. Денисов, А. В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке : типология и механизмы формирования [Электронный ресурс] / А. Денисов // Композиторская техника как знак : сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. – Петрозаводск, 2010. – С. 162–169. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>. – (Дата обращения : 10.10.2020).

53. Денисов, Э. А. Современная музыка и проблемы композиторской техники [Электронный ресурс] / Э. А. Денисов. – М. : Музыка, 1986. – 206 с. – Режим доступа : <https://soundmain.ru/resources/denisov-eh-v-sovremennaja-muzyka-i-problemy-ehvoljucii-kompozitorskoj-texniki.696/>. – (Дата обращения : 2.11.2021).

54. Джаз в России : краткий энциклопедический справочник [Электронный ресурс] / Фейертаг В. – СПб. : Скифия, 2009. – 538 с. – Режим доступа : [https://skifiabook.ru/passthrough.php?REQUEST\\_URI=store/kultura-iskusstvo-muzyka/item\\_139.html](https://skifiabook.ru/passthrough.php?REQUEST_URI=store/kultura-iskusstvo-muzyka/item_139.html). – (Дата обращения : 30.01.2023).

55. Джаз-банд и современная музыка [Электронный ресурс] / сост. С. Гинзбург. – СПб. : Своё издательство, 2011. – Режим доступа : <https://www.livelib.ru/book/1000799297-dzhazband-i-sovremennaya-muzyka-sbornik>. – (Дата обращения : 20.12.2022).
56. Дженкс, Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. А. Дженкс ; пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой ; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. – М. : Стройиздат, 1985. – 136 с.
57. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства : истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 240 с.
58. Дмитриев, Ю. А. Искусство советской эстрады / Ю. Дмитриев. – М. : Молодая гвардия, 1962. – 127 с.
59. Дмитриев, Ю. А. Советская эстрада : краткий очерк истории / Ю. А. Дмитриев. – М. : Знание, 1968. – 77 с.
60. Духовно-нравственное воспитание на основе отечественных культурно-исторических и религиозных традиций и ценностей : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Жировичи, 27 мая 2010 г.) / Е. У. Байдаров и др. – Минск : Беларус. навука, 2010. – 389 с.
61. Евард, И. А. Современная российская музыкальная культура : социально-философский анализ : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / И. А. Евард. – М., 2001. – 152 с.
62. Едошина, И. А. Художественное сознание модернизма : истоки и мифологемы : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Едошина Ирина Анатольевна. – Кострома, 2002. – 350 с.
63. Ермилова, Г. И. Постмодернизм как феномен культуры конца XX века [Электронный ресурс] / Г. И. Ермилова // Знание. Понимание. Умение : электрон. журн. – 2008. – № 4. – Режим доступа : [http://mrsteliver.at.ua/news/ermilova\\_g\\_i\\_postmodernizm\\_kak\\_fenomen\\_kultury\\_konca\\_khkh\\_veka/2010-06-30-46](http://mrsteliver.at.ua/news/ermilova_g_i_postmodernizm_kak_fenomen_kultury_konca_khkh_veka/2010-06-30-46). – (Дата обращения : 17.09.2020).
64. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство : Теория. Методика. Практика : учеб. пособие / В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 324 с.

65. Житомирский, Д. В. Бунт и слепая стихия (в мире поп-музыки) / Д. В. Житомирский // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. композитор, 1989. – С. 69–109.
66. Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 340 с.
67. Завадская, Н. П. Певец и песня : метод. пособие / Н. П. Завадская. – М. : Искусство, 1979. – 135 с.
68. Заметки о метамодернизме. [Электронный ресурс] / А. Гусев, В. Сербинская, П. Чубарь. – Режим доступа : <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism>. – (Дата обращения : 01.10.2020).
69. Зильберман, Л. Структурно-семантический анализ текста : пособие по обучению чтению англ. науч. лит. / Л. Зильберман. – М. : Наука, 1982. – 135 с.
70. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин, науч. ред. А.Е. Махов. – М. : Интрада, 1996. – 225 с.
71. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин, науч. ред А. Е. Махов. – М. : Интрада, 1996. – 320 с.
72. Ильин, И. П. Постструктурализм и диалог культур / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1989. – 160 с.
73. История Луганского края : учебное пособие / А. С. Ефремов, В. С. Курило, И. Ю. Бровченко и др. – Луганск : Альма-матер, 2003. – 423 с.
74. История отечественной музыки второй половины XX век : учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2010. – 556 с.
75. Каган, М. С. Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства [Электронный ресурс] / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с. – Режим доступа : <http://teatr-lib.ru/Library/Kagan/morph/>. – (Дата обращения : 20.10.2021).

76. Каган, М. С. Музыка в мире искусств : учеб. пособие для вузов / М. С. Каган. – М. : Юрайт, 2019. – 217 с.
77. Калиш, В. Я. Театральная вертикаль / В. Я. Калиш. – М. : Изд-во Союз театр. деятелей Д РСФСР, 1991. – 272 с.
78. Карминский, В. Проблема полистилистики в современной музыке : дипл. работа / В. Карминский ; Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. – М., 1975. – 83 с.
79. Келдыш, Е. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Е. В. Келдыш. – М. : Сов. композитор, 1978. – 511 с.
80. Клитин, С. С. История искусства эстрады / С. С. Клитин. – СПб. : Издатель Е. С. Алексеева, 2008. – 472 с.
81. Клитин, С. С. Эстрада : проблемы теории, истории и методики : учебное пособие для театральных ин-тов и вузов искусств / С. С. Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
82. Князева, О. «Вся жизнь – сцена» / О. Князева // Наша газ. – 2009. – 16 апр., № 42 (3023). – С. 13.
83. Козловски, П. Культура постмодерна [Электронный ресурс] / П. Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с. – Режим доступа : [https://vtome.ru/knigi/guman\\_nauki/467171-kultura-postmoderna.html](https://vtome.ru/knigi/guman_nauki/467171-kultura-postmoderna.html). – (Дата обращения : 24.11.2021).
84. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза : популярный исторический очерк : пер. с англ. / Дж. Л. Коллиер ; предисл. и общ. ред. А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 389 с.
85. Коллиер, Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений / Дж. Л. Коллиер ; предисл. А. В. Медведева. – М. : Радуга, 1987. – 421 с.
86. Компаниец, З. Колхозный хор [Электронный ресурс] / З. Компаниец // Ворошиловградский рабочий. – 1939. – 22 июля. – С. 3. – Режим доступа : <http://snachki.narod.ru/olderfiles/Tvorchestvo/samode4.htm>. – (Дата обращения : 10.11.2022).

87. Конен, В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. – 81 с.
88. Конен, В. Д. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века / В. Д. Конен // Сов. музыка. – 1971. – № 10. – С. 50–69.
89. Конен, В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен. – М. : Республика, 1997. – 640 с.
90. Конен, В. Д. Пути американской музыки : очерки по истории музыкальной культуры / В. Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1965. – 524 с.
91. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
92. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1968. – 294 с.
93. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : Едиториал, 2005. – 350 с.
94. Кремлев, Ю. Русская мысль о музыке. Очерки по истории русской музыкальной критики и эстетики в 19 веке : в 2 т. Т. 1 : 1825–1860 / Ю. Кремлев. – Л. : Музгиз, 1954. – 287 с.
95. Кретьова, Е. Молодая гвардия возрождается [Электронный ресурс] / Е. Кретьова – Режим доступа : <https://www.mk.ru/culture/2023/01/30/sostoyalas-premera-rokoratorii-chernyy-yanvar-v-ispolnenii-luganskikh-artistov.html>. – (Дата обращения : 24.10.2022).
96. Кривцун, О. А. Искусство нового времени. Опыт культурологического Анализа / О. А. Кривцун. – СПб. : Алетейя, 2000. – 367 с.
97. Кретьова, Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики : пер. с фр. / Ю. Кретьова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
98. Кудинова, Т. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. – М. : Сов. композитор, 1982. – 265 с.

99. Кузнецов, Е. М. Из прошлого русской эстрады : исторические очерки / Е. М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – 154 с.
100. Кузуб, Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2006. – № 47. – С. 77–84.
101. Кукаркин, А. Кино, театр, музыка, живопись в США / А. Кукаркин, Г. Бояджиров. – М. : Знание, 1964. – 175 с.
102. Кулигина, О. В. Изобретение и открытие : образ звука в Новейшей музыке / О. В. Кулигина // Музыковедение. – 2005. – № 1. – С. 38–44.
103. Куликова, И. А. Музыкальная молодежная эстрада США и стран Запада / И. А. Куликова. – М. : Знание, 1978. – 320 с.
104. Культурология : учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М. : Высш. образование, 2005. – 566 с.
105. Ланкин, В. Г. Основы эстетики : учеб. пособие [Электронный ресурс] / В. Г. Ланкин. – Томск : Томский политехн. ун-т, 2010. – 104 с. – Режим доступа : <https://ihtika.ru/book/lankin-vg-osnovy-estetiki-tomsk-2010-104-s>. – (Дата обращения : 20.09.2020).
106. Лаури-Вольпи, Д. Вокальные параллели / Д. Лаури-Вольпи ; пер. с ит. Ю. Ильина. – Л. : Музыка, 1972. – 152 с.
107. Лебедев, А. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом / А. Лебедев // Новый мир. – 1988. – № 10. – С. 239–254.
108. Лесман, И. Об интонации в музыке [Электронный ресурс] / И. Лесман. – М. : Гос. муз. изд-во, 1964. – 272 с. – Режим доступа : [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_rc\\_4760079/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_rc_4760079/). – (Дата обращения : 23.12.2020).
109. Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. – Н. Новгород, 2003. – 216 с.
110. Лигети, Д. Форма в новой музыке / Д. Лигети. – М., 1993. – С. 190–207.

111. Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос : что такое постмодерн? / Ж. Ф. Лиотар // Общественные науки за рубежом. Сер. 3 : Философия. – 1992. – № 5, 6. – Режим доступа : [https://vk.com/doc5787984\\_589168008?hash=qVE1Kt2rwunJzHwkrУBaIpZUHvsy14KwKx5xmIOmguc&dl=3lf1iFmP0McJbJVd5mYTsfV8lbVKSdSIzPpmqPFFjpD](https://vk.com/doc5787984_589168008?hash=qVE1Kt2rwunJzHwkrУBaIpZUHvsy14KwKx5xmIOmguc&dl=3lf1iFmP0McJbJVd5mYTsfV8lbVKSdSIzPpmqPFFjpD). – (Дата обращения : 27.11.2022).

112. Лиотар, Ж. Ф. Возвышенное и авангард / Ж. Ф. Лиотар // Метафизические исследования. Вып. 4 : Культура / гл. ред. альманаха Б. Г. Соколов. – СПб.: Алетейя, 1997. – 348 с.

113. Лиотар, Ж. Ф. Заметки о смыслах «пост» [Электронный ресурс] / Ж. Ф. Лиотар ; пер. с фр. А. В. Гараджи // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 54–66. – Режим доступа : <https://reallib.org/reader?file=331627>. – (Дата обращения : 27.11.2022).

114. Лиотар, Ж. Ф. Постмодернистское состояние : доклад о знании / Ж. Ф. Лиотар // Философия эпохи постмодерна : сб. переводов и рефератов / сост., ред. А. Р. Усманова. – Минск : ИООО Красико-Принт, 1996. – 207 с.

115. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Институт экспериментальной социологии, СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.

116. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) : монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.

117. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность [Электронный ресурс] / М. Н. Лобанова. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. – 208 с. – Режим доступа : <https://www.libfox.ru/641188-marina-lobanova-muzykalnyu-stil-i-zhanr-istoriya-i-sovremennost.html>. – (Дата обращения : 12.04.2022).

118. Луганская областная филармония : информационный буклет к 50-летию со дня основания. – Луганск, 1993. – 29 с.

119. Лукьянова, В. Луганская филармония : вчера, сегодня, завтра / В. Лукьянова // Луганская правда. – 2005. – 4 янв.

120. Малышев, И. В. Искусство и философия : От модерна к постмодерну / И. В. Малышев. – М. : Пробел-2000, 2013. – 99 с.

121. Маньковская, Н. Б. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма) [Электронный ресурс] / Н. Б. Маньковская. – М., 1994. – 220 с. – Режим доступа : [https://hrenmorkovkin.ucoz.ru/load/filosofija/mankovskaja\\_nb\\_parizh\\_so\\_zmejami\\_vvedenie\\_v\\_ehstetiku\\_postmodernizma/12-1-0-121](https://hrenmorkovkin.ucoz.ru/load/filosofija/mankovskaja_nb_parizh_so_zmejami_vvedenie_v_ehstetiku_postmodernizma/12-1-0-121). – (Дата обращения : 12.03.2022).

122. Маньковская, Н. Б. Симулякр в искусстве и эстетике / Н. Б. Маньковская // Философские науки. – 1998. – № 3–4. – С. 63–75.

123. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

124. Мархасев, Л. В. В легком жанре. Очерки и заметки / Л. В. Мархасев. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 296 с.

125. Массовые виды искусства и современная художественная культура / под ред. Ю.А. Богомолов, В.Ю.Борев, А.С. Вартанов. – М. : Искусство, 1986. – 155 с.

126. Матутите, Е. А. Советская массовая песня 70–80-х годов / Е. А. Матутите. – М. : Знание, 1982. – 174 с.

127. Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.

128. Мелодии джаза : антология / сост., вступит. статья и примеч. В. Симоненко. – К. : Муз. Украина, 1970. – 272 с.

129. Ментюков, А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века : Опыт типологического анализа / А. П. Ментюков. – М. : Музыка, 1986. – 85 с.

130. Меньшиков, В. Г. Энциклопедия рок-музыки / В. Г. Меньшиков ; Ширяев Е. (рец.). – Ташкент : Узбекистан, 1992. – 368 с.

131. Михайлов, Дж. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке / Дж. Михайлов // *Вопр. философии.* – 1999. – № 9. – С. 109–121.
132. Михайлова, Л. И. Социология культуры : учебное пособие / Л. И. Михайлова. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 232 с.
133. Михалёва, Е. Я. В постижении красоты. Луганской областной филармонии 70 лет / Е. Я. Михалёва. – Луганск : Максим, 2013. – 448 с.
134. Михалёва, Е. Я. Вступительное слово / Е. Я. Михалёва // *Лунає пісня над Луганню.* – Луганск, 2008. – 52 с.
135. Михалёва, Е. Я. Луганщина : музыка и музыканты : монография / Е. Я. Михалёва. – Луганск : ПК «Победа», 2018. – 336 с.
136. Назаренко, И. Искусство пения. История, теория, практика / И. Назаренко. – М. : Музгиз, 1948. – 284 с.
137. Назаров, М. М. Массовая коммуникация и общество / М. М. Назаров. – М. : Аванти плюс, 2003. – 432 с.
138. Найсоо, У. Джазовая гармония и оркестровка / У. Найсоо. – Таллин : Ээсти раамат, 1969.
139. Неопределенность как вызов. Медиа. Антропология. Эстетика / под ред. К. Вульфа и В. Савчука. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2013. – 246 с.
140. Нестьев, И. В. И песня, и симфония / И. В. Нестьев. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 236 с.
141. Никитина, Л. Д. Советская музыка. История и современность / Л. Д. Никитина. – М. : Музыка, 1991. – 325 с.
142. Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью / сост. и редактирование Н. Шахназаровой, Г. Головинского. – М. : Сов. композитор, 1989. – 303 с.
143. Новые тенденции в зарубежном музыкальном искусстве 80-х годов. Вып. 4 / науч. ред. Е. В. Орлова, Ю. С. Прокошин. – М. : Гос. б-ка СССР, 1987. – 32 с.

144. Панасье, Ю. История подлинного джаза с 1890 по 1960 : пер. с фр./ Юг Панасье ; с прибавлением очерка Л. Переверзева о джазе с 1960 по 1990 и 18 портр. лучших музыкантов Европы и Америки. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1991. – 285 с. : ил.

145. Пестерев, В. А. Постмодернизм и поэтика романа : историко-литературные и теоретические аспекты : учеб.-метод. пособие / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2001. – 40 с.

146. Петрушин, В. И. Музыкальная психология [Электронный ресурс] / В. И. Петрушин. – М. : Академический Проект, 2008. – 400 с. – Режим доступа : <https://libcats.org/book/1212957>. – (Дата обращения : 24.05.2020).

147. Постмодернизм : энциклопедия [Электронный ресурс] / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис ; Кн. Дом, 2001. – 1040 с. – Режим доступа : <https://www.rulit.me/books/postmodernizm-enciklopediya-read-168160-1.html>. – (Дата обращения : 20.10.2022).

148. Рабинович, В. Библер В. С. / В. Рабинович, // Культурология : люди и идеи. – М. : Академический проект ; РИК, 2006. – 539 с.

149. Рафикова, А. Р. Культура постмодерна и музыка XX века [Электронный ресурс] / А. Р. Рафикова // Электронная библиотека. – Режим доступа : [phil/0754327/069-072](http://phil/0754327/069-072). – (Дата доступа : 27.07.2020).

150. Рок-оратория «Черный Январь. Прощеное воскресенье» // Российское общество «Знание» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://znaniarussia.ru/events/rok-oratoriya-chyornyj-yanvar-proshyonoe-voskresene-2186>. – (Дата обращения : 14.01.2023).

151. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Аграф, 2009. – 544 с.

152. Румянцев, О. К. Между классической философией культуры и постмодернистской культурологией / О. К. Румянцев, А. Ю. Шеманов // Теоретическая культурология / Ахутин А. В. и др. ; ред. О. К. Румянцев, А. Ю. Шеманов. – М. : Акад. Проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2005. – 622 с. – С. 7–19.

153. Русская советская эстрада 1946–1977. Очерки истории / отв. ред. Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1981. – 527 с.

154. Рыбакова, Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 [Электронный ресурс] / Э. Л. Рыбакова. – СПб., 2007. – 43 с. – Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/razvitie-muzykalnogo-iskusstva-estrady-v-khudozhestvennoi-kulture-rossii/read>. – (Дата обращения : 12.02.2020).

155. Рыкунова, Д. А. Анализ луганской эстрады XXI века через современных деятелей искусства Луганской академической филармонии / Д. А. Рыкунова // Слово молодых ученых : актуальные искусствознания : материалы XXII Всероссийской научно-практической конференции – 2023 (19.04.2023 г.) – Саратов : ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», 2023. – С. 380–389.

156. Рыкунова, Д. А. Трансформационные процессы российской эстрадной музыки в культурной ситуации метамодерна конца XX – начала XXI века» : Д. А. Рыкунова // Тетра культура. – 2023. – № 16.

157. Рыкунова, Д. А. Эстрадное искусство Луганщины второй половины XX века / Д. А. Рыкунова, С. В. Черникова // Очерки истории культуры Луганщины. Т. VII : коллективная монография / А. А. Александров, А. П. Афанасьева, А. В. Бобрышева [и др.] ; под ред. В. Л. Филиппова ; Министерство культуры Российской Федерации ; Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского. – Луганск : Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского, 2023. – С. 137–154.

158. Сайт Луганской академической филармонии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://filarmonia23.com>. – (Дата обращения : 6.02.2023).

159. Сарджент, У. Джаз : генезис. Музыкальный язык. Эстетика : пер. с англ. [Электронный ресурс] / У. Сарджент. – М. : Музыка, 1987. – 296 с. – Режим доступа : <http://aperoock.ucoz.ru/load/3-1-0-1822>. – (Дата обращения : 20.20.2022).

160. Саульский, Ю. Эстрадная музыка / Ю. Саульский // Эстрада : что? где? зачем? : Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М. : Искусство, 1988. – С. 184-200.

161. Сергеева, И. В. Особенности коммуникативных процессов массовой музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / И. В. Сергеева. – Саратов, 2004. – 135 с.

162. Серджан, Д. А. Внедрение современных медиатехнологий в обучении эстрадно-джазового вокалиста в условиях дистанционного обучения / Д. А. Серджан // Инновации профессионального образования в области культуры и искусства : материалы II Открытой международной научно-практической конференции. – Луганск : ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2021. – С. 222–225.

163. Серджан, Д. А. Значение вокально-технических приёмов современного эстрадного певца, их роль в формировании уникальности манеры исполнения / Д. А. Серджан // XIV Матусовские чтения – 2021» материалы Международной междисциплинарной научно-практической конференции – Луганск : ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2021. – С. 198–201.

164. Серджан, Д. А. Массовая культура в эпоху постмодерна / Д. А. Серджан // Философско-культурологические исследования. – 2018. – № 4.

165. Серджан, Д. А. Массовая культура и ее механизмы влияния на социум в ситуации радикального плюрализма / Д. А. Серджан // Философско-культурологические исследования – Луганск : ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2017. – № 1.

166. Серджан, Д. А. Основные тенденции развития массовой музыкальной культуры в ситуации метамодерна / Д. А. Серджан // Terra культура. – 2021. – № 13.

167. Серджан, Д. А. Эстетика массовой культуры в ситуации постмодерна / Д. А. Серджан // *Философско-культурологические исследования*. – 2020. – № 4.

168. Серджан, Д. А. Эстетико-культурологические аспекты феномена современной популярно-развлекательной культуры» : Д. А. Рыкунова // *Terra культура*. – 2021. – № 14.

169. Серджан, Д. А. Язык массовой культуры в ситуации радикального плюрализма / Д. А. Серджан // *Духовность и ментальность : экология языка и культуры на рубеже XX–XXI веков : сб. ст. по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной педагогической и научной деятельности проф. Галины Васильевны Звездовой и приуроченной к ее юбилею*. – Липецк : ЛГПУ имени П. П. Семенова-Тян-Шаньского, 2017. – Ч. 2. – С. 192–194.

170. Серова, М. Манифест русского метамодерна [Электронный ресурс] / М. Серова. – Режим доступа : <http://metamodernizm.ru/russianetamodernmanifesto>. – (Дата обращения : 02.02.2022).

171. Симоненко, В. С. Лексикон джаза / В. С. Симоненко. – К. : Музична Украина, 1981. – 111 с.

172. Словарь иностранных слов / ред. И. В. Лехина и Ф. Н. Петрова. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1954. – 853 с.

173. Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М. : Сов. композитор, 1987. – 591 с.

174. Сокал, А. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна / А. Сокал, Ж. Брикмон : пер. с англ. А. Костиковой и Д. Кралечкина ; предисл. С. П. Капицы. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2002. – 248 с.

175. Софронов, Ф. М. Способы идентификации в современной музыке [Электронный ресурс] / Ф. М. Софронов, Л. А. Софронова, Н. М. Филатова // *Культура сквозь призму идентичности*. – М. : Индрик, 2006. – 423 с. – С. 246–264. – Режим доступа : <https://klex.ru/16vs>. – (Дата обращения : 15.10.2022).

176. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования / А. Н. Сохор. – Ч. 1. –Л. : Сов. композитор, 1980. – С. 10–136.

177. Степанян, К. А. Постмодернизм – боль и забота наша [Электронный ресурс] / К. А. Степанян // Вопросы литературы. – 1998. – № 5. – Режим доступа : [https://rusneb.ru/catalog/000202\\_000006\\_1695286/](https://rusneb.ru/catalog/000202_000006_1695286/). – (Дата обращения : 30.09.2021).

178. Сыров, В. Н. Массовая культура. Мифы и реальность / В. Н. Сыров. – М. : Водолей, 2010. – 328 с.

179. Терещенко, Л. В. Постмодернизм в российской культуре : Специфика и особенности проявления : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Терещенко Любовь Викторовна. – Краснодар, 2004. – 145 с.

180. Тёрнер, Л. Манифест метамодернизма [Электронный ресурс] / Л. Тёрнер. – Режим доступа : [http://contemporaryartists.ru/metamodernist\\_manifesto.html](http://contemporaryartists.ru/metamodernist_manifesto.html). – (Дата обращения : 10.12.2022).

181. Тёрнер, Л. Метамодернизм : краткое введение [Электронный ресурс] / Люк Тёрнер. – Режим доступа : [http://contemporary-artists.ru/Metamodernism\\_A\\_Brief\\_Introduction.html](http://contemporary-artists.ru/Metamodernism_A_Brief_Introduction.html). – (Дата обращения : 21.10.2021).

182. Трофимова, Е. И. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов [Электронный ресурс] / Е. И. Трофимова. – Режим доступа : [https://text.3dn.ru/load/postmodern/stilevye\\_remeniscencii\\_v\\_russkom\\_postmodernizme\\_1990\\_kh\\_godov/7-1-0-11](https://text.3dn.ru/load/postmodern/stilevye_remeniscencii_v_russkom_postmodernizme_1990_kh_godov/7-1-0-11). – (Дата обращения : 23.09.2022).

183. Уваров, М. С. Русский коммунизм как постмодернизм / М. С. Уваров // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира : сб. ст. Вып. 1 / под ред. Б. В. Маркова, Ю. Н. Солонина, В. В. Парцвания. – СПб. : Петрополис, 2001. – 377 с.

184. Уварова, Е. Д. Вместо предисловия / Е. Д. Уварова // Эстрада : что? где? зачем? : Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М. : Искусство, 1988. – С. 49–51.

185. Уварова, Е. Д. Легкие жанры России конца XIX – начала XX века / Е. Д. Уварова // Цветы необычайные : народная художественная культура России рубежа веков : культуроведческая перспектива / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; отв. ред., сост. В. Н. Максимов. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 494 с. – С. 375–394.
186. Уварова, Е. Д. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон / Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 2000. – 684 с.
187. Фейертаг, В. Б. А почему джаз? / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2018. – 570 с.
188. Фейертаг, В. Б. Джаз. XX век : энцикл. справочник / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2001. – 562 с.
189. Фейертаг, В. Б. История джазового исполнительства в России : учеб. пособие студентам фак. «Музыкальное искусство эстрады» как высш., так и средних спец. учеб. заведений / В. Б. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2010. – 295 с.
190. Флиер, А. Я. Массовая культура : Культурология. XX век : словарь / А. Я. Флиер. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 630 с.
191. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 576 с.
192. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко ; пер. В. Наумов. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 383 с.
193. Фурсенко, Т. Ф. В мире музыкальных увлечений : методическое пособие Т. Ф. Фурсенко. – Симферополь-Ялта : Таврида, 2002. – 132 с.
194. Хайдеггер, М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – С. 273–301.
195. Хайдеггер, М. Путь к языку / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – С. 259–273.
196. Хассан, Ихаб. Культура постмодернизма [Электронный ресурс] / И. Хассан ; пер. А. Мигунова. – Режим доступа : <https://www.livelib.ru/author/324195-ihab-hassan>. – (Дата обращения : 11.02.2021).

197. Холопова, В. Борис Тищенко : рельефы спонтанности на фоне рационализма / В. Холопова // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / ред.-сост. В. С. Ценова. Вып. 1. – М. : Композитор, 1994. – С. 56–71.
198. Холопова, В. Н. Теория музыкальных эмоций : опыт разработки проблемы / В. Холопова // Музыкальная академия. – 2009. – № 1. – С. 12–19.
199. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496. с.
200. Хренов, Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов, Ю. Богомолов, А. Варганов // Телевизионная эстрада. – М. : Искусство, 1981. – С. 9–25.
201. Хрущева, Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее [Электронный ресурс] / Н. Хрущева. – М. : РИПОЛ Классик, 2020. – 310 с. – Режим доступа : <https://avidreaders.ru/book/metamodern-v-muzyke-i-vokrug-nee.html>. – (Дата обращения : 20.12.2022).
202. Хрущева, Н. Постирония и эйфория : о метамодерне в академической музыке [Электронный ресурс] / Н. Хрущева // Музыкальная академия. – 2019. – Вып. 1 (765). – Режим доступа : <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches>. – (Дата обращения : 23.01.2023).
203. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка. 1960–1990 гг. / А. М. Цукер. – СПб. : Лань, 2020. – 256 с.
204. Шапинская, Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская К. З. Акопян // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». – М. : Гуманитарий, 2003. – С. 58–85.
205. Шаповалова, Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Л. В. Шаповалова. – К., 1984. – 23 с.
206. Шарнопольская, Ф. Колхозная капелла [Электронный ресурс] / Ф. Шарнопольская // Ворошиловградская правда. – 1938. – 8 авг. – С. 3–4. – Режим доступа : <http://snachki.narod.ru/olderfiles/Tvorchestvo/samode4.htm>. – (Дата обращения : 14.05.2021).

207. Шендрик, А. И. Социология культуры / А. И. Шендрик. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2005. – 443 с.
208. Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде / Н. Е. Шереметьевская, отв. ред. Е. Д. Уварова // Русская советская эстрада. – М. : Искусство, 1981. – 526 с.
209. Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде / Н. Е. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 414 с.
210. Шнеерсон, Г. М. Американская песня / Г. М. Шнеерсон. – М. : Советский композитор, 1977. – 230 с.
211. Шнеерсон, Г. М. Портреты американских композиторов / Г. М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1977. – 232 с.
212. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
213. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в России : литература и теория [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. – М. : ЛИА Р. Элинина, 2000. – 367 с. – Режим доступа : [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/postmodernizm/ehpsht\\_ejn\\_m\\_n\\_postmodern\\_v\\_rossii/54-1-0-2301](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/ehpsht_ejn_m_n_postmodern_v_rossii/54-1-0-2301). – (Дата обращения : 5.11.2022).
214. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2005. – 494 с.
215. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание. Метафизика русской литературы [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2006. – 559 с. – Режим доступа : [https://vtome.ru/knigi/guman\\_nauki/218809-slovo-i-molchanie-metafizika-russkoj-literatury.html](https://vtome.ru/knigi/guman_nauki/218809-slovo-i-molchanie-metafizika-russkoj-literatury.html). – (Дата обращения : 5.11.2022).
216. Эстрада : что? где? зачем? : статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М. : Искусство, 1988. – 350 с.
217. Эстрада России. XX век. Лексикон / М-во культуры Рос. Федерации ; Е. Д. Уварова. – М. : РОССПЭН, 2000. – 782 с.
218. Эстрада сегодня и вчера : о некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков : сб. ст. – М. : Изд-во Гос. ин-та искусствознания, 2010–... – Вып. 1 / отв. ред. и сост. О. А. Кузнецова. – 2010.– 304 с.

219. Юссон, Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 261 с.

220. Юшманов, В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. – 2-е изд. – СПб. : ДЕАН, 2001. – 127 с.

221. Яблонская, Е. А. Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века (культурологический аспект) : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Яблонская Елена Андреевна. – Челябинск, 2006. – 163 с.

222. Яворский, Б. Строение музыкальной речи : материалы и заметки. Ч. 1. [Электронный ресурс] / Б. Яворский. – М. : Типография Аралова, 1908. – Режим доступа : <https://makekaresus.ru/biblioteka-2/ya/3200-yavorskij-b/27500-yavorskij-b-stroenie-muzykalnoj-rechi-materialy-i-zametki>. – (Дата обращения : 6.03.2020).