збочень" [5, 166]; "Всі науки, здається, жіночого роду, а великі вчені – тільки чоловіки. Історична узурпація. Колись жінки збунтуються. Тим часом єдине, що мають відстоювати від чоловічих посягань, – власне тіло" [5, 171]; "…чоловіки продані від народження, і все їхнє життя – це суцільне державне рабство. А жінка від народження вільна, і жадоба продатися – це теж від свободи" [5, 338]; "...жінка – цариця життя, а всі так звані закони природи і закони всіляких держав... – ніщо, як чоловіча нікчемність, кинута богами до жіночих ніг" [5, 275]; "...Чоловіче населення Землі – це ж тільки вода! А жінки – сіль. Вода прилине і відлине, а сіль або ж зостанеться, або піде в такі глибини, звідки вже її не видобуде ніяка сила" [5, 71].

Моделюючи різні типи українських жінок, прозаїк прагнув простежити розвиток суспільства, бо, на його думку, він визначається саме своїм ставленням до жінок: "...Жінки завжди стають першими жертвами. Коли нещасна жінка, тоді нещасна і держава, нещасний цілий світ..." [5, 334]. Серед низки жіночих образів останніх років XX століття важко знайти самодостатню жінку, задоволену життям. Головні герої – чоловіки, здебільшого, наділені здатністю філософськи мислити в середньому та зрілому віці, коли позбуваються абсолютної ілюзорності й зрікаються будь-яких претензій на свою вищість та намагаються осмислити і переоцінити свої стосунки з жінками.

Так, найбільш вираженими аспектами ґендерної теорії П.Загребельного є: моделювання українських чоловічо-жіночих взаємин, зумовлених соціальними ролями та світобаченням їх учасників; вираження протесту проти сучасного порядку та пошук нових форм і рівнів соціальних відносин в інтересах представників обох статей. Письменник через зображення індивідуальних жіночих особистостей з їхніми проблемами намагався вести діалог із читачем-чоловіком, який найчастіше сьогодні стоїть біля керівного керма і не в силах захистити жінки, того єдиного, заради чого, на думку письменника, варто жити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жеребкина И. Феминизм и психоанализ / Жеребкина И. // Введение в гендерные исследования: В 2 ч. – Ч.І. / Под ред. И.Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 346-369.
2. Загребельний П. Первоміст: [роман] / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002. – 365 с.
3. Загребельний П. Диво: [роман] / Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1982. – 623 с.
4. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі): [роман] / Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1986. – 492 с.
5. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства: [роман] / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002. – 351 с.
6. Загребельний П. Таємниця Євразії, або жінка і чоловік з погляду вічності / Загребельний П. // Березіль. – 2000. – № 7 – 8. – С.165-173.
7. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Зборовська Н. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
8. Чухим Н. Ґендер та ґендерні дослідження в XX ст. / Чухим Н. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.ji.lviv.ua / n 17 texts/chuhym. htm # up

УДК 821.161.2 – 192.091

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ПІСНЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Сердюк А.В., здобувач

Запорізький національний університет

У статті розглядається історичний шлях розвитку української пісні літературного походження від пісень і романсів XIX ст. до сучасної естрадної пісні кінця 90-х років XX століття. Приділено увагу пісенності й мелодійності віршів, покладених на музику.

Ключові слова: поезія, пісня, романс, вірш, пісенність, мелодійність.

Сердюк А.В. УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПЕСНЯ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматривается исторический путь развития украинской песни литературного происхождения от песен и романсов XIX ст. до современной эстрадной песни конца 90-х годов XX столетия. Уделено внимание песенности и мелодичности стихов, положенных на музыку.

Ключевые слова: поэзия, песня, романс, стих, песенность, мелодичность.

Serdyuk A. UKRAINIAN LITERARI SONG, THE HISTORY OF THE GENRE'S DEVELOPMENT / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article deals with the historic way of the development of the Ukrainian song, literary origin from songs and romances of the XIX century till modern pop song of the late 90s XX century. It paid much attention to romantic, melodious verses of these songs.

Key words: poetry, a song, a romance, a verse, songity, melodity.

Витоки української пісні сягають глибини тисячоліть. Пісенна творчість нашого народу охоплює життя як окремої людини, так і всієї нації у всіх проявах від давніх часів і до наших днів. Пісня має багато жанрових різновидів і глибоко та всебічно розкриває умови життя українського народу, його славне й трагічне минуле, звичаї, традиції, вірування, характер, оптимізм.

Погоджуючись із думкою Г. Клочека, про народну пісню як колективний витвір можна говорити в тому сенсі, що пісенний текст, передаючися від покоління до покоління, постійно шліфувався, вдосконалювався багатьма виконавцями, ідейний зміст пісні поглиблювався, виразнішою ставала її форма – так відбувалася її оптимізація. Проте немає сумніву, що кожна пісня мала свого першотворця – тобто людину, яка першою її проспівала, – бо саме спів був основним способом творення пісні, коли її слова й мелодія складались одномоментно [1,259].

Нам відомі деякі імена творців народної пісні. Наприклад, як зазначає енциклопедія «Українське козацтво», автором знаної в Європі пісні «Їхав козак за Дунай», яку обробив німецький композитор Людвіг ван Бетховен, був український поет і філософ XVIII ст. Семен Климовський, а шедевр української піснетворчості «Засвіт встали козаченьки» склала легендарна поетеса з Полтавщини Маруся Чурай [2,235].

Літературні пісні виникли як продовження й творчий розвиток фольклорних пісень. У XVIII ст. в Росії улюбленим жанром стає романс, який поступово набирає характерних національних ознак у жанрі камерної музики й стає унікальним явищем світової культури. В українській літературі пісня й романс набувають популярності в XIX столітті. Цінний внесок у розвиток пісенного жанру зробили Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, ліричні твори яких популярні й досі [3,298].

Розрізняють пісні-романси фольклорного складу та пісні-романси літературного складу на вірші поетів-романтиків. На думку М. Гордійчука, народні романси виникали, як правило, в інтелігентському середовищі. Колись, напевне, були відомі їхні автори, та з часом більшість імен загубилася. В одному ряду з народними романсами стоять «сфольклоризовані» пісні літературного походження. Літературні автори цих творів, як правило, відомі – Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка. Менш відомі творці мелодій. Хоча є твори, в яких поряд із поетами Т. Шевченком, В. Забілою, С. Руданським, Л. Глібовим відомі й імена композиторів – М. Глінки, А. Рубінштейна, Г. Гладкого та інших [4,4]. Серед популярних пісень того часу – «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щебечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Скажи мені правду» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Вечірня пісня» В. Самійленка та ін. Багато авторських романсів XIX ст. зберегли популярність досьогодні. Це «Ніч яка місячна, ясная, зоряна» (сл. М. Старицького, авторська назва «Виклик», муз. народна), «Чорнії брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка, муз. Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. В. Яремби), «Повій, вітре, на Вкраїну» (сл. С. Руданського, муз. В. Александрова) та ін.

Як зауважує М. Гордійчук, пісні літературного походження переважно ліричні. Мелодичний матеріал пісень літературного походження близький до народних романсів. Романси порівняно з піснями носять інтимніший характер, їхні мелодії більш «організовані» щодо ладу й ритміки, ближчі до загальновживаної мажоро-мінорної системи. Поетична будова романсів багата певною лексикою, відповідною структурою речень і порівнянь, вони складають у пісенному фонді народу своєрідний проміжок між безіменною музично-поетичною й професіональною культурою [4,4-5].

Підкреслюючи єдність музики й слова в романсі, автор багатьох вокальних творів і один з провідних теоретиків гуртка «Могучая кучка» композитор Цезарь Кюї писав: «У вокальній музиці поезія й звук – рівноправні держави, вони допомагають одне одному: слово надає визначеність висловлюваному почуттю, музика підсилює його виразність, надає звуку поезію, доповнює недосказане; обидва зливаються воєдино і з подвійною силою впливають на слухача» [5,16].

Як зазначає Л. Прохорова, поява в XVI–XVIII ст. міських форм видовищної фольклорної культури (вертепного театру, ярмаркових театрів, балаганних вистав, масових гулянь) та різноманітних форм дворянсько-аматорської культури (театральних дивертисментів, салонних музичних вечорів, клубних концертів) засвідчує інтенсивний розвиток українського естрадного мистецтва. Період першої половини XIX ст. пов'язаний із впливами західноєвропейської музичної культури, у лоні якої формується новий демократичний кафе-стиль «кабаре» з характерними жанрами літературної пародії, шансона-балади та куплетної пісеньки з рефреном. Зарубіжні артисти гастролюють по українських містах, виступають у салонах аристократії, театрах, приватних будинках, на відкритих майданчиках. Із середини XIX ст. сфера

розваг істотно розширюється, запозичуються різноманітні форми західноєвропейського естрадного мистецтва: садово-паркова естрада, кафе-концерти, вар'єте, кабаре та ін.; на їхніх сценах представлені зарубіжні та російсько-українські театральні антрепризи, виступають співаки, музиканти [6,10].

Наприкінці XIX століття поступово відбувається розподіл пісні на професіонально-академічну й так звану популярну, зокрема естрадну та масову. На початку XX ст. жанрову спрямованість українського пісенного мистецтва визначають циганський романс, міський романс, народна пісня-романс.

Під час революційних подій в Україні 1905 та 1917 років літературна пісня несла до трудових мас ідеї свободи, рівності, братерства, ідеї нового світу. Із революційної пісенної поезії, створеної на початку століття, ще довго черпали натхнення радянські поети.

Від жовтня 1917 року почалася епоха політизації мистецтва. Під повним контролем держави опинилась уся сфера культури й освіти. Усі навчальні заклади, театри, виставки, музеї і т. п. знаходились у власності держави. Розраховувати на визнання могли лише ті діячі культури й мистецтва, які відповідали вимогам, що їх висувала влада. Для контролю над діячами мистецтва в 1930-х роках були створені творчі спілки (Спілка письменників, Спілка композиторів і т. п.). Творча інтеліґенція отримувала кращі умови життя (спецпайки, відпочинок і т. п.), однак повинна була строго відповідати культурній політиці радянської влади. Панівним стилем радянського мистецтва став соціалістичний реалізм, що вимагав від митця служіння ідеалам та інтересам комуністичної партії. Ідеологічний характер мистецтва та загальні принципи державного керівництва естрадою було закріплено законодавчо. З'являються нові терміни: «радянська естрада», «радянська масова пісня». Ідеологічний пафос радянської масової пісні влучно визначив видатний співак і музикант Л. Утьосов: «...радянська пісня – новий жанр. Це не романс, не міська пісня дореволюційного періоду. Це форма, народжена революцією, яка відображає її поступальний рух, боротьбу за нове життя, за нову людину» [7,6].

Революція в Україні докорінно змінила не тільки політичне й економічне, але й культурне життя нації. Створювалася нова, революційна преса, видавалися книги, формувалися свіжі, повні енергії й творчого запалу літературні сили, творилася нова культура. Як і завжди, пісня супроводжувала нове життя. Своє ставлення до революційних подій народ висловлював у звичній формі частівки (в Україні це було знамените «Яблучко»), а також у солдатських і робітничих піснях, які, як правило, складалися на площах під час мітингів. Перебудова світу відбувалась такими високими темпами, що створення нових пісень не встигало за подіями й змінами в житті. Щоб задовольнити невідкладну потребу в новій пісні, творці часто зверталися до відомих мелодій, бо нові слова було створити легше, ніж музику. Тому першими зразками радянських пісень стали переробки популярних народних творів. Це було характерним масовим явищем в українській літературі 20-х років, неминучим, але потрібним, хоч і не завжди вдалим. Нові, революційні тексти співалися на мелодії відомих у народі пісень, як тоді говорилося – «старі пісні на новий лад». Практикувалося й оновлення народних пісень через осучаснення змісту віршів та наближення музичного викладу до пролетарських зразків. Часто це були не тільки старі мотиви, але й старі, вже не актуальні слова, однак з новим, переробленим приспівом. Саме він найбільше подобався і його підхоплювали присутні. Згодом від переробок поети переходили до написання нових, оригінальних текстів. Так, популярна комсомольська пісня І. Шевченка «Гей нумо, хлопці, славні молодці» співалася на мелодію козацького маршу «Гей, не дивуйте, добрії люди, що на Вкраїні повстало». Пісня вдало розкриває романтичні настрої комсомольців часів революції й громадянської війни:

З боєм пройшли ми весь степ України,
Коней в Дону напували,
Під Перекопом ворога били,
Ми й на Карпатах бували [8,85]...

Але життя вже кликало молодь на відбудову господарства. Тому марш закінчується новим закликом:

Гей-но, червонці й ви, комсомольці,
Станемо духом рідніші!
Будем боротись і працювати,
Щоб було жить всім миліше [8,85]!

Переробляти старі пісні стало в двадцятих роках модою. Це поширилося на історичні, побутові пісні, пісні про кохання, веснянки, щедрівки, колядки тощо. У ті роки комсомольці, молодь співали, наприклад, щедрівку в такій редакції:

Нова рада стала,
Яка не бувала:
Звізда ясна п'ятикутна
На весь світ засіяла,
Упали вівтарі,
Покотились царі, –
Слава люду робочому,
Чабанам, шахтарям [8,79]...

Або:

Добрий вечір тобі, вільний пролетарю! Радуйся!
Ой радуйся, земле, світ новий народився [8,79]!..

Дослідник Г. Нудьга висловлює думку, що переробки й нові пісні з використанням старих мелодій відіграли певну позитивну роль у становленні нової культури. У народ з цими піснями йшли думки, гасла, ідейні заклики, які висунула революційна доба. Найкращі з пісень такого типу, що виникли в перші роки радянської влади, жили в усній передачі ще кілька десятиліть («Ой що ж то за шум» І. Микитенка; «Гей нумо, хлопці» І. Шевченка; переробки А. Головка; «Через річеньку...», «Сонце низенько» О. Кучеренка тощо) [8,81].

Деякі вдалі з художньої точки зору переробки були взяті на щит радянською пропагандою, бо підходили новій владі з ідеологічних міркувань. Такою стала, наприклад, червоноармійська пісня «Проводи» («Как родная меня мать провожала»), написана 1918 року російським поетом Дем'яном Бєдним, що виконувалась на мелодію української жартівливої пісні про комара, відомої в Україні ще із XVII століття. На цю ж мелодію тоді співалася ще одна переробка – «Ой що ж то за шум учинився» українського поета І. Микитенка. Про це сьогодні знає лиш обмежене коло фахівців. Слова революційної пісні «Смело мы в бой пойдем» також були укладені на мелодію українського романсу. А знаменита пронизливо-лірична «будьонівська» «Там вдали, за рекой» була переробкою української стрілецької пісні. У перших друкованих збірках пісня «Там вдали, за рекой» подавалася як народна мелодія на слова Н. Кооля, пізніше – як народна пісня в обробці братів Покрасс, а деякі радянські пісенники 80-х років XX століття авторами музики вже вказували братів Дм. і Дан. Покрасс.

А от переклади українською мовою відомих у перші післяреволюційні роки російських пісень «Ми – ковалі», «Молода гвардія», «Пісня кузні», а також пісень Дем'яна Бєдного, хоч і прижилися тоді в народі, до наших днів не дожили і в пам'яті людській не лишилися, бо не мали серйозної підтримки з боку радянської пропаганди. Ще один подібний приклад – переклади українською таких відомих російських пісень, як «Варшавянка» («Хмари зловісні нависли над нами»), «Смело, товарищи, в ногу» («Сміло у ногу рушайте»), «Вы жертвою пали» («Ви жертвою в бою нерівнім лягли»), «Замучен в тяжёлой неволе» («В неволі скатований люто») та ін. У буремний революційний час ці пісні були надто актуальні, їх часто співали, багато друкували, але з приміткою «автор перекладу невідомий». Дякуючи самовідданим багатолітнім дослідженням знавця української пісні Г. Нудьги ми змогли дізнатися, що на початку XX століття ці переклади здійснив поет Олександр Олесь [8,69-72]. Вдало переклав він також і французьку «Марсельєзу» («Над залитою кров'ю землею»). Однак еміграція поета одразу після революції відкинула його ім'я та високохудожні переклади в забуття.

Культурна перебудова в СРСР у 20-ті роки XX ст. здійснювалася через організацію самодіяльних гуртків при заводах, фабриках, загонах Червоної Армії, сільських клубах, школах, де мільйони трудівників залучалися до пролетарського музичного руху. Одночасно в гуртках проводились і ідеологічно-виховна робота, і політична пропаганда, і критика буржуазної ідеології. Поширення самодіяльного хорового музично-освітнього руху органічно поєднувалося з давніми українськими народними традиціями гуртового співу, із глибокою закоханістю в народну пісню. Першим репертуаром гуртків були революційні пісні: «Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Ми – ковалі». А твір М. Лисенка на вірші І. Франка «Вічний революціонер» став музичним символом революційної боротьби в Україні й набув значення гімну. Діячі української музичної культури, які сприйняли революцію – М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, – відгукнулися на поклик часу створенням обробок народних революційних пісень, розрахованих на виконання самодіяльними колективами [9,13].

Після сатиричних частівок, що народилися відразу після революції, прийшов час масово-патріотичних пісень боротьби й праці. Розбуджені духовні здібності робітників, селян, солдатів викликали небачений потяг до творчості. Колективно вони беруться за створення нових пісень, гаряче обговорюючи їх тексти й музику, визначаючи ідейно-тематичне спрямування майбутнього твору. Так, бійцями Богунського полку була складена пісня «Хай тріщить під нами крига», а комсомольці Київських вагоноремонтних майстерень до святкування сьомої річниці Жовтня створили пісню «Наш паровоз, вперёд лети» (муз. П. Зубакова, вірші Р. Красного), яка облетіла всю країну й набула значення своєрідного символу молодої республіки [9,13].

Як підкреслює В. Кузик, революційні й пролетарські пісні стали невід'ємною частиною демонстрацій, мітингів, зборів, суботників, агітконцертів. На перший план у пісні виводиться герой-борець, усе життя якого присвячене служінню народові. Він свідомо відмовляється від власної долі, від особистих прагнень, кохання. Образ такого революціонера був тоді не якимось умовним, а став глибоким внутрішнім переконанням та з непідробною щирістю звучав у творах відомих митців [9,15].

В. Кузик наголошує, що в українському радянському пісенному русі 20-х років XX ст. з особливою силою відчувалася тенденція до інтернаціоналізації жанру. Найбільше поширення мали революційні пісні – російські, польські, німецькі, угорські, пісні пролетарських композиторів різних народів, що були

відгуком на нові історичні події: революційну боротьбу, розгром інтервенції, перші новобудови, де в розв'язанні спільних завдань відбувалося інтернаціональне єднання народів країни, а також пролетарів усього світу [9,14].

Тематика новостворених пісень природно випливала з обставин тодішнього життя. Бурхливі революційні події в місті й на селі, воєнна обстановка років громадянської війни, боротьба за встановлення радянської влади, колективне життя села, заходи по організації молоді, робота комсомолу, становлення нового побуту, пропаганда нового життя, соцкультури – усе це вимагало й оригінальної пісні.

Із маршових пісень двадцятих років користувалися увагою «Червоноарми», «Червоноармійський марш» В. Сосюри; «Йдемо вперед», «Ми лани зелені кинули», «Нас покликали в військо червоне» А. Паніва; «Юнацький марш» В. Поліщука. А з новостворених пісень-гімнів серед молоді й школярів великої популярності набув «Інтернаціонал Юнаків-Спартаків» Т. Карпової [8,82].

Складні за своєю образністю пісні П. Тичини «На майдані», «Як упав же він з коня», «Гаї шумлять» теж майже не сходили зі сторінок пісенників та перейшли в усний ужиток народу. Популярні були й пісні на тексти В. Чумака («Червоний заспів», «Більше надії, брати»). У ті ж роки входять у народний побут пісні на слова В. Сосюри («О, не даремно...», «До нас», «Селянин, і шахтар, і матрос» та ін.), М. Рильського («Яблука доспіли»), П. Капельгородського («Тримай зброю») та інших [8,81-82].

Популярними були пісні про комсомольське життя, участь молоді в громадянській війні, у боротьбі за встановлення радянської влади, вироблення й утвердження нового побуту. Молодь ішла до міста вчитися, будувати заводи, служити в Червоній Армії. Центр життя переміщується з села до міста. Про це йшлося в пісні «Нас покликали» на слова А. Паніва. Тут і нові чуття, і нові думки, і нова естетика слова та його ритмічна організація:

Наша доля юнацька, весела,
А у грудях – мов зорі горять.
Прощавайте, задумані села,
Здрастуй, місто, брукований брат [8,84].

У двадцятих роках з'являються окремі твори, що потім, із розгортанням колективізації сільського господарства, розвинулись у велику групу пісень про колгоспне село. Першою піснею, що залунала на всю Україну й стала символом часу, був твір І. Шевченка «Дванадцять косарів» (муз. К. Богуславського):

Гарно, гарно серед степу,
Глянь на північ, південь, схід!
Мені сонце косу клепле
І мантачку золотить [8,87].

Поет зумів подати прозорий, наповнений пахощами літнього поля, малюнок трудового дня колективу. Автор відчув музику праці, гармонію почуттів одиниці й колективу. Колективна праця була новим фактом у суспільному житті народу. Воля, незалежність людини від власника, відчуття насолоди від праці відрізняють цю пісню від дожовтневих пісень:

Виступає нас не мало, –
Аж дванадцять косарів;
Косим клевер, косим трави
На комунівській землі [8,87]...

«Дванадцять косарів» – одна із кращих пісень не тільки в доробку І. Шевченка, а в усій пісенній поезії двадцятих років. Цю ж тему праці й побуту в селі розвивають згодом М. Кожушний («Пісня колективу»), Т. Фіалко («Незаможницька») та інші поети. Кожна з пісень була новиною і в тематиці, і мові, і в образах; ритміка й музика теж були значно оновлені, освіжені порівняно з народною традицією. Уперше в них з'являється новий герой – тракторист, який потім, у 30-40-х роках посідає таке значне місце в народній і літературній пісні. Те нове, що відбувалося в житті суспільства, знайшло відбиток у новостворених піснях (комуна, колектив, машинізація, трактористи, індустріалізація та ін.) [8,88-89].

Як стверджує Г. Нудьга, українська радянська пісня в післяреволюційне десятиліття пробивалася до народу, переборюючи різні ідеологічні перепони, а також певну консервативність у його середовищі, зокрема на селі, де нову пісню не завжди сприймали з ентузіазмом. Однак, коли в місті й на селі розгорнулася значна культурно-виховна робота, молодь і біднота підхоплювали нові слова й мелодії, охоче їх співали. Нові пісні було нелегко створити, та ще й такі, щоб їх сприйняв народ за тих складних суспільно-політичних умов життя. Дехто з поетів і критиків висловлював думку, чи зможе нова радянська поезія осилити жанр пісні, чи можна взагалі створити сучасну пісню? Однак в середині двадцятих років українські поети вже написали такі тексти пісень, що стали масовими і в місті, і на селі, і в армії, з них були складені цілі збірники, а найновіші твори радянських поетів і композиторів уже прикрашали хорові концерти. Визначну роль у створенні радянської пісні відіграли письменники М. Кожушний, І. Микитенко, А. Панів, В. Поліщук, М. Рильський, В. Сосюра, П. Тичина, П. Усенко, Т. Фіалко, В. Чумак, І. Шевченко та інші. Разом із ними у жанрі пісні успішно працювали композитори

К. Богуславський, В. Верховинець, Г. Верьовка, П. Козицький, А. Лебединець, Л. Ревуцький та ін. У 20-х роках нова радянська пісня стала вже масовою і за поширенням, і за кількістю нових творів, хоч іще не всі аспекти життя вона охоплювала. Мало було ліричних пісень. Мотиви кохання виступали в піснях про життя комсомолу або на тему революційної боротьби чи громадянської війни лише побіжно. [8,90-91].

На переконання Г. Нудьги, нова масова пісня стала політично загостреною, бо виконувала важливу громадсько-політичну функцію – руйнувала старі ідеали й утверджувала нові. Тому ідейність домінувала в піснях того періоду. У стилістиці новостворених текстів спостерігаємо риси ораторської мови, стислу риторичну виразність, динамічність вислову, близьку до мови гасел і плакатів [8,92]. Як пише В. Кузик, радянські митці фактично створили новий пісенний жанр, пов'язаний із суспільно-політичним життям народу, ідеологічною боротьбою й трудовими завданнями. Масова пісня стала провідним жанром пролетарської музики – явищем, не баченим раніше й властивим саме радянській дійсності [9,14].

Особливу групу пісень того періоду в Україні складали так звані стрілецькі пісні. Значна частина їх виникла ще під час Першої світової війни між царською Росією й Австро-Угорщиною в середовищі вихідців із Галичини, що були об'єднані у військові підрозділи січових стрільців. Життєвий шлях авторів цих пісень Михайла Гайворонського, Богдана й Левка Лепких, Романа Купчинського закінчився в еміґрації, але їхні пісні міцно увійшли в музичний побут України, стали органічною частиною музичної свідомості народу. Такі зразки пісенності, як «Їхав стрілець на війноньку» (у радянський час – «Їхав козак на війноньку»), «Чуєш, брате мій», «Ой видно село», «Мав я раз дівчиноньку», «Човник хитається серед води» ввійшли до репертуару багатьох професійних і самодіяльних народних колективів. Популяризації стрілецьких пісень сприяло звернення до їхньої обробки композиторів В. Барвінського, К. Богуславського, Б. Вахнянина, М. Вериківського, М. Колесси, М. Леонтовича, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Ярославенка та ін. [10,8-9].

Як наголошує О. Правдюк, у стрілецьких піснях відбилися найрізноманітніші почуття людини, але, насамперед, у них оспівується національна гідність, козацька волелюбність, прагнення українського народу до єдності. У багатьох із них на повний голос звучить уболівання за долю народу, який пригнічувався цісарською Австро-Угорщиною й потерпав від зазіхань буржуазної Польщі; прагнення бачити народ гідним продовжувачем вільнолюбивих традицій Запорозької Січі. Стрілецькі пісні приваблюють загальнолюдськими мотивами кохання, розлуки, смерті на полі бою, витриманими у фольклорних традиціях. До них залюбки звертались у багатьох співочих сім'ях. Особливо популярними ці пісні були серед галичан, передаючись від покоління до покоління [10,8-9].

Період непу позначився поверненням буржуазних смаків. Головною прикметою того часу стали вульгаризація людських взаємин і примітивний стиль вислову. У містах з'являються танцзали, ресторани, кабаре, шинки, у яких зазвучали різні «Циганочки», примітивні фокстроти з текстами про іспанські таверни, притони, вино, екзотику, ціла серія танго (танго смерті, меланхолії, любові, екстазу і т. п.), чарльстони й безліч сентиментальних і «жорстоких» романсів. Великої популярності набули пісні В. Кручиніна на слова П. Германа – «Кирпичики» (у виконанні співачки з Харкова Клавдії Шульженко), «Шахта №3», «Манькин посёлок» та ін. За ними з'явилися всілякі «Гаечки», «Шестерёнки», пісні про телефоністок, кур'єрш і т. п. Ці пісеньки експлуатували нові індустріальні сюжети, їхні слова були примітивними, вони були негативно зустрінуті критикою. Однак саме вони започаткували новий напрям естрадної пісні – міський або міщанський романс. Сюжет і герої подібних пісень, що були взяті безпосередньо з нового життя, ліричний (на відміну від революційних пісень) настрій, знайомі побутові мелодійні звороти задовільняли потребу широких мас у розважальній музиці. Популярності цих пісень сприяла розвинена «індустрія» по виданню нот і виробництву грамплатівок.

Процес розвитку української ліричної пісні в кінці 20-х – на початку 30-х років відбувався складно, що було зумовлено як історично, так і упередженим ставленням до «ліричного». Найскладнішим виявився процес органічного поєднання індивідуальних переживань з новим змістом радянської доби, злиття особистого й громадського. Як зауважує В. Кузик, поодинокі твори з ліричним змістом за своє джерело в основному мали масову пролетарську та революційну пісню, які разом із побутовим фольклором впливали на тематично-інтонаційний склад ліричної пісні. Таке обмеження художньо-образного, музично-інтонаційного та поетичного лексикону ліричної пісні гальмувало розвиток жанру [9,6].

Ідеологи Пролеткульту – літературного руху, що виник у Росії й мав підтримку деяких українських письменників, – взагалі заперечували лірику як течію, класово ворожу людині соціалістичного суспільства, доводили, що пролетарському мистецтву протипоказано звернення до внутрішнього духовного світу людини, її почуттів, оскільки всілякі переживання й психологія — це нібито набуток буржуазної культури й мистецтва. Пролеткультівці іґнорували й надбання прогресивного мистецтва минулого та його зв'язок із фольклором. У результаті народна пісня майже зникла з репертуару хорових гуртків. Лише з припиненням існування Пролеткульту змінилося ставлення до народнопісенної спадщини, значно активізувалась українська пісенна творчість [9,15].

У 30-ті роки ХХ ст. автори пісень почали активніше звертатися до фольклорного ліричного джерела. З'явились оригінальні твори, наближені до народних зразків, де були спроби втілення особистісного світорозуміння митця. У цих піснях були два основні ліричні образи: молодої матері та сповненої квітучого буяння весняної природи. Ці образи асоціювалися з оновленим життям, із мріями народу про майбутнє. Відштовхуючись від народних традицій, поети й композитори найчастіше втілювали ніжний образ молодої матері (селянки, робітниці, солдатки) в колискових піснях, у яких позначилися такі характерні риси ліричної пісенності, як поетичність віршів, виразність музичної мови, близької до фольклору, формування періодичності в куплетну структуру.

На думку В. Кузик, глибинний зв'язок із фольклорними джерелами відчутний і в низці пісень, присвячених Червоній Армії. На першому плані в них образ радянського воїна – добровільного захисника мирного життя народу. Дівчата й матері, проводжаючи своїх коханих, синів, братів, не оплакують тяжку солдатську долю, а сповнені почуття гордості за майбутніх воїнів. Поети й композитори спеціально трансформують образи старої рекрутської та солдатської народних пісень, щоб яскравіше передати новий зміст і нове ідейно-тематичне спрямування. Так, у віршах М. Рильського «Купи мені, моя мати, голку золотую» (музика С. Жданова), поет використовує споконвічний фольклорний символ дівочого кохання – вигаптовану шовком хустину, яку дівчина дарує своєму обранцеві-солдату:

Купи мені, моя мати, голку золотую,
Хай я милому хустину шовком загаптую [9,23].

Мимоволі виникають порівняння з вирішенням цієї теми в трагедійній Шевченковій поемі «Хустина» та її тлумаченням у радянського поета. У пісні М. Рильського в словах дівчини звучить гордість за свого хлопця – майбутнього захисника рідного краю. Вона обіцяє чекати милого, а йому наказує берегти кордони рідної землі [9,23-24].

У роки Великої Вітчизняної війни пісня надихала захисників Батьківщини на боротьбу з нападниками. Українські митці створили пісні героїчної тематики, які піднімали бойовий дух солдатів, гартували їхню волю до перемоги. Найвагоміше місце тоді посідали героїко-патріотичні пісні, у яких відображалася боротьба народу з ворогом. Символом боротьби за визволення України стала «Клятва» М. Бажана на музику Г. Верьовки. Вірш «Клятва» був покладений на музику кількома композиторами. Як зазначає В. Кузик, поширення набули твори «За Батьківщину» й «Пісня кіннотників» Л. Ревуцького, «Там, де ворог пройде – зла руїна» та «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського. Пісні українських митців оспівували також подвиги героїв війни – З. Космодем'янської, О. Матросова, М. Гастелло, захисників Москви й Ленінграду [9,28-29].

Пісні наповнюються громадянським пафосом, ідеями великого етичного змісту. У них посилюються фольклорні тенденції, збільшується кількість зразків, створених у характері народної пісні. Так, у ліричних піснях М. Вериківського «Вересневий день в долині гасне» на вірші М. Стельмаха та «Хатинка» на вірші П. Усенка змальовуються образи рідного краю, знайомі всім із дитинства картини природи, що набули значення своєрідних символів Батьківщини. Але зараз у них бринять не світлі пейзажні настрої, а гнів і біль за палаюче небо над країною, за погорілу хату й зрубаний сад, за вбитих матерів і дітей. У популярній ліричній пісні Г. Верьовки «Відряджала милого» на вірші М. Грудницької хорова партитура витримана в стилі українського народного багатоголосся, підхопленням мелодичної лінії в різних голосах. А пісня М. Вериківського «У селі під Лозовою» на вірші Л. Первомайського з простою мелодикою, лірично-пісенними інтонаціями започаткувала такий різновид пісенності, як лірична балада (з обов'язковою сюжетністю), пізніше поширений у творчості українських піснярів [9,32]. Великої популярності в Україні в роки війни набула пісня «Зашуміла калинонька» (музика М. Вериківського на вірші Т. Одудька). Вона часто звучала по радіо, друкувалась у вигляді листівок, співалася в партизанських загонах. В її музиці й поезії відчутний глибинний зв'язок із фольклорними джерелами. Вірш її написаний у дусі народної поетики: Т. Одудько вибирає звороти, визначення, метафори, типові для українського фольклору, а весь текст будує в притаманній народній пісні формі – з повторами, коли останні рядки одного куплета стають початковими в наступному. За своїм характером «Калинонька» близька до козацьких ліро-епічних народних пісень із широкою розспівною мелодикою. Образно-художній зміст та музично-поетичні особливості пісні зумовили її популярність серед партизан, де вона дістала визнання як народна (відомі кілька її фольклорних варіантів) [9,33-34].

До кращих сторінок української лірики воєнних років відносяться й твори, написані багатьма українськими композиторами на вірші «Колискової» М. Рильського. У поетичних рядках змальовано ніжний і світлий образ матері, що колисає дитину, за щасливий усміх якої в ті грізні роки боролись батьки. Вірші, створені в перший рік війни, втілювали віру в перемогу, у майбутнє мирне життя народу:

Ясен, красен день настане,
Сонця-світу вороття...
Спи, синочку, спи, дитя [9,34]!

Втілення в пісенній ліриці воєнних років образів Батьківщини, її кращих синів і дочок, почуттів і переживань радянських людей є головним досягненням українських митців. Ці твори відіграли провідну роль у розвитку пісенної лірики воєнних років. У них відбулося органічне поєднання громадянської й особистої лірики, індивідуальних переживань за долю матерів, синів і коханих із переживанням за долю країни, злиття особистого й громадського. Показані тут вперше нові герої, відшукані тут нові виражальні засоби перейшли пізніше в інші пісні, присвячені вже особистим темам – дружбі й коханню.

Однак, на думку дослідників, українська лірична пісня періоду 1941-1945 рр. за своєю художньою якістю не змогла піднятися до найкращих зразків російської пісні. Як вважає В. Кузик, усі сили українських митців були скеровані на героїко-патріотичні жанри; крім того, митці довго не могли позбутися настроїв суму й страждання, які були породжені лихоліттям війни, розлукою з рідним краєм. Одначе саме в роки війни відбулося становлення жанру української радянської ліричної пісні як самостійного відгалуження мистецької творчості, який на рівні з патріотичною піснею став виявом духовного світогляду тогочасної людини. Якщо в передвоєнні роки склалися тематичні напрямки пісні та її художньо-образні сфери, то у воєнний період закінчилося формування її композиційних прикмет: куплетної форми (квадратної будови), розспівної мелодики народнопісенного плану [9,38].

У повоєнний період зусилля митців були спрямовані на створення пісень героїко-патріотичного звучання, у яких прославлялися перемога над фашизмом, боротьба народів за мир, оспівувалися трудові успіхи країни соціалізму. Така тематика, як правило, вирішувалася в епіко-героїчних звучаннях маршів і гімнів. Наголошувалося на глибшому вивченні епічного та революційного фольклору, привнесенні його інтонацій у сучасну творчість. Досягнення в цій галузі спричинили зневажливе ставлення до ліричної пісні як до жанру, не гідного серйозної уваги справжнього митця. Негативно вплинули на розвиток ліричної творчості й поширювані в тодішньому літературознавстві принципи безконфліктності. Оспівувати в пісні почуття кохання, особисті конфлікти вважалося сумнівним, невідповідним дійсності. Як пише В. Кузик, ліричну пісню в тогочасній критиці найчастіше розглядали як розважальний жанр, «музичний» антракт у творчості митця, відповідний легковажним зразкам західноєвропейської джазової музики, що були поширені в ті роки [9,38].

У більшості творів українських митців оспівувалися велич соціалістичних звершень, дружба й братерство народів СРСР, Комуністична партія, її вожді Ленін і Сталін. Серед найвідоміших патріотичних пісень того часу – «Славлю мою Батьківщину» А. Філіпенка на слова П. Тичини, «З іменем Леніна, з прапором Леніна» А. Філіпенка на слова В. Бичка, «На прапорі Києва – Леніна орден» – слова і музика К. Данькевича та його ж «Нас осіняє ленінське знамено» на вірші М. Дудіна, патріотичні пісні Г. Верьовки. З'явилися й ліричні пісні – «Про рідну землю» П. Майбороди на вірші А. Малишка та «Про Дніпро» на вірші Т. Масенка, «Україно, любов моя» І. Шамо на слова Д. Луценка та ін. [9,37].

У творах української ліричної пісні повоєнного періоду відбилися зростання духовного світу людини, збагачення форм сприйняття навколишньої дійсності. Українська пісня, за словами В. Кузик, «пройшла складний творчий шлях від зразків, де відтворюються людські почуття, душевні переживання героя, до пісень лірико-філософського, громадянського звучання. Хоча на її становленні позначилися і негативні впливи хибних віянь, і приплив авторів-дилетантів, і в деяких випадках спрощення тематики та музично-поетичної мови, однак загальний напрямок еволюції ліричної пісні був скерований на створення творів високої художньої якості, достойних величі людського духу» [9,37].

Надбання жанру пісні 50-60-х років XX ст. пов'язані з іменами провідних українських митців – поетів Д. Луценка, А. Малишка, Б. Олійника, Д. Павличка, М. Сингаївського, М. Ткача й представників професійної академічної музичної традиції композиторів О. Білаша, Б. Буєвського, В. Верменича, І. Карабиця, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, І. Поклада, М. Скорика, І. Шамо, Б. Янівського, самодіяльних композиторів В. Михайлюка й С. Сабадаша. Твори композитора П. Майбороди в тандемі з поетом А. Малишком на тривалий час стали еталоном, а самих митців можна назвати класиками української ліричної пісні. Пісню популяризували чудовою виконавською майстерністю співаки Зоя Гайдай, Борис Гмиря, Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв, Микола Кондратюк, Анатолій Кочерга, пізніше – Євгенія Мирошниченко, Анатолій Мокренко, Костянтин Огнєвой, Діана Петриненко, Анатолій Солов'яненко та інші. Велике значення в поширенні пісні мав український кінематограф. Багато пісень О. Білаша, Р. Жуковського, Є. Зубцова, П. Майбороди, І. Шамо пішли в життя саме з кіноекранів. Композитори й поети відводять значне місце пісні в музиці до драматичних вистав, в оперетах та мюзіклах. Українську пісенну творчість пропагують хорові колективи, а співаки охоче виконують ліричні пісні в концертних програмах, по радіо й телебаченню.

Найкращі українські пісні 1950-1960-х років здобули широке визнання серед народів багатонаціональної країни та інших народів світу, стали безцінним культурним надбанням. У ті роки були створені пісні, які ввійшли до скарбниці української пісні: «Рушник», «Пісня про вчительку» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка); «Два кольори» (сл. Д. Павличка), «Ясени» (сл. М. Ткача) на музику О. Білаша; «Марічка» (муз. С. Сабадаша, сл. М. Ткача); «Києве мій» (муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка); «На долині туман» (муз.

Б. Буєвського, сл. В. Діденка); «Чорнобривці» (муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського); «Кохана» (сл. І. Бараха), «Тече вода» і «Дикі гуси» (сл. Ю. Рибчинського) на музику І. Поклада та багато інших.

60-ті роки XX ст. позначилися злетом естрадної пісні, багатопланової за тематикою та стилістикою. Були створені об'єднання «Укрконцерт», «Київконцерт», обласні філармонії. Всесвітня популярність групи «BEATLES» дала могутній поштовх утворенню численних вокально-інструментальних ансамблів у СРСР. У середині 60-х рр. в Україні з'являються перші ВІА – "Березень", "Мрія", "Смерічка", "Кобза". У 70-80-ті роки їхня кількість зростає – "Червона рута", "Чарівні гітари", "Краяни", "Подоляни", "Черемош", "Водограй", "Ватра", "Львів", "Медобори", "Дзвін", "Світязь" та багато інших. В естрадному пісенному мистецтві були представлені всі регіони, і кожний з них мав власний ансамбль. У Запоріжжі, наприклад, це був ВІА «Крила» під керівництвом Іллі Бенцмана із солісткою Любов'ю Малицькою. Репертуар ансамблів складали власні твори учасників ВІА і твори молодих поетів і композиторів, але обов'язково мусили бути й пісні членів Спілок письменників і композиторів СРСР та УРСР. У вокально-інструментальних колективах розпочали виконавську діяльність цілий ряд талановитих співаків: Л. Артеменко, І. Бобул, П. Дворський, В. Зінкевич, О. Марцинківський, Л. Прохорова, С. Ротару, Н. Яремчук та інші. Вони відкрили своєрідність та мелодійну красу української естрадної пісні не лише для республік СРСР, але й для зарубіжних країн.

Одним із перших яскравих і популярних ВІА стала «Смерічка», створена 1966 року композитором Л. Дутківським у Вижниці – райцентрі Чернівецької області. Спочатку візитівкою ансамблю була пісня «Горянка» Л. Дутківського на вірші Д. Леонтюка, яка органічно поєднала пісенну мелодику в традиціях українського фольклорного мелосу із сучасними ритмами. Згодом «Смерічка» співпрацювала з композитором і поетом В. Івасюком. Його пісні «Червона рута» і «Водограй», а також «Черемшина» (муз. В. Михайлюка, сл. М. Юрійчука) прославили ансамбль на весь світ.

Величезний вплив на розвиток української пісні справила творчість Володимира Івасюка, який 1970 року започаткував новий напрям молодіжної пісні з національною ознакою. Його пісні – цілісні й високоепічні; у віршах – наснаженість і глибина образів, що хвилюють душу кожної людини. Науковець Н. Гуйванюк пише: «Цікаві образні знахідки є у багатьох піснях В. Івасюка. Так, у «Водограї» – «намисто з крапель води іскристої», яке мріє подарувати юнак своїй коханій. Він бажає зібрати дзвінкі джерела й зробити з них цимбали, щоб вони грали для дівчини. Красу Черемошу й диво водограю автор відтворює через гру слів, які роблять картину гірського краєвиду зримою, а гра води зливається з водоспадом-грою душевних почуттів поета»: «Ой водо-водо, грай, грай для нас, грай, танок свій жвавий ти не зупиняй» [11,199]. Звертаючись до водоспаду, як до живої істоти, поет розмовляє з ним:

Струни дає тобі кожна весна,
Дзвінкість дарує їм осінь ясна.
А ми зіграєм на струнах отих –
Хай розіллють вони радісний сміх [11,199].

Твори В. Івасюка здобули популярність не тільки в Україні та СРСР, а й у багатьох країнах світу. Вони входять до репертуару сучасних співаків, а пісня «Червона рута» стала символом української естради. Як вважає Л. Прохорова, саме тоді композитори почали широко використовувати в піснях мелодичні та ритмічні звороти, притаманні музичному фольклору «малої батьківщини» (Львівщини, Буковини, Закарпаття, Поділля тощо). Одне з чільних місць в естрадному репертуарі посіла українська автентична пісня в її регіональних виявах та жанровому розмаїтті, як, наприклад, гаївки та щедрівки Житомирщини в репертуарі Ніни Матвієнко, ліричні та козацькі пісні Полтавщини в репертуарі Раїси Кириченко [6,14]. Однак у першій половині 80-х років під ідеологічним тиском і у зв'язку з курсом КПРС на зближення націй та створенням «єдиної радянської людини» українська пісня переживає кризовий період, що виявляється в домінуванні російськомовного репертуару. У цей час особливо значущою стала творчість тріо Мареничів, яка піднесла естрадну пісню на якісно новий щабель, справивши вплив на подальший розвиток ліричної пісні, пісні-романсу, пісні сільської й міської традицій, у чомусь навіть випередивши відродження бардівської пісні й акустичної музики.

70-ті роки XX ст. позначилися появою в Україні рок-груп. Хоча на той час у рок-музиці вже був присутній український мелос у синтезі з класикою, одначе характерною тенденцією залишалася орієнтація на композиції західних хард-рокових колективів. Особливої популярності рок набуває в другій половині 80-х – на початку 90-х. Створюються й активно виступають групи «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», Віка Врадій («Сестричка Віка»), «Кому вниз» та ін. Чільне місце в їхній творчості посідає сучасна інтерпретація українського фольклору. У кінці 80-х рр. завершується період розвитку вітчизняного року як виключно соціального явища, відбувається його розподіл на любительський і професійний, на комерційний та соціальний напрями. Прогресивну течію очолили Віка Врадій, групи «НЗ», «Еней», «Мертвий півень», які у своїй творчості розвивали гостро-соціальні проблеми. До комерційного ввійшли модні музичні течії, які іґнорували змістовне навантаження текстів та їхню художню цінність. У 90-ті роки з'явилися цікаві гурти «Вій», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Гайдамаки», Катя Chilly, Юлія Лорд та інші рок-постаті. Характерним для української рок-музики стало

звернення музикантів до поетичної спадщини як класиків літератури – Тараса Шевченка, Івана Франка, так і до новатора естрадної пісні – Володимира Івасюка.

У кінці 90-х популярність рок-музики значно знизилась, FM-радіостанції заполонили ефір низькопробними зразками поп-музики, переважно російської. Та всеж останніми роками в Україні з'явилося досить багато нових молодіжних рок-гуртів, які поєднують у своїй творчості модні імідж і звучання з цікавими текстами, – «Мандри», «Mad Heads», «Друга ріка» та інші. З ними конкурують представники нового відгалуження рок-музики – хіп-хоп-команди «Тартак», «Танок на майдані Конго», «Де шифер» та ін.

Як слушно зауважує дослідниця О. Сапожнік, великий вплив на розвиток української пісні мали фестиваль «Вивих» з його неймовірним зібранням усіх різновидів нон-конформістських театрів-студій, музичних груп і літературних об'єднань та, особливо, фестиваль поп-музики «Червона рута». Головною умовою цього культового фестивалю було виконання пісень винятково українською мовою. Під впливом «Червоної рути» в українській естрадній пісні й рок-музиці розпочалася «нова фольклорна хвиля», яка характеризується сучасною розробкою різних пластів національної пісні й початком усвідомлення колосального музичного потенціалу нації та активним творенням власної оригінальної музичної культури, самоідентифікацією українських творців пісні у світовому музичному просторі [12,12].

Ще одним важливим напрямом сучасної української пісні є авторська (бардівська) пісня. Її характерними рисами О. Сапожнік вважає відповідність слова й змісту (логічного та емоційного), народження авторської пісні «від вірша», підсилення музичною тканиною дії поетичного тексту, особливу роль театральної майстерності виконавців та інсценізації пісні [13,20].

Бардівська пісня має древнє родове коріння. На думку О. Сапожнік, витоками вітчизняної авторської пісні є кобзарське мистецтво та пісенно-кантова творчість XVII-XVIII ст., яскравими представниками якої були Л. Баранович, Д. Туптало, Г. Сковорода, побутові пісні кінця XVIII – початку XIX ст., зокрема, творчість піснярів-виконавців Д. Бонковського, Ю. Добриловського, Г. Відорта, С. Климовського та інших, міський фольклор і робітнича пісня-балада, пісні Західної України 20-30-х рр. XX ст., зокрема стрілецькі, повстанські пісні воїнів УПА тощо, естрадний російський романс-шансон (О. Вертинський, П. Лещенко), «пісенний джаз» 30-50-х років (Л. Утьосов, К. Шульженко, М. Бернес), ренесанс української естрадної пісні кінця 50-х – початку 70-х рр. (від творів П. Майбороди до пісень В. Івасюка) [13,19-20].

Період формування української авторської пісні проходив у два етапи. Перший (кінець 50-х – середина 80-х рр. XX ст.) характеризується її функціонуванням в контексті розвитку «міжнаціональної» пісні, як одного з напрямів шістдесятництва в середовищі інтеліґенції. Паралельно існував масовий туристичний рух зі своїм фольклором та авторська пісня в студентському середовищі. Характерним для того періоду було домінування російськомовних творів і виконавців, що пояснювалося перебуванням України в складі Радянського Союзу. Другий етап (кінець 80-х – початок 90-х рр.) характеризується становленням самостійних національно визначених ознак авторської пісні, розвитком нових стилів, формуванням вітчизняної школи авторської пісні. Українська авторська пісня поки що має статус аматорської, проте відбувається інтенсивна професіоналізація жанру, що сприяє інтеґрації її в загальномистецьку систему, створенню професійної школи [13,19-20].

Серед найвідоміших представників авторської пісні – О. Богомолець, М. Бурмака, Н. Бучіль, Е. Драч, В. Жданкін, І. Жук, В. Морозов, А. Панчишин, З. Слободян, О. Смик та багато інших.

На сучасному етапі розвитку українська пісня активно еволюціонує, при цьому її складові розвиваються по-різному. Останніми роками все більше домінує така її складова, як аранжування. Під час створення й запису аранжування до пісні застосовуються передові комп'ютерні й студійні технології, які за останні 10 років досягли справжнього розквіту. Акцент у поданні пісні виконавцем і сприйнятті її слухачем змістився на сучасність звучання, якість аранжування й рівень технічного обладнання. Одразу зауважимо, що жодна найкраща аранжировка не замінить у пісні гарну мелодію або змістовний вірш. Натомість у музичному плані сучасна пісня надто спрощується, оригінальних мелодій з'являється все менше. Особливо явно деґрадує літературна складова сучасної пісні. Застосовується дуже спрощений підхід до тематики пісень («що бачу – те й співаю», «потік свідомості»), апелювання не до духовних цінностей, а до примітивної фізіології. Поети, композитори й виконавці у боротьбі за увагу слухача прагнуть до епатажу, невиправдано часто використовують сленґ і ненормативну (нецензурну) лексику. Усе частіше зі сцени чи з ефіру звучить елементарно безграмотна мова. Симптоматично, що пісню тепер називають «пісенькою», «композицією», «хітом», «шлягером», а слова до пісень – «текстом» або «текстовкою». Шлягер (від нім. shlager – ходовий товар) – це особливий різновид пісенної творчості, який зародився у кінці 1960-х рр. За визначенням О. Сапожнік, для шлягеру характерні такі особливості: стандартизована тема кохання, спрощеність віршованих рим, танцювальний підтекст, відсутність психологічної розробки теми, стереотипність у лексиці, образах і співвідношенні поетичних рим, плакатність висловлювання, наявність слів-операторів та ключового образу [12,12]. Створення й

«просування» шлягеру як засобу заробляння грошей стало пріорітетним завданням у шоу-бізнесі. Від того часу, як із середини 90-х років минулого століття пісня в Україні стала об'єктом бізнесових стосунків, талановиті поети й композитори часто неспроможні конкурувати з так званими «шоу-проектами», у «розкрутку» яких ділки шоу-бізнесу вкладають величезні кошти.

У процесі постійної еволюції українська пісня набула специфічних музичних рис – розспівності, широкої мелодичності, розгорнутої форми, пов'язаною зі строфічністю вірша, увібрала в себе найкращі творчі надбання попередніх поколінь митців. Гідно продовжують розвиток пісні поети Степан Галябарда, Андрій Демиденко, Вадим Крищенко, Микола Луків, Анатолій Матвійчук, Юрій Рибчинський, Леонід Федорук, композитори Остап Гавриш, Павло Дворський, Олександр Злотник, Микола Мозговий, Тарас Петриненко, Геннадій Татарченко, співаки-солісти Оксана Білозір, Віталій Білоножко, Іво Бобул, Наталія Бучинська, Микола Гнатюк, Алла Кудлай, Ані Лорак, Іван Попович, Лілія Сандулеса та багато інших.

Незважаючи на негативні тенденції останніх років, українська пісня набула значимості як художньо довершене явище, яке еволюціонує в єдиному діалектичному процесі всього розвитку українського мистецтва, відбиваючи естетичні ідеали й прагнення людини – будівника нової держави.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Григорій Клочек (ідея, упоряд., інтерпретація творів). – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с.
2. Українське козацтво. Мала енциклопедія. / Ф.Г. Турченко, С.Р. Лях, С.Ф. Плецький та ін. – К. : Генеза Зап. : Прем'єр, 2002. – 568 с.
3. Галич О.А. Теорія літератури: Підручник. / О.А. Галич, В.М. Назарець, Є.М. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.
4. Перлини української народної пісні. Пісенник. Упорядник М. Гордійчук / Микола Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1989. – 390 с.
5. Яковенко С. Театр одного певца: Новое в жизни, науке, технике. Серия "Искусство". № 6. / Сергей Яковенко. – М. : Знание, 1982. – 56 с.
6. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа. Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культ. і мист. / Ліна Прохорова. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 384 с.
7. Скороходов Г. Звёзды советской эстрады: Очерки об эстрадных певцах, исполнителях современной лирической песни / Глеб Скороходов. – М. : Искусство, 1986. – 124 с.
8. Нудьга Г. Слово і пісня. / Григорій Нудьга. – К. : Дніпро, 1985. –342 с.
9. Кузик В. Українська радянська лірична пісня. / Валентина Кузик. – К. : Наукова думка, 1980. – 110 с.
10. Правдюк О. Українські народні пісні. / Олександр Правдюк. – К. : Наукова думка, 1991. – 287 с.
11. Гуйванюк Н. Мова пісні – душа співця / Н. Гуйванюк // Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе. Упорядник П. Нечаєва. – Чернівці: Букрек, 2003. – С. 196–200.
12. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. / О. Сапожнік // Мистецтво та освіта, 2003. – № 4. – С. 11–13.
13. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. / О. Сапожнік // Мистецтво та освіта, 2004. – № 1. – С. 19–20.