

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво  
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво**

**на тему:**

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ К. ШУЛЬЖЕНКО ТА ЇЇ ВПЛИВ НА  
РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ЕСТРАДНОГО  
МИСТЕЦТВА**

Виконала: студентка магістратури  
заочної форми навчання  
спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
Соловей Юлія Вячеславівна  
Науковий керівник: Гуріна А.В.,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Рецензент: Щепакін В.,  
доктор мистецтвознавства, доцент

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_ Снетков І. І.  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
Члени комісії \_\_\_\_\_ Большакова Т. В.  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_ Рощенко О. Г.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків -2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ .....</b>	<b>9</b>
1.1. Становлення та розвиток вітчизняної естрадної пісні (кінець XIX - перші десятиліття XX століть.....)	9
1.2. Напрями розвитку та жанри вітчизняної естрадної пісні у 1950 – 1980-ті роки .....	17
<b>Висновки до Розділу 1 .....</b>	<b>23</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ К. ШУЛЬЖЕНКО: ДИНАМІКА ЗРОСТАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАЧКИ .....</b>	<b>24</b>
2.1. Становлення артистки: Харківський період .....	24
2.2. Зростання виконавської майстерності у довоєнний період творчості артистки .....	29
2.3. Концертна діяльність К. Шульженко в роки війни .....	33
2.4. Ознаки розквіту таланту співачки .....	36
<b>Висновки до Розділу 2 .....</b>	<b>39</b>
<b>РОЗДІЛ 3 ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА К. ШУЛЬЖЕНКО НА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ .....</b>	<b>41</b>
3.1. Продовжувачі виконавської традиції славетної співачки .....	41
3.2. Пісні К. Шульженко в інтерпретації українських виконавців .....	46
<b>Висновки до Розділу 3 .....</b>	<b>50</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>52</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>57</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Нині поряд з радикальними політичними, економічними та соціальними перетвореннями, відбуваються серйозні зміни в галузі культури, мистецтва і суспільної свідомості. У цих умовах естрадна музика займає особливу нішу в художній культурі. Цьому сприяє інтенсивний розвиток засобів масової інформації та телекомунікаційних технологій.

Внаслідок інтенсивного розвитку засобів масової інформації та їх доступності, виникла небезпека шумового забруднення, адже на слухачів обрушується велика кількість музики сумнівної якості, яка швидко підхоплюється молоддю, особливо підлітками, що не володіють здатністю відрізнити справжнє мистецтво від підробки. Крім цього, існує загроза профанації музичних цінностей.

Прийнято вважати, сьогодні естрада та естрадна музика в якійсь мірі підмінила собою ідеологію і є потужним методом впливу на молодь. Сила і широта впливу популярної музики на молодь і середнє покоління набуває величезних масштабів. Все частіше стала відчуватися втрата музичного смаку у молоді. Це нагадує якусь хворобу, яка досить швидко і безконтрольно поширюється. Все менше уваги приділяється тому, яку музику ми слухаємо, якої якості, якого змісту. Непомітно для нас змінюється музичний смак всього покоління, все більше спотворюється неймовірна сила музики.

Така ситуація викликає занепокоєння фахівців. В останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес науковців до даного виду мистецтва, до його витоків, історії становлення, до визначення ролі і місця музичного мистецтва естради у просторі музичного мистецтва. В такому контексті вимагає осмислення творчість народної артистки СРСР Клавдії Іванівни Шульженко, яка зробила значний внесок у розвиток мистецтва естради.

Презентований співачкою самобутній і оригінальний виконавський стиль, створений сценічний імідж постають в умовах сучасної естрадної комунікації справжнім еталоном довершеності, професіоналізму та естетичного смаку й сприймається в національній суспільній свідомості як взірець виконавської майстерності.

Але незважаючи на тривалу популярність творчості К. Шульженко серед слухацької аудиторії, її професійний авторитет у вокалістів-виконавців виявленню творчої індивідуальності співачки у науковій сфері приділяється недостатня увага. Осмислення виконавського стилю та особливостей інтерпретаторської концепції виконуваних К. Шульженко пісенних творів в контексті цілісного усвідомлення внеску артистки в естрадно-вокальне виконавство постає нині однією з важливих проблем музикознавчої науки.

**Актуальність** магістерської праці зумовлена необхідністю музикознавчого дослідження феномена творчості К. Шульженко, висвітлення специфіки її виконавської майстерності та ролі творчої індивідуальності в контексті розвитку українського естрадно-вокального мистецтва ХХІ століття.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Магістерська робота виконана згідно з планом науково-дослідницьких робіт Харківської державної академії культури і узгоджена з комплексною темою кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Об'єктом** дослідження магістерської роботи є вітчизняне естрадно-вокальне мистецтво

**Предмет** дослідження – виконавська творчість Клавдії Шульженко та її вплив на розвиток вокально-естрадного виконавства в Україні

**Метою** дослідження є осмислення феномену Клавдії Шульженко як носія кращих здобутків національної вокальної культури в історії

вітчизняного естрадно-вокального мистецтва та виявлення її впливу на розвиток вокально-естрадного виконавства в Україні.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні задачі:

- охарактеризувати процеси становлення та розвитку вітчизняної естрадної пісні з кінця XIX – го до середини XX століття ;
- виявити напрями розвитку та жанри вітчизняної естрадної пісні у другій половині XX століття;
- прослідкувати динаміку зростання виконавської майстерності артистки від її становлення до розквіту в останній період творчості;
- виявити особливості впливу творчої особистості К. Шульженко на творчу діяльність українських вокально-естрадних виконавців і розвиток музичного естрадного мистецтва взагалі.

**Матеріал дослідження** склали вокальні твори композиторів, які увійшли до репертуару Клавдії Шульженко і розкривають специфіку її індивідуального виконавського стилю, а саме: І. Дунаєвського, Б. Борисова В. Соловійова – Сєдого, Т. Маркової, А. Хачатуряна, М. Фрадкіна, А. Цфасмана та ін., а також відеоматеріали, які презентують «живе» виконання видатної співачки.

**Методи дослідження.** Науково-теоретичні положення магістерської праці базуються на сукупності різних методів дослідження та логічних підходів. Провідними в роботі є такі підходи і методи:

- історико – генетичний, застосований з метою послідовного виявлення особливостей становлення та розвитку вітчизняного мистецтва естрадної пісні;
- діалектичний, спрямований на осмислення фактологічного матеріалу щодо творчої діяльності К. Шульженко та її висвітлення у динаміці становлення та розвитку;

- системний, необхідний для цілісного вивчення та аналізу виконавського мистецтва К. Шульженко;
- діяльнісний, скерований на розкриття сутності і специфіки її виконавської творчості;
- компаративний, який надає можливості здійснити порівняльний аналіз різних інтерпретацій пісенних зразків у виконанні К. Шульженко та інших співаків – її послідовників;
- мистецтвознавчий, який сприяє глибокому усвідомленню виконавської творчості К. Шульженко як феномену вітчизняного вокального мистецтва.

В межах мистецтвознавчого підходу застосовані спеціальні музикознавчі методи, притаманні історичному та виконавському музикознавству, зокрема:

- інтонаційно-стильового аналізу, що дозволив визначити джерела вокально-виконавського стилю та особливості артистичної індивідуальності співачки;
- структурно-композиційного і фактурного аналізу, які сприяли заглибленню у музичній світ вокального репертуару співачки;
- музично-інтерпретаційний, котрий уможливив розкриття особливостей вокально-художнього прочитання пісенних творів у виконавській практиці К. Шульженко та спрямований на усвідомлення художнього смислу виконуваних К. Шульженко та її послідовниками вокальних творів.

**Теоретичною основою** магістерського дослідження є роботи з культурології, мистецтвознавства – історії та теорії музики, історії і теорії вокального виконавства, у тому числі в сфері популярно-естрадної, джазової музики, психології творчості і творчого мислення, методики аналізу феномену особистості.

Проблеми становлення та розвитку радянської естрадної пісні висвітлювалися у працях таких дослідників як Д. Бабич, І. Вишневська

І. Васілітіна, А. Жебровська, І. Лепша, Т. Косцов, З. Калініна, М. Мозговий, М. Мельник, Д. Макарєвський, М. Поплавський, М. Переверзєв, Ю. Панасьє, О. Сапожник, В. Чепеленко, та ін.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що:

*Вперше* комплексно розглянуто проблеми історії та практики вокального виконавства у зв'язку з динамікою зростання виконавської майстерності Клавдії Шульженко;

Висвітлено важливі для осмислення сучасного виконавського процесу в українській музичній естраді впливи творчої особистості Клавдії Шульженко, специфіки виконавського іміджу артистки на розвиток українського вокально-естрадного мистецтва.

*Набули подальшого розвитку питання*, пов'язані із вивченням творчої біографії співачки.

*Уточнено*. Введено в обіг імена українських естрадних виконавців, які виявили себе як інтерпретатори багатьох пісенних зразків з репертуару видатної співачки на Міжнародних фестивалях-конкурсах ім. К.І. Шульженко.

**Практичне значення роботи.** Результати дослідження можуть бути задіяні в навчальних курсах «Історія естрадного виконавства», «Методика викладання естрадного вокалу», «Історія музики ХХ ст.», «Сучасна естрадна музика».

**Апробація результатів дослідження.** Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. За матеріалами роботи було підготовлено доповідь на Міжнародній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інновацій стратегії розвитку».

**Публікації.** Оpubліковані тези доповіді «Клавдія Шульженко в історії пісенної естради» у збірнику матеріалів Міжнародної конференції Харківської державної академії культури «Культурологія та соціальні комунікації :інноваційні стратегії розвитку» (листопад 2020 р.).

**Структура роботи.** Робота складається зі Вступу, трьох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження - сторінок, з них основного тексту - сторінок. Список використаних джерел містить позицій.

## РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЇ РАДЯНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

### 1.1. Витоки радянської естрадної пісні (кінець XIX – перші десятиліття XX століть)

Естрадна пісня є одним із найпопулярніших видів професійного виконавства. Без неї важко усвідомити значущість багатьох сценічних жанрів – від театральної вистави до естрадного ревію. Розуміння цього феномена передбачає осмислення особливостей його розвитку в системі духовної культури з огляду на зміни культурно-історичного контексту, трансформацію естетичних запитів та проблем мистецького життя.

Усвідомлення сутності явища сучасної пісенної естради, ролі і значення піснетворчості в українській музичній культурі, потребує звернення до її витоків, або, кажучи словами Л. І. Тихвінської, «воскресіння історичної пам'яті естрадного мистецтва» [42, с. 26].

Виникнення естрадної пісні своїм корінням сягає в античне минуле. Зародившись в Західній Європі, у вітчизняній культурі воно стало формуватися значно пізніше, отримавши при цьому національне забарвлення. Джерелами вітчизняної естради прийнято вважати вуличні вистави. Наступними кроками її становлення можна назвати вокальні зали («вокзали») і відкриття літніх театрів XVIII ст. – першої половини XIX ст., де вперше зі сцени стали звучати романси і народні пісні. Предтечою виникнення естрадного мистецтва на території теперішньої України, безумовно, слід вважати часи Петра I, чиї реформи спричинили за собою виникнення (в основному, шляхом актуалізації) в країні нових форм світського життя, розвиток культури розваг – проведення балів, асамблей, відкриття перших театрів, формування традиції любительського музикування. Так, вокальні зали, побудовані за розпорядженням імператора в Павловську, представляли собою перші літні клубно-концертні підприємства столиці.

Говорити про пісенну естраду двох перших третин XIX століття як таку було б некоректним, оскільки музичне мистецтво цього періоду не позиціонувалася як суто «академічне» або «естрадне». Очевидно, якщо вважати одним з критеріїв естрадної музики широку популярність вокальних творів, то в якості концертного репертуару естради цього часу можна розглядати безліч класичних творів пісенно-романсового жанру (побутових романсів і пісень), що мали широку популярність: це циганські пісні і романси, романтизовані варіанти народних пісень, «жорстокий» романс, вальси-романси та інші. На наш погляд, такі мініатюри, як «Червоний сарафан», «Дзвіночок», «Очі чорні», «Виходжу один я на дорогу», «Вечірній дзвін», «Дві гітари», «Мене не тішить шаль», «Живе моя відрода», «Як добре», «Не буди спогадів», «Ніч світла», «Я зустрів Вас», «Що ти жадібно дивишся на дорогу», «Мій костер в тумані світить» і безліч інших творів, по праву можна назвати «шлягерами» того часу. Естрадою для їх виконання ставали і престижні дворянські салони, і поміщицькі садиби, і театральні підмости, і ресторани, і будинки простолюдинів.

Одночасно з цим, серед професійних вокалістів, основною сферою музикальної діяльності яких, звичайно, була оперна сцена, починає виділятися коло співаків, популярність яких була не менше значною, ніж слава корифеїв опери. Чимало великих майстрів того часу зверталися до виконання вокальних мініатюр, створюючи справжні шедеври тогочасного музикального виконавства.

Разом з тим, дослідники називають другу половину XIX ст. періодом становлення професійної естради на території теперішньої України, коли її основні жанри (пісня, романс, куплети) стали відокремлюватися в самостійну гілку сценічного мистецтва – так відбувався розрив між музикою «серйозною» і «легкою». В останню третину XIX ст. в музичній критиці почав затверджуватися і сам термін «естрада». У цьому процесі відбувалося виділення основних форм естрадного виконавства того часу: концертної (розважальний) естради, приватних антреприз і естради шантанів. Жанр

дивертисменту, який історично позначав «ряд концертних номерів», представляв собою синтетичний жанр естради: це були театралізовані музичні програми, переважного вокально-танцювального характеру.

Історія зберегла ім'я відомого співака і артиста першої половини ХІХ ст. Н. О. Дюра, який прославився, в тому числі, водевільними ролями. Він нерідко виступав в окремих концертах з куплетами і навіть став автором збірки «Музикальний альбом водевільних куплетів, складений Миколою Дюром», виданої в 1837 році.

На протязі ХІХ ст. активний розвиток отримала така форма організації театральної діяльності, як антреприза. Як і повз драматичних постановок, антреприза зайняла велике місце в музичному театрі. Антрепризні трупи ставили оперети і водевілі, а також виступали з розважальними програмами, які склалися з окремих найбільш популярних вокальних, танцювальних та вокально-танцювальних номерів цих же вистав. Широке поширення мали антрепризні програми, з якими виступали в літніх театрах, в парках і садах – «театрах на повітрі». Наприклад, любов'ю публіки користувався театр в саду «Ермітаж», створений видатним антрепренером М. В. Лентовським, який, крім цієї установи, відкрив ще декілька літніх театрів в Москві і Нижньому Новгороді. Знаменитим був і літній театр в московському «Нескучному саду», побудований за наказом Миколи І в 1830 році. Таким чином, літні театри представляли собою перші приклади естрадних театрів.

Важливо відзначити, що водевільний репертуар ставився і на сценах «казенних» театрів – наприклад, Михайлівського і Олександрійського, а в дивертисментах і антрепризах виступали професійні, нерідко дуже відомі, оперні та драматичні артисти.

Під шантани естрадою розуміються вокально-танцювальні номери, що виконувалися на естрадних майданчиках, споруджених в ресторанах і кафе. Тип шантанів був запозичений антрепренерами з Європи як варіант вар'єте або кабаре. Поширеною була практика запрошення європейських артисток-шансонеток, які виступали з модними європейськими пісеньками, які

супроводжувалися танцем. По суті, кафе шантани представляли собою з'єднання ресторану і естради, і говорити про високий художній рівень виконавства в них не доводилося, оскільки це були заклади розважального плану. Проте, саме на підмостках шантанів відбувалося формування естрадної пісні як жанру «легкої» музики.

П. М. Шаболтай, досліджуючи зародження і становлення пісенної радянської естради, вказує на велику роль в цьому процесі взаємодії з зарубіжною естрадною культурою: «Піднятися вітчизняній естраді до рівня загальносвітової, допомогли постійні двосторонні зв'язки руських естрадних сцен з французькими, німецькими, австрійськими, англійськими...» [17, с. 43].

Зрозуміло, що картина становлення естрадної піснетворчості дореволюційного періоду була б неповною без згадки про циганські хори, ансамблі і солістів (наприклад, Соколовський хор, В. Паніна та ін.), чия творчість користувалося величезною популярністю. В репертуарі цих ансамблів, крім безпосередньо циганських пісень і романсів, були присутні народні пісні, а також відомі романси А. Аляб'єва, А. Варламова, М. Глінки та багатьох інших вітчизняних композиторів. В цілому можна говорити про інтенсивність формування в період кінця XIX - початку XX ст. різнобарвних (нехай і не завжди художньо-рівноцінних) жанрів музикальної естради, про активні пошуки і експерименти в цьому відмінному від академічної музикальної культури, напрямку. У своєму дослідженні Я. В. Глушаков пов'язує розвиток музичних жанрів публічно-розважального напрямку кордоном століть, в тому числі, з усвідомленням «художньою елітою» соціокомунікативної суті музичного мистецтва, необхідністю створення доступного і суспільно значущого мистецтва [1, с. 26].

Останнє передреволюційне десятиліття стало часом розквіту кабаре, які розвинули пісенну естраду кафешантанів, укоренивши їх на вітчизняному ґрунті. З російських кабаре, що були, по суті, закритими артистичними клубами (саме через відомий з них «Бродячий пес») «проросли» театри малих

форм - театри мініатюр, що стали особливим художнім простором, місцем естетичних експериментів і тяжіння талантів.

1910-ті рр. стали періодом відновлення вітчизняного мистецтва в цілому, і активного зміцнення позиції естрадної творчості, зокрема. Категорія естрадного співака поступово утверджується в ієрархії «музичних професій». Саме в цей час на вітчизняній естраді починає своє сходження плеяда видатних співаків, серед яких А. Вертинський, А. Вяльцева, Ю. Морфессі, Н. Плевацька та інші.

Події Жовтневої революції 1917 року, природно, наклали відбиток на музичний світ країни, і, в першу чергу, на всі аспекти побудування естради, особливе значення для якої має соціальний контекст. Соціально-політичні катаклізми перших десятиліть ХХ ст. привели до розвитку і переосмислення традиційних жанрів побутової і салонної вокальної музики. Перебіг революційних подій 1917 року, звичайно, досить видозмінив і зовнішність вітчизняної естради. Масові концерти-мітинги, агітаційні концерти, масові дійства на площах, народні гуляння стали характерними формами радянської естради. Крім того, зберігали своє значення і жанри, що існували і в практиці дореволюційного періоду: театри мініатюр, всі види концертної естради. При цьому, радянська влада і частина музикального професійного товариства, яке виступало за становлення нової музичної культури, заснованої на класовому свідомості пролетаріату, всіляко критикували музику легких жанрів тих років, позначаючи її «непманською» музикою та «циганщиною».

Підводячи підсумок, варто зазначити, що у вказаний період часу естрадне мистецтво професійного рівня почало розвиватися у творчості артистів мюзик-холів, вар'єте, кабаре тощо. Тодішня популярна музика поєднувала всі відомі жанри – від віденської оперети до джазу. Через те, що сценічні образи призначалися для показу широкій публіці, вони не вирізнялися психологічною складністю, але, подібно до образів комедії дель арте, мали чітко виражений характер. У зв'язку з цим естрадне мистецтво почали називати «легким жанром», тобто його функцією було створення

атмосфери психологічного відпочинку широких мас глядачів та слухачів. Відповідно, почав застосовуватися вираз «легка музика». Найпоширенішим її жанром вважають естрадну пісню. Популярними видами мистецької творчості, які започаткували сучасну естраду, стали віденська оперета, джаз, фольклор народів світу. Щодо популярної музики, то у сучасній культурології це поняття включає різні стилі й жанри музичного мистецтва і пов'язане з розвиненою системою надання музично-розважальних послуг естради.

Період 20-30-х рр. ХХ століття є своєрідним підсумком радикальної трансформації вітчизняної культури і, одночасно, початковим етапом формування нового, радянського культурного простору, що визначив основні напрямки розвитку художньої культури СРСР на довгі роки, аж до 80-90-х рр. ХХ ст.

Як і в багатьох інших сферах, в області музичної культури це був час становлення нових форм, видів, течій і жанрів. В зазначеному ракурсі важливо проаналізувати історико-культурні умови і тенденції, які призвели до створення абсолютно унікальних напрямків, форм і жанрів естрадної музики, що існували в культурному просторі Радянського Союзу і які продовжують існувати і розвиватися в даний час.

Починаючи з 1920-1930-х рр. почалося формування радянської пісенно-естрадної культури принципово іншого змісту: переосмислення смислової функції жанру пісні, істотна трансформація її музично-поетичного образу, зміна соціального статусу естрадної пісні, висування цілого ряду талановитих композиторів-піснярів і плеяди співаків, стараннями яких пісня стала воістину народним надбанням. Разом з тим, в сучасному дослідженні естрадної пісні вказаного часу говориться як про негативні аспекти періоду 1920-30-х рр., так і про присутність в естрадній творчості течій, протилежних офіційному трактуванню нової радянської пісні: змінилася «до невпізнання» естрада «майже цілком підкорилася новій історичній ситуації, новому соціальному замовленню». Така естрадна пісня, яка давала трохи радості в

короткі моменти перепочинку від турбот і страху, від тягот життя, продовжувала існувати в усі роки радянської влади [19, с. 102-103].

Особливий роль в музичній культурі радянського періоду, безперечно, відіграла масова пісня, яка багато в чому відображала віхи історичного розвитку нашої держави. Вона входила в механізм функціонування державної ідеології країни, виступала засобом формування менталітету радянського народу.

Керівництво країни радо вітало появу ідеологічно-політизованих текстів пісень, що відповідають духу того часу, що пропагують соціалістичні перетворення в державі. Якщо говорити мовою того періоду, перед радянською піснею партія більшовиків-ленінців «ставила задачі», більшість подібних пісень були соціальним замовленням. Як підкреслює Я. В. Глушаков: «масова пісня була «універсальним результатом суспільного запиту», що виник внаслідок «збігу жанрових властивостей пісні і умов її побутування». У той же час, радянська масова пісня виступає яскравим феноменом вітчизняної музичної культури ХХ століття, сконцентрувати творчі досягнення і пошуки композиторів.

До Великої Вітчизняної війни масовими вважалися червоноармійські і партизанські пісні періоду Громадянської війни, комсомольські пісні 20-х років, пісні учасників творчого об'єднання молодих композиторів «Прокол» і вся пісенна творчість професійних радянських композиторів – А. Александрова, М. Блантера, Н. Богословського, В. Захарова, Ю. Мілютіна, Дм. і Дан. Покрасс, В. Пушкова, Д. Шостаковича та інших. У тому числі пісні з кінофільмів і створений в 30-ті роки композитором І. Дунаєвським новий тип радянської естрадної музики, названої Л. Утьосовим «пісенним джазом». Пісенна творчість А. Варламова, І. Дунаєвського, А. Цфасмана поклала початок формуванню поняття «радянська естрадна пісня», а пісні А. Вертінського стали предтечою майбутньої «авторської пісні» [46, с. 183].

Довоєнна естрадна пісня, в протиположності масовій, з її переважно загальнонародним мажорно-оптимістичним змістом, частіше виражала

глибину індивідуальних переживань і, минаючи вершинні зразки, не обійшлася без переспівів «блатної» лірики. У ресторанному середовищі переважала, поширена по всій країні, одеська пісня, з її характерним жаргоном, який сформувався як субкультура в 20-ті роки. Пізніше, з виникненням поняття «радянська пісня», до масової пісні стали відносити тільки хорову пісню на суспільно-політичні теми у масовому виконанні. У важкий для країни час масова, хорова пісня, як провідний жанр радянської музичної культури, завжди ставала стрижнем, опорою в духовному і фізичному виживанні російської людини.

Довоєнна пісенна культура розвивається в різних умовах: відносного плюралізму в перше десятиліття радянської влади; тоталітарного жорсткого ідеологічного тиску в 30-ті. У пісні вже з 30-х років революційна спрямованість змінилася оптимізмом масового ентузіазму і торжеством трудових перемог, що контрастувало з реальними проблемами важких економічних перебудов, жорстких обставин колективізації сільського господарства, репресій і таборів, жорстоких проявів культу особи. У пісенну культуру в короткі терміни були впроваджені нові цінності офіційної культури, такі як світле майбутнє і комуністична рівність, безмежна вірність справі партії, народна любов до вождів пролетаріату, а також патріотизм і інтернаціоналізм.

«Саме пісня, її міфо-поетичні образи, мали здатність об'єднувати і згуртовувати людей, втілювати і виражати на образно-емоційному рівні пануючі умонастрої і важливі для суспільства ідеї». Народження тоталітарної соціокультурної міфології в СРСР відбулося і, як багато іншого, не може бути оцінено однозначно. З одного боку, знаменита фраза «нам пісня будувати і жити допомагає» В. Лебедєва-Кумача у пісні І. Дунаєвського має реальну духовну силу і значення в житті радянської людини, так як і фраза «я іншої такої країни не знаю, де так вільно дихає людина» [34, с. 82]. А з іншого. Така міфологія за часів «великого терору», звичайно, сьогодні сприймається, щонайменше, цинічно.

Таким чином, це пісенне явище можна трактувати і як результат тоталітарного режиму, і, одночасно, як прояв гуманізму в часи жорстокого придушення людської особистості. Одні пісенні творці, що творили в ту епоху, часто сприймали пафосно-захоплено свою країну, зовсім не як тоталітарну систему, а як найбільш прогресивну і раціональну форму організації суспільства. Інші, в силу двоїстої свідомості, пристосувалися думати і творити, так би мовити, окремо. Хтось був обласканий владою, хтось знищений морально і фізично, а хтось пережив і великі почесті, і трагічну гіркоту розчарувань. Притаманне інтелігенції критичне розуміння того, що відбувається або ретельно приховувалося, або закінчувалося розстрілами, посиленнями, тюрмами, психіатричними лікарнями.

## **1.2. Напрями розвитку та жанри вітчизняної естрадної пісні у 1950 – 1980-ті роки**

Напад фашистської Німеччини поставив народи нашої країни перед смертельною небезпекою. 22 червня 1941 року стало поворотним кордоном, за яким настали роки найжорстокіших випробувань, суворих позбавлень. Здавалося б, час героїчної боротьби, коли вся діяльність людей була спрямована до однієї мети – все для фронту, - повинно було якщо не виключити, то хоча б сильно обмежити створення нових художніх цінностей. На ділі ж сталося прямо протилежне: роки Великої Вітчизняної війни викликали до життя художні твори неминущого значення. Мабуть, жоден інший вид мистецтва не може пишатися такою вагомістю своїх завоювань в ці суворі роки, як музика.

Як правило, війни в історії народів були пов'язані з збіднінням культури, коли мистецтво просто втрачало сенс у вирі насильства, руйнувань і вбивств. Однак під час найжорстокішої і кровопролитної війни в історії людства опір ворогові розгорнувся не лише на полі брані – необхідно було відстояти великі завоювання духовної самосвідомості народу. Це викликало

порив до творчості, тягу до художніх цінностей, і перш за все, цінностей вітчизняної культури, значення яких було по-новому осмислене під тиском смертельної загрози.

Музика стала життєво необхідною як для бійців, які воювали на фронті, так і для тих, хто залишився в тилу або виявився на тимчасово окупованій території. Історія зберегла свідoctва безпосередньої участі музикантів у боротьбі – імена загиблих можна прочитати на пам'ятних дошках, які перебувають на почесних місцях в будівлях наших музично-громадських установ. Але в тому-то й полягала особливість великої битви проти фашизму, що для музиканта виконання його прямих професійних обов'язків стало патріотичним обов'язком. Можливо, ніколи раніше діячі музики не відчували себе такими потрібними своєму народу. І те мистецтво, яке вони несли людям, за своєю глибокою внутрішньою суттю було чуже війні, чуже самій ідеї руйнування і вбивства – воно піднімало і зміцнювало в людях їх людську гідність.

Зрозуміло, не можна не взяти до уваги і тих труднощів, з якими була пов'язана музична естрадна діяльність в роки війни. У глибокий тил було евакуйовано найбільші музичні театри і музично-виконавські колективи, і налагодити роботу в нових умовах виявилось не так легко, тим більше що далеко не завжди вдавалося подолати плутанину в діяльності тилкових установ. Війна перебудувала всю звичну діяльність, пов'язану з функціонуванням естрадної пісні в житті суспільства, зламала налагоджений ритм роботи концертних і театральних організацій. І все-таки, в кінцевому підсумку склалася особлива система музично-громадської діяльності, пристосована до умов війни, де багато визначалося вирішальним фактором життя народів в ті суворі роки – взаємодією фронту і тилу. Виникла об'єктивна необхідність відповідати потребам армії в музиці, причому не тільки в її «матеріальному звучанні», але і в спілкуванні з живими артистами – її носіями [35, с. 132].

Музика звучала на всіх фронтах, вона стала невід'ємною частиною повсякденного побуту людей в екстремальних умовах, вона творилася і відтворювалася масами воїнів, які потребували живого вираження їх духовної самосвідомості. І якщо всі інші види мистецтва вимагали для свого існування особливих умов, то пісня могла стати реальністю в будь-якій ситуації – вона могла звучати в окопах і землянках, народжуючись за допомогою природного інструменту, даного людині природою, - голосу. Ось чому такий інтенсивний розвиток отримала в роки війни армійська самодіяльність, яка діяла чи не в кожній військовій частині.

У роки Великої Вітчизняної війни напрацьована офіційна ідеологічна складова пісенної культури меркне перед відновленим патріотизмом, небувалим народним єднання у боротьбі з ворогом. Поряд з героїко-патріотичними піснями, в масовій пісенній культурі сформувалося паралельний, неофіційний напрямок, представлений кращими творами патріотичної лірики. Пісні воєнного часу композиторів А. Александрова, М. Блантера, Н. Богословського, І. Дунаєвського, Е. Жарковського, С. Каца, Б. Мокроусова, А. Новикова, В. Соловйова-Сєдого, М. Табачникова, Т. Хренникова, на слова В. Агатова, Н. Букіна, В. Гусева, М. Ісаковського, О. Количева, В. Лебєдев-Кумача, Л. Ошаніна, А. Суркова, А. Фат'янова, Я. Шведова і ін. назавжди увійшли в золотий фонд вітчизняної культури. Неймовірну значимість «бойової» пісні підтверджує відновлення в 1942 році на Априлєвському заводі грамплатівок, які негайно відправлялися на фронт.

Колективи, що виникли у республіках СРСР стали розвиватися на національному матеріалі. Жанри інструментальної джазової та естрадної музики і пов'язаний з ними жанр масової пісні збагатилися свіжим і неповторним національним колоритом.

Велика Вітчизняна війна наклала відбиток на розвиток естрадного жанру. Композитори стали особливо плідно працювати в області малих форм – в легкій музиці і пісні. Естрадні оркестри в найкоротші терміни готували військові програми і виїжджали на фронт. Військово-патріотична тема стала

основою їх репертуару. Оркестр Утьосова – тепер уже Державний джаз-оркестр РРФСР – з програмою «Бий ворога» виступає в «Ермітажі», грає на московських вокзалах, виїжджає в діючу армію. Теа-джаз Б. Ренського з програмою «Країна героїв» одним з перших відправляється на Західний фронт. На фронтах виступали оркестри А. Цфасмана, Б. Карамішева, А. Варламова, К. Шульженко і А. Семенова зі спеціальними програмами. В цей час було створено багато пісень, що здобули широку вдячність у народу, в їх числі «Землянка» К. Листова, «Моя улюблена» М. Блантера [24, с. 79-83].

Особливим успіхом користувалися у солдатів сатиричні «Вікна зростання» оркестру ВРК, сатиричне «Джазінформбюро» Утьосова, які, використовуючи специфічні прийоми оркестрової ексцентрики, створювали музичні пародії і куплети на злободенні теми. Протягом усіх воєнних років естрада залишалася невід’ємною частиною культурного життя народу, підтримуючи його духовні сили.

Війна безжально відбирала у людей найдорожче: любов, рідних, впевненість у завтрашньому дні, дитинство і щастя, навіть надію, але завжди у людей залишалося тільки одне – пісня.

Роль пісні в роки війни була надзвичайно високою. Вона складалася про все, що відбувалося на фронті і в тилу, що зігрівало душі і оспівувала великий подвиг нашого народу. У них говорилося про патріотизм, про солдатську дружбу, про любов. Музика підтримувала людей у важкі хвилини, втішала їх замучені душі. Вона була необхідна людині як повітря, з нею людське серце не черствіло і знаходило в собі нові сили зберігати надію. У кожній пісні цього часу своя історія, свій шлях, і своя доля.

Закінчення Другої світової війни ознаменувало новий період в історії людства, викликало незворотні зміни в розвитку його духовної культури. Повною мірою сказане відноситься до долі нашої країни, яка перенесла найтяжчі випробування і зіткнулася з проблемами найвищої складності. Мова йде не тільки про величезні руйнування, яких зазнали області і регіони,

що пережили фашистську окупацію. Необхідно було відновити культурне життя, забезпечити діячам мистецтва можливість для плідної роботи, відтворити державні та громадські установи, що відкривають доступ мільйонам людей до художніх цінностей. Іншими словами, мова йшла не тільки про відродження колишнього, але і про будівництво нового, в тому числі і нової культури, що відображала реалії післявоєнного світу.

Не відразу була усвідомлена вся міра складності завдань, які постали перед діячами літератури і мистецтва. У перші повоєнні роки ще давала про себе знати інерція тієї світоглядної установки, яка склалася в роки війни. Незабутнє відчуття радості і піднесення, яке народилося під впливом довгоочікуваного мирного життя, охопило народи нашої країни, воно змінило ностальгію за довоєнним часом. Таким же світлим уявлялося майбутнє і тим людям, які були включені в нове життя, приступали до будівництва «нового світу», в якому відтепер їм потрібно було жити.

У повоєнні роки поновлюється тиск офіційної політики ідеології в широкомасштабних кампаніях по боротьбі з формалізмом і космополітизмом. Хвиля арештів не минула і багатьох діячів культури, переважно єврейської національності. Джаз, який завжди піддавався жорсткій критиці, тепер виключається з офіційної культури. Одні джаз-оркестри (О. Лундстрема, А. Цфасмана, Е. Рознера) розформовуються, інші (оркестри Л. Утьосова, Б. Ренського), ідеологічно скоректували свій репертуар, змушені виконувати естрадну і так названу «псевдо джазову» музику. Тільки після смерті Сталіна радянський джаз починає набувати вільного розвитку.

Естрадні пісні післявоєнного часу (другої половини 40-50-х років) в офіційній радянській культурі тематично традиційні і ідеологічно однополярні. Але, як і раніше, народжуються пісні-зразки радянської пісенної культури, такі як «Де ж ви тепер, друзі-однополчани?» (В. Соловйов-Седой), «Підмосковні вечори» (В. Соловйов-Седой –

М. Матусовский), «Три роки ти мені снилася» (Н. Богословский – А. Фат'янов), «Дороги» (А. Новиков – Л. Ошанін) та інші [21, с. 49].

Часи хрущовської «відлиги» (з середини 50-х до середини 60-х років) в соціокультурному плані відзначені ослабленням впливу тоталітарного режиму на індивідуальний процес художньої творчості. В історичних умовах розкриття культу особистості, повернення репресованих з в'язниць і заслань, відновлення міжнародного культурного обміну, вступу людства в естрадно-пісенну культуру починає бурхливо еволюціонувати, «мистецтво долає обмеженість тематики і її ортодоксальну інтерпретацію». Зростає інтерес до індивідуального, особистого; все більш умовними стають кордони між масовою і естрадною піснею.

Народження нового типу – публіцистичних пісень з висловлюванням від першої особи, повернення після тридцятирічних гонінь міського романсу, формування авторської пісні (через студентську та самодіяльну), переважання танцювальної (твіст, вальс), виникнення так званої «дворової лірики» – тільки деякі особливості розвитку пісенного жанру 60-х. Флагмани жанру -композитори різних поколінь: А. Бабаджанян, В. Баснер, В. Гаврилін, Е. Жарковський, Е. Колмановський, В. Мураделі, А. Новиков, О. Островський, А. Пахмутова, А. Петров, В. Соловйов-Сєдой, С. Туліков, О. Фельцман, Я. Френкель, і ін. В авторській пісні – це М. Анчаров, Ю. Візбор, В. Висоцький, А. Галич, Н. Матвєєва, Б. Окуджава та інші [19, с. 185-186].

В брежнєвський період правління (друга половина 60-х – 80-ті роки) радянська естрадна пісенна культура існувала в умовах посилення впливу цензурного пресу, розширення міжнародного співробітництва, налагодженою системою концертно-гастрольної діяльності, зростання опозиційних настроїв в суспільстві. Звідси – бурне зростання офіційної, професійної і самодіяльної культури і одночасно непідцензурної культури у вигляді різноманітних течій: протесту на обмеження авторської пісні у вигляді «магнітофонної

революції», розвитку рок-культури, виходу в світ тюремно-романтичної та емігрантської лірики і тощо.

З плином часу відбувається взаємопроникнення цих культур. Пісенну естрадну культуру останнього радянського періоду прославили композитори Ю. Антонов, Л. Афанасьєв, В. Баснер, А. Барикін, В. Гаврилін, Г. Гладков, М. Дунаєвський, Т. Ефімов, А. Зацепін, Е. Колмановський, Е. Крилатов, В. Кузьмін, Ю. Лоза, І. Лученок, А. Мажуков, Е. Мартинов, В. Матецький, М. Мінков, С. Намін, І. Ніколаєв, Р. Паулс, О. Пахмутова, А. Петров, Г. Пономаренко, Е. Птічкін, В. Резніков, А. Рибніков, Ю. Саульський, С. Туліков, Д. Тухманов, Ю. Чернавський, В. Шаїнський, М. Фрадкін, Я. Френкель.

### **Висновки до Розділу I**

Мистецтво естрадної пісні є значною частиною культури сьогодення. Процес розвитку та формування естрадної пісні нерозривно пов'язаний з розвитком світського музикування. Соціокультурні чинники сприяли виникненню різних аспектів мистецької практики, вони зумовлювали появу певних жанрів, закладів культури, певної тематики. Головною ознакою естрадної пісні є орієнтація на широкі слухацькі смаки, відповідність запитам суспільства, інтерес в тематиці до сфери почуттів, лірики, можливість викликати відповідну реакцію у аудиторії, балансування на межі «низького» та «високого».

Естрадна пісня – явище динамічне. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, вона сформувалась у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється стилістикою, естетикою, поетикою. Однак, подальшого розвитку та вдосконалення вокально-естрадне виконавство потребує постійного вивчення і дослідження.

## **РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ К. ШУЛЬЖЕНКО: ДИНАМІКА ЗРОСТАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАЧКИ**

### **2.1. Становлення артистки: Харківський період**

Кожна нова пісня ретельно готувалася до прем'єри – іноді на це йшли тижні, іноді – місяці. Емоційність і працездатність виконавиці, яка надавала особливого значення акторському і драматичному вирішенню кожного номера, робили її стиль оригінальним і пізнаваним. Що ж стосується концертів – вони незмінно зберігали камерну атмосферу, властиву театральному мистецтву, - коли між артистом і публікою виникає живий і довірчий діалог.

Як відомо, народилася Клавдія Шульженко 24 березня 1906 року у місті Харкові в сім'ї Івана Івановича Шульженко – бухгалтера Управління Південної залізниці та домогосподарки Віри Олександрівни. Однак її біографи, як правило, починають свою історію про життя видатної Клавдії Шульженко з іншої дати: в 1923 році, зовсім юною, майбутня зірка естради поступила в театр. Саме цьому епізоду життя актриси дослідники надають вирішального значення в її долі: адже все життя Клавдії Шульженко відтепер було пов'язане зі сценою. Втім, сама співачка згадувала, що це захоплення з'явилося набагато раніше – з дитячих вистав, поставлених у дворі їх харківського будинку енергійним сусідом, студентом Володимиром Мозілевським. Глядачами тих постановок були жителі сусідніх будинків та інші мешканці Москалівки: з собою належало мати стілець і трохи дрібних грошей «для виправдання витрат для постановки спектаклю». Репертуар включав інсценування казок і доповнювався концертним відділенням. Майбутня артистка, незалежно від виконуваної ролі, завжди співала; акомпанували на гітарі її друзі: Зіна, Клава і Коля Дьомін, які жили в тому ж дворі. У Клавдії навіть були свої шанувальники; сусіди по кварталу добре знали виконуваний нею репертуар і часом затримувалися біля відкритих вікон, коли дівчинка розучувала нову пісню [6, с. 112-113].

Любов до музики Шульженко успадкувала від батька: він грав в аматорському оркестрі духових інструментів, добре співав романси і народні українські пісні. Захоплення мистецтвом не заважало Івану Івановичу виконувати рутинні обов'язки бухгалтера залізничного управління і було невід'ємною частиною життя домочадців – дружини Віри Олександрівни і дітей, Клави і Колі.

Іншим захопленням майбутньої співачки була поезія: вірші Пушкіна, Лермонтова та Надсона привчили її з особливим трепетом ставитися до поетичного тексту. Магія кіно також не залишила гімназистку байдужою: безмовні пристрасті російських дореволюційних мелодрам чіпали і надихали її емоційну натуру.

Стати актрисою – єдине, чого їй хотілось по-справжньому. Навесні 1923 року 17-літня Клавдія Шульженко хоробро постукала в двері службового входу Харківського драматичного театру. Микола Миколайович Синельников, головний режисер прославленої трупи, з недовірливою посмішкою вислухав прохання юної претендентки, однак, після короткого екзамену запросив її на першу репетицію. Саме так розпочалася творча біографія довжиною в півстоліття. І, хоча велика частина її була пов'язана з драматичним театром, останній, безсумнівно, зіграв в ній важливу роль.

Харківський театр під керівництвом М.М. Синельникова, відкритий в 1910 році, був знаменитим на всю країну. Статус столичного театру (Харків до 1934 року був столицею України) та незмінна любов публіки до постановок Синельникова здобула йому славу істинного храму мистецтва

Під час першого прослуховування Шульженко представила режисерові свої вокальні номери (останньою була популярна російська пісня «За старою калузькою дорогою»). Акомпанував, на прохання Синельникова, молодий (у ту пору йому було двадцять три роки) талановитий музикант зі смішним прізвиськом «Дуня», згодом відомий всій країні як композитор Ісак Осипович Дунаєвський. Потім дебютантці був запропонований етюд: в уявних декораціях бального залу Клава зображувала ревниву закохану.

Щирість і безпосередність її виконання справили приємне враження на Миколу Миколайовича і стали бажаним пропуском в світ куліс.

Уже в першому своєму спектаклі (а це була «Перикола» Оффенбаха) Шульженко співала в хорі; сольний дебют відбувся трохи пізніше. У нову постановку «Страта» Синельниковим був включений музичний фрагмент: Клава грала співачку в кафе-шантане. Проникливе виконання романсу «Зірки на небі» Б. Борисова на слова Е. Дітеріхс («Снився мені сад ...») мало б викликати сльози на очах головної героїні, знайшовши відгук в її душі. Пісня, таким чином, складала частину драматургії уявлення. Однак романс в інтерпретації Шульженко настільки сподобався публіці і артистам, що співачці влаштували окрему овацію [20].

Крім участі в спектаклях юна актриса стала виступати ще і як співачка. Вона була постійною учасницею дивертисментів, що супроводжували театральне дійство. Після основної вистави публіка із задоволенням залишалася на концерт, що складається з номерів улюблених артистів. Танці, монологи та романси давали виступаючим можливість продемонструвати свій талант в повному блиску. У цих програмах Клава, що грала в театрі невеликі ролі, користувалася успіхом: першим її шанувальником був батько, пізніше дівчину стали впізнавати і вітати і інші глядачі – в першу чергу як співачку.

В цьому амплуа вона виступала і в постановках: наприклад, граючи гімназистку в спектаклі «Діти Ванюшина», Клавдія співала дитячі пісеньки. У Червонозаводському драматичному театрі (куди Шульженко прийшла в 1925 році) однією з перших її робіт стала роль вуличної співачки в іспанській п'єсі «Кров і пісок». Ось коли молода артистка відчула всю силу драматичного уявлення пісні! Її темпераментна Креоліта, завдяки червоному платтю і компанії «життєрадісних іспанців», які виконували роль масовки на тлі оригінальних декорацій, викликала шквал аплодисментів. Цікаво, що в концертах цей номер майже не виконувався, - ймовірно, Шульженко розуміла, що без антуражу він виглядає не настільки ефектно. Надалі вона не

раз грала подібні ролі: вокальні та драматичні здатності робили її роботи пізнаваними і незмінно залучали публіку. Пізніше Клавдію стали запрошувати і в театр оперети – для участі в збірних концертах.

Театр став для молодої артистки хорошою школою. Як художній керівник, Синельников приділяв особливу увагу роботі з акторами. Виконавці навіть самих незначних ролей повинні були незмінно бути присутніми на репетиціях, щоб вчитися у колег і уявляти собі загальне сценічне рішення спектаклю. Саме Микола Миколайович, який мав досвід роботи в музичних постановках, порадив Шульженко професійно зайнятися вокальною майстерністю і навіть домовився зі своїм другом, професором Харківської консерваторії Н. Л. Чемизовим, щодо уроків. Акторська підготовка обов'язково включала мовленнєві вправи та заняття хореографією. Синельников, пророкуючи Клавді всесоюзний успіх, наполягав на ретельній роботі з удосконалення техніки мовлення: уродженці харківської губернії належало в першу чергу позбутися від південноросійського «г». Театральний досвід став їй у нагоді згодом і при роботі над текстами [43, с. 184-185].

Незважаючи на величезну любов до театру, вже через кілька років Клавдія Шульженко постала перед непростим вибором: драма або пісня? Перспектива створити свій власний естрадний репертуар здавалася досить привабливою. Дані у виконавиці були – Синельников, що був для неї незаперечним авторитетом, особливо виділяв цю грань обдарування Клавдії. Однак Шульженко чекав довгий творчий шлях, і умови, в яких розвивалася її естрадна кар'єра, не можна було назвати теплими.

Закони жанру в радянську епоху були суровими: офіційній естраді був потрібний не тільки талант і змістовна витриманість репертуару, а й строгість стилю, що визначає деякий аскетизм в представленні номерів. Будь-які надмірності у вигляді пишних декорацій або частої зміни костюмів викликали критичну реакцію цензури. Подібна лаконічність сценографії

вимагала від артиста вміння користуватися мінімальними засобами і формувала трепетне ставлення до представлення кожної пісні.

Уже в перших самостійних роботах Шульженко глядачів незмінно приваблювало поєднання музичного та драматичного матеріалу. Вона і твори вибирала для себе ті, в яких «було що грати», - зі вступом, кульмінацією і розв'язкою. Образ підкреслювався сценічним костюмом і детально підібраним реквізитом. Сценографія завжди була важлива для співачки: вже будучи визнаною артисткою, вона завжди детально обговорювала з режисерами своїх концертів установку світла, уважно ставилася до будь-якої деталі оформлення номеру.

Довоєнна естрадна сцена обходилася без мікрофонів, від виконавця потрібно майстерне володіння голосом, без якого неможливий контакт із залом. Клавдія Шульженко, що не володіла «гучним» оперним тембром, з цим завданням справлялася на відмінно. Її спів, який доносив до слухача найтонші драматичні нюанси творів, часто називали музичною декламацією. Текст для співачки був не менш значущий, ніж музика, над ним вона ретельно працювала, часом наполягала на зміні того чи іншого поетичного рядка, - і кожна пісня ставала самостійним поданням. Незалежно від того, де проходили концерти, - в скромному заводському клубі або кремлівському залі –між співачкою і її публікою незмінно склалися довірчі відносини.

Варто зазначити, що Харків став для артистки містом не тільки її першого дебюту, а й першого кохання. Під час гастролей у Харкові на початку 1930 року Клавдія Шульженко одружилася з керівником джаз-оркестру Володимиром Кораллі (Кемпером) – відомим куплетистом з Одеси. На той час вона вже була прийнята за конкурсом до кращого тоді у Радянському Союзі Ленінградського мюзик-холу, де й розпочала свою славетну кар'єру виконавиці ліричних пісень – вокально - драматичних новел. Кожна з її пісень ставала своєрідним маленьким спектаклем, розповіддю про людську долю, щастя і горе, охання і розлуку, добро і зло.

Сьогодні, коли від радянської епохи нас відділяють десятиліття, можна сміливо сказати, що ім'я Клавдії Шульженко, талановитої виконавиці естрадної пісні, міцно увійшло в історію вітчизняного мистецтва. Радянська естрада багато в чому зобов'язана досвіду і таланту артистів того покоління: народження, становлення і розвиток самого популярного музичного жанру ХХ століття відбувалося при їх безпосередній участі.

## **2.2. Зростання виконавської майстерності у довоєнний період творчості артистки**

Харківський дебют допоміг Шульженко визначитися з вибором життєвого шляху, однак чи могла зрівнятися провінційна сцена зі столичною? Завдяки підтримці свого акомпаніатора, Єлизавети Анисімовни Резнікової, корінної мешканки східної столиці, навесні 1928 року Клавдія попрямувала підкорювати Ленінград. Величне місто, що зберегло колишній імперський лиск, справив на молоду провінціалку величезне враження. Декорацією до її першого виступу послужив прославлений Державний академічний театр опери та балету (колишній Маріїнський, з 1935 року - Театр імені Кірова): 5 травня в ньому відбувся святковий концерт, приурочений Дню робітників друку. Завдяки протекції відомого конференсьє Н. С. Орешкова, з яким Резнікова познайомила Клавдію, дві пісні у її виконанні включили в концертну програму. Однак публіці настільки сподобалися номери нікому не відомої співачки, що замість двох композицій Шульженко довелося виконати шість – практично весь свій репертуар.

Успіх означав головне – постійну роботу в Ленінграді. У 1920-1930-ті роки найбільш популярними концертними майданчиками в місті були кінотеатри: сеанси доповнювалися виступами артистів естради, а по понеділках концерти і зовсім витісняли кіно. Клава отримала запрошення виступати в кінотеатрі «Титан» на Жовтневому (Невському) проспекті. У неї з'явилася своя публіка, а також непогані заробітки. Особливою удачею для дебютантки стала робота в програмі «Атракціони в дії» у новому

ленінградському мюзик-холі. Номери, які Шульженко виконувала в цьому представленні, для більшої звучності афіш, як «пісні-гротеск» (малася на увазі, очевидно, театральність виконання). Крім них, шоу пропонувало глядачеві художній свист, виступи акробатів і жонглерів. Цвяхом програми був улюблений городянами «Теа-джаз» під керуванням Л. Утьосова – театралізована версія музичної ексцентрики, в якій комічні трюки були сусідами з професійними джазовими імпровізаціями. Подібний синтез естрадних жанрів імпонував Шульженко і, як не можна краще, відповідав особливостям її обдарування.

Тридцять років стали для співачки важливим етапом в її кар'єрі, незважаючи на те що країна поступово занурювалася в атмосферу тотального ідеологічного контролю. Завдяки системі централізованого фінансування, а також створенню підзвітних державі професійно-творчих спілок, мистецтво також не оминуло цієї долі. З формуванням культу особи Сталіна особливо помітним стало непримиренне ставлення до будь-яких проявів інакомислення в сфері ідеології (до них прирівнювалося і звернення до досягнень «минулого» часу або закордонного культурного досвіду). Жахлива за своїми масштабами контролююча машина відстежувала всі підозрілі відхилення від заданого курсу. Жертвами системи, як відомо, стали С. Єсенін, В. Маяковський, В. Мейєрхольд; конфлікти з владою серйозно вплинули на долі М. Булгакова, М. Зощенко ... Жоден митець не відчував повної творчої свободи – така була ціна за право впливати на світогляд сучасників [44].

Перші зіткнення Клавдії Шульженко з ідеологічними структурами пов'язані з ленінградським етапом її біографії. Лірика, яка становила більшу частину репертуару співачки, викликала у цензорів особливі підозри. По-перше, вона асоціювалась у них зі «старорежимними» романсами, по-друге, камерна інтонація суперечила пафосу колективізму. «Шкідливий індивідуалізм», яким дорікали багатьом естрадним артистам, поклали в обвинувачення і Шульженко. У 1929 році, під час московських гастролей

мюзик-холу, співачці довелося скласти спеціальне звернення, адресоване в Головний Комітет з контролю за репертуаром при Головліт (театрально-музична секція), з проханням дозволити виконання декількох номерів. До вказаного листа додавалися тексти всіх пісень. Лист повернувся до відправника із численними правками: з семи пісень їй дозволили співати тільки п'ять.

Зіткнення з цензурою, яка люто ополчилася проти «міщанської музики», змушували Клавдію шукати, як то кажуть, обхідні шляхи. Одним з них стало включення в програму фольклору (цей маневр порадила Шульженко етнограф Е. Паперна). Нумери виконувалися українською, іспанською, російською та німецькою мовами і позначалися як «пісні народів» - подібне формулювання діяло на критиків заспокоїливо.

Чимало неприємностей в тридцяті роки принесла Шульженко радянська критика, в обов'язки якої входила оцінка діючих музичних програм. Численні публікації в пресі, фейлетони і невеликі замітки, які обвинувачували популярну артистку в її прагненні наслідувати «занепадницькі» естрадні традиції, так і сипалися на її голову.

«Розгублено і нерозумно звучать пісеньки Шульженко», - писав, наприклад, С. Дрейден в журналі «Робітник і театр», що видавався Російською асоціацією пролетарських музикантів. Відгуки з сайту не відрізнялися оригінальністю: навіть після ліквідації РАПМ в 1932 році тональність критики не змінилася [43].

В статті «Ленінградська естрада в Москві» газети «Радянське мистецтво» (1938 рік) той же автор так коментує чергову програму: «З виконанням пісеньок виступала Клавдія Шульженко, яка користується в Ленінграді міцною популярністю. У артистки зовсім маленький голосок і мелодекламаційна манера подачі. Слухаючи Шульженко, мимоволі пригадується родоначальниця цього жанру в Росії Іза Кремер» [22, с. 89].

Газетний штамп 30-х років минулого століття «епоха звершень» цілком міг би охарактеризувати новий етап біографії Клавдії Шульженко.

Незважаючи на постійні нападки цензорів, які звинувачували її програму в безідейності і вульгарності, глядацький успіх незмінно супроводжував виступи мюзик-холу в Москві.

Гастролі зміцнили становище співачки в театрі, публіка тепло приймала її пісні. Наступні кілька років були для Клавдії Шульженко особливо плідними: вона багато їздила з концертами (побувала в Одесі, Нижньому Новгороді, рідному Харкові), успішно виступала в спектаклях мюзик-холу. Крім того, Клавдія вийшла заміж, народила сина і остаточно влаштувалася в Ленінграді, де перетворилася в одну з найулюбленіших виконавиць.

Відкрита всьому новому, вона часто пробувала себе в незвичних амплуа. Одним з експериментів стала робота в кіно. Разом зі своїм чоловіком, естрадним артистом Володимиром Кораллі, Шульженко знялася у фільмі Михайла Авербаха «Хто твій друг?». Припускалося, що можливості нового звукового кіно дозволять включити в сюжет кілька пісень у виконанні головної героїні. Але експеримент виявився невдалим: зйомки кілька разів переривалися, а скорочений кошторис так і залишив фільм нічим. Невигадлива історія закоханої ткалі пройшла повз широкої публіки.

Проте цей досвід виявився корисним, адже він показав Шульженко, що її головний успіх - на сцені: там, де є живе спілкування з публікою. Однак на цьому знайомство співачки з технологічними нововведеннями не закінчилося: вона повинна записати свою першу платівку. Винахід патефона, компактного, портативного, звуковідтворювального пристрою, знаменувало новий етап для естрадної пісні: з концертного формату вона перекочувала в побут, стала частиною повсякденного життя рядових громадян. Пройде зовсім небагато часу і платівки стануть трепетною реліквією довоєнного мирного життя.

Таким чином, у 1930 — 1940 рр. слова «джаз», «фокстрот» і навіть «танго» були майже заборонені. Замість них потрібно було вживати такі: легка музика, швидкий танець, повільний танець. Натомість офіційна преса

фактично оголосила безкомпромісну боротьбу з любленими піснями народу. Дісталось і Клавдії Шульженко. Ось одна із тодішніх рецензій: «Окремі виконавці, у т.ч. Шульженко, замість того, щоб сприяти успіху більш достойних пісень, звертаються до творів сумнівної якості або опошляють радянські пісні, щоб сподобатися відсталій частині слухачів» (газета «Правда», 1941). Тоді актриса пережила нелегкі часи. А далі – війна.

### **2.3. Концертна діяльність Клавдії Шульженко у роки війни**

Коли почалась війна, артистка була на гастролях в Єревані. Після повернення стало ясно, що мистецтво переходить на військове положення: колектив, в якому працювали Кораллі і Шульженко, передали у відомство Будинку Червоної Армії, і він отримав нову назву – «Ленінградський фронтовий джаз-ансамбль». Статус добровольців робив його солістів і музикантів повноправними учасниками оборони країни. У важких умовах перших військових років артисти самовіддано виїжджали на фронтові виступи, добре розуміючи, що їхнє мистецтво так само необхідно на передовій, як і своєчасна доставка боєприпасів. Приїзд виконавців завжди викликав захват: військові льотчики якось запропонували Шульженко кожен її концерт відзначати черговим збитим літаком противника; зенітники після виступу виводили на снарядах напис «Ленінградський ансамбль – по фашистським гадам!». Концерти в хвилини затишшя допомагали бійцям перевести дух, згадати мирне життя; вони втішали, вселяли надію і віру у власні сили. Жодні офіційні ідеологічні структури не змогли б домогтися настільки вражаючих результатів. Естрада, яка завжди мала репутацію популярного атракціону, внесла вагомий внесок у справу Перемоги: вона зверталася не до народної маси, а до кожного глядача окремо.

Тільки за перший військовий рік (1941-1942) Ленінградський фронтовий джаз-ансамбль дав п'ятсот концертів. Клавдія Шульженко, яка пройшла війну в званні рядового, співала в військових частинах, госпіталах і

заводських клубах, в бомбосховищах і на трасі Ладозького озера, що увійшла в історію як Дорога життя. Її концертними майданчиками ставали цехи і лісові галявини, а одного разу довелося виступати навіть у величезній печі для випікання цегли. Працюючи без відпочинку, артисти розділяли з жителями обложеного Ленінграду всі тяготи блокади (в 1942 році від голоду помер батько Клавдії Іванівни). Ансамбль втратив кількох музикантів, які не винесли випробувань блокадної зими, але виступи продовжувалися.

У лютому 1942 року Шульженко і Кораллі взяли участь в зйомках унікальної стрічки «Концерт – фронту». Композиція фільму повністю відповідала назві: номери у виконанні Івана Козловського, Ігоря Ільїнського, Лідії Русланової та інших через відомих артистів естради були пов'язані невігядливим конферансом. У ролі ведучого виступав Аркадій Райкін. «Концерт» з успіхом демонструвався на передовій. Війна об'єднала усіх: фронт і тил, бійців і робітників, глядачів і артистів, перетворивши Перемогу в воістину всенародне надбання ...[4, с. 22].

Заслуги Шульженко в непростий для країни воєнний час були відзначені на державному рівні: співачку нагородили орденом Червоної Зірки, а у вересні 1945 року вона отримала звання заслуженої артистки РРФСР.

Проте, головною військовою нагородою рядовий Шульженко завжди вважала медаль «За оборону Ленінграда». До цього міста у співачки було особливе ставлення: не тільки тому, що Ленінград став для неї рідним домом, - він був свідком пошуків і праць, успіхів і невдач, сліз і тріумфів, - всього того, чим було наповнене її довге творче життя.

У воєнні роки фірмовий стиль Шульженко, вже улюблений і безпомилково впізнаваний шанувальниками, виявився особливо жаданим аудиторією: час розставив все на свої місця. Ідеологічні гасла, революційний пафос і штучно культивовані на естраді оптимізм, поступилися місцем щирості і природності. Аналізуючи особливості мистецтва тих років, можна сказати, що трагічні випробування зробили серйозний вплив на його

розвиток. Воєнне лихоліття не тільки згуртувало людей, а й змусило їх по-новому осмислити своє існування. Фронтний глядач, який добре знає ціну життя, був чуйний до будь-яких проявів фальші. Емоційна чуйність виконавиці і її професійна майстерність дозволяли безпомилково знайти потрібний шлях до сердець слухачів. Вони просили, щоб співачка виступала не в військовій формі, а в концертній сукні – як в мирний час. Люди хотіли чути не тільки жартівливі куплети, але і сумні історії про кохання ... [6, с. 209-210].

Заради посмішки свого фронтного глядача Шульженко готова була працювати цілодобово. «Заради неї можна було кілометрами пробиратися по розбитим дорогам, переживати бомбардування і обстріли, недоїдати і недосипати, забувати про труднощі, забувати про себе. Там, на фронті, зрозуміла, що не може бути для артиста вищої нагороди, ніж ця посмішка, любов і вдячність воїнів, яким твоє мистецтво виявилось потрібним», - згадувала співачка.

Головними документальними свідченнями військових років для співачки стали фронтні листи. Їй багато писали: глядачі її польових концертів, поранені з госпіталів, прихильники, які чули її голос тільки на пластинках. Концерти Клавдії Іванівни надихали і бійців і трудівників. Ось фрагмент із спогадів про війну медсестр гірського стрілецького полку Г. Сизової і Є. Черняєвої: «Ми любили пісні Шульженко! Берегли кілька пластинок і старенький патефон ... збиралися в землянці бійці різних батальйонів. Йшли до нас під кулями, під час дощу, в пургу. Зима в горах – справжнє пекло. Обнімемо патефончик і завмираємо. Хто ще так співає! Як почуємо про старі листи, про руки, так і перевертається все всередині. Дім згадуємо, танці в парку ... » [6, с. 218].

У Клавдії Іванівни, яка на собі випробувала тяготи війни, ніби відкрилося друге дихання: кращі з її пісень увійшли до репертуару як раз в цей період. Серед них – «Вечер на рейде», «Давай закурим...» і, звичайно, «Синий платочек».

Найбільш зворушливою у її виконанні стала пісня на слова лейтенанта М. Максимова «Синий платочек». Клавдія Іванівна згадувала: «Я намагалася втілити в цій пісні те, що знала й побачила на зустрічах із фронтовиками, чим жила, про що думала. Ця проста пісня мені здалася надзвичайно емоційно насиченою, тому що вона несла сильні почуття – від ніжності до коханих, відданості їм, до ненависті до ворогів. Пісня стала популярною. Куди б ми не приїжджали, мене завжди просили виконати цю пісню. Саме ця пісня викликає в мене найдорожчі спогади» [26, с. 106].

Співачка виступала на дорогах війни аж до Перемоги, зігріваючи бійців теплотою та щирістю свого надзвичайного пісенного дару.

#### **2.4.Ознаки розквіту таланту співачки**

Незважаючи на всенародну популярність і любов публіки, повоєнне десятиліття виявилось для Шульженко непротим. В цей час вона з сім'єю переїхали до Москви. Розстатися з містом на Неві далось нелегко, але всі сподівалися, що переїзд до столиці дасть виконавиці необхідний творчий імпульс. Все складалось не дуже гладко: колектив, з яким Клавдія Іванівна виступала в воєнні роки, розпався, артистці був потрібен час, щоб надати формату сольного концерту сучасне звучання. Були проблеми і з репертуаром: постанови Всесоюзного гастрольно-концертного об'єднання про чистку естрадного репертуару позбавили Шульженко права виконувати практично всі улюблені пісні слухачів: лірику накрила чергова хвиля критики. Однак сидіти склавши руки співачка не вміла: в цей час вона працювала над новим циклом «Повернення солдата» на музику В. Соловйова-Сєдого (одна з пісень, «Друзі-однополчани», особливо полюбилася публіці), а також заспівала знаменитий вальс з сюїти А. Хачатуряна «Маскарад». У 1953 році Шульженко знялася в музичному фільмі «Веселі зірки» режисера В. Стривай. Ці експерименти підтримували співачку в творчій формі, не дозволяли віддаватися хандрі: в самі тяжкі часи її незмінно рятувала робота.

В 50-ті роки співачка багато гастролювала. Її голос з роками не змарнів – за загальним визнанням він став ще кращим, ще більш дзвінким і рухливим. Кожні два-три роки актриса готувала нові концертні програми, розпочала виступати з великими естрадно-симфонічними оркестрами. Вона завжди вміла з простої, непомітної пісні зробити шедевр – «О любви не говори», «Давай закурим», «Прощальный луч», «Руки», «Встречи», «Молчание», «Голубка», «Три вальса», «Ожидание», «Молчание». В її репертуарі завжди були і українські і російські народні пісні. Для співачки настала друга молодість...[29, с. 197]

Гуманістичний вплив військового періоду на творче життя країни тривав не одне десятиліття. Натхненне перемогою в одній з найстрашніших війн суспільство переживало підйом. Смерть Сталіна і осудження його культу особи на XX з'їзді КПРС знаменували новий період радянської історії, пізніше названий «відлигою». Країна стала більш відкритою, і її громадяни отримали можливість познайомитися із закордонним досвідом. Чутлива до соціальних змін естрада дієво включилася в загальний процес перетворення, цензура злегка ослабла, а на сцену прийшло нове покоління артистів. Одна за одною сходили молоді зірки, з'явилися інші теми, естрадні жанри переживали друге народження.

Віддане служіння сцені принесло свої плоди: у 1960-1970-ті роки концерти Шульженко незмінно вабили глядачів різного віку. Прикладом тому виступ співачки на Фестивалі радянської естрадної пісні в 1965 році – в той час вже не було потреби з кимось змагатися – вона заслужила право на власний творчий стиль. Критика змінила гнів на милість, влада була прихильна до виконавиці; ім'я Клавдії Шульженко стало асоціюватися із класичною естрадною школою. 10 квітня 1976 року у знаменитій Колонній залі відбувся ювілейний концерт співачки, на якому 70-річна Клавдія Іванівна співала найвідоміші зі своїх пісень.

У 1960-1970-ті роки, незважаючи на енергійний ритм нового часу, Клавдія Іванівна продовжувала скрупульозно працювати над піснями. У цей

період її репертуар поповнився прекрасними творами: «Бабине літо» Т. Маркової, «Три вальси» А. Цфасмана, «Молчание» І. Дунаєвського. Робота як і раніше займала все її думки. Навіть розмінявши восьмий десяток, Клавдія Іванівна не змінила звичного розпорядку життя. День для неї починався з домашньої репетиції. Ранковим заняттям у рояля передувала гімнастика і прибирання квартири (затишок в домі завжди був предметом особливої турботи господині). Потім Шульженко репетирувала з оркестром, після обіду – задовго до початку заходу – починала готуватися до концерту. Перед виступами вона завжди хвилювалася. Знаючи таку свою особливість, яку сама співачка іронічно позначала цитатою Маяковського - «тряски нервное желе», Клавдія Іванівна в кінці кінців звикла ставитися до неї як до необхідної частини концертного ритуалу. Вона добре знала, що варто їй вийти на сцену і побачити зал для глядачів, від хвилювання не залишиться і сліду [30, с. 46].

Про свою справу Шульженко могла говорити нескінченно: навіть відповідаючи на записки глядачів, які цікавилися подробицями її життя, Клавдія Іванівна незмінно поверталася до того, що було для неї найбільш важливим: до пісень і виступів. Вона могла довго обговорювати переваги акустики того чи іншого залу, стиль концертного костюму або переваги хорошого акомпанементу; зберігала в своєму архіві сотні листів від шанувальників. Творчість визначала все в її житті: співачка ніколи не курила, практично не вживала алкогольних напоїв, намагалася не їсти солодкого, слідувати розумній дієті і режиму дня – словом, дотримувалася безлічі обмежень, яких вимагає сценічне мистецтво.

Професіоналізм був для Шульженко головним критерієм в оцінці роботи артиста. Коли прогресуюча хвороба стала заважати її виступам (часом співачка насилу згадувала слова пісні), Клавдія Іванівна прийняла рішення піти зі сцени – компроміс у вигляді співу «з листка» були не для неї. Пам'ятний ювілейний концерт став красивим фіналом її кар'єри, яким закінчилася ціла епоха в історії російської естради.

Свою останню платівку «Портрет» Клавдія Іванівна Шульженко записала в 1980 році, тоді ж написала збірку мемуарів «Коли ви запитаєте мене...». А в 1983 році на телеекрани вийшов фільм «Вас запрошує Клавдія Шульженко» – історія про життя співачки, що лунала з уст від першої особи.

Безцінний досвід до кінця життя Клавдії Іванівни привертав увагу нового покоління естрадних виконавців: в гостях у співачки бували і Йосип Кобзон, і Едіта П'єха, і Алла Пугачова – з ними Шульженко щедро ділилася професійними порадами. Сцена завжди залишалася в її житті на першому місці, витісняючи часом особисті переживання. Втім, про приватне життя улюбленців публіки в її час говорити було не прийнято ...

...Клавдія Іванівна померла уві сні 17 червня 1984 року. Навіть після завершення кар'єри її не забували: в будинку часто бували гості – друзі і колеги; поруч залишалися близькі родичі (на той час у співачки були вже дві дорослі онуки і правнучка). В останні місяці вона не завжди впізнавала оточуючих, але і в ці дні прагнула до того, що було сенсом її існування, - їй не вистачало роботи і нових пісень.

## **Висновки до Розділу 2**

Значення внеску Клавдії Шульженко в історію вітчизняної естради важко переоцінити. «Доля пісні часто залежить від того, в чиї уста вона вкладена» – ця думка І.О. Дунаєвського зайвий раз підкреслює важливість індивідуальності артиста. Кропітка робота по вдосконаленню професійної майстерності і репертуару, тисячі концертів для самої різної аудиторії – з усього цього складалася творча біографія виконавиці. Для Шульженко бути співачкою означало мати власний стиль, манеру, авторський погляд на кожен номер. Її головні досягнення – це любов публіки і визнання колег. Як підтвердження можна привести слова оперної співачки М. П. Максакової: «Потрібні вуха професіонала, потрібен його багаторічний досвід, щоб встигати за невимушеністю, з якою Шульженко співає свої пісні, вкладаючи

в кожному з них багатоденну працю. Її спів – особливий вид музичної мови, в якому одночасно величній і мелодійній малюнок, і поетичний текст. Жодна деталь, жоден відтінок змісту і настрою не вислизає від слухача ...».

## **РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА К. ШУЛЬЖЕНКО НА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТАДНИХ СПІВАКІВ**

### **3.1. Продовжувачі виконавських традицій славетної співачки**

«Голосу-то у неї немає, душею співає» - ось як говорили і говорять про народну артистку СРСР Клавдію Іванівну Шульженко [29, с. 202]. Вона віртуозно відчувала міру! Вона знала, що сильний голосовий підхід до пісні віддалить її від глядача. Їй потрібно було знайти найкоротший шлях до сердець слухачів. А найкоротший шлях це тоді, коли глядач слухає і думає: «ось як чудово! І я так можу!» Ось це і є - «співати душею»! Це дуже непростий шлях, тому що слухач бачить тільки те, що хоче показати йому артист – розмова «по душам» через пісню. Але артист не покаже всю ту величезну роботу, яку він зробив до виступу і без якої виконання неможливе. Набагато простіше показати свій голос (а не цю необхідну роботу), яким глядач теж захопиться, але ось тієї інтимності може вже й не бути.

Клавдія Іванівна майстерно володіла дрібницями – в інтонації, в дикції, в звуці, в настрої. Не було для неї загальних місць – жодного рядка! Кожне слово з вивіреною інтонацією, кожна буква сказана з тією часткою натиску або протяжності, з якою необхідно саме в цьому місці! Кожна пісня заспівана своїм звуком. Так, ми впізнаємо голос, але він завжди звучить по-різному. Адже будь-який голос має сотні варіантів звучання. І як приємно чути, коли співаки використовують всі фарби, а не співають всі пісні, як одну – однаково. Ось Шульженко володіла цим досконало. І тільки іноді, в крайніх випадках, там, де це просто необхідно – давала голос в повній мірі. Голос у неї був чудовий, тільки використовувала вона його дуже і дуже грамотно.

Одним із секретів сценічного успіху Клавдії Шульженко була її щирість, яка проявлялася не тільки у творчості, але і в повсякденному житті. Брехати і лукавити вона просто не вміла і ніколи не вважала за потрібне. Передбачати і прораховувати своє життя теж було не в її дусі – вона вважала за краще вирішувати проблеми, що називається, на місці. Ці її якості часто

створювали складнощі в повсякденному спілкуванні: Клавдія Іванівна часом була емоційна і запальна, говорила те, що думає не роздумуючи про наслідки. Якщо ж їй траплялося закохуватися – вона щиро довірялася новому почуттю.

У 1981 році почався найважчий і найсумніший період в житті артистки. Іноді вона думала про те, що прийшла пора розплачуватися за ті нечасті миті щастя, які вона відчувала і в житті, і на сцені. Концертів було все менше, хвороб – все більше. Її запрошували на запис на телебачення, запрошували взяти участь в збірних концертах. Якщо дозволяло здоров'я, вона ніколи не відмовлялася. На жаль, відеозаписів з її участю збереглося до образливого мало. Однак її пам'ятали, надсилали листи, вимагали її виступів. А будинок був завжди відкритим для гостей. Стало хорошим тоном приходити в гості до Шульженко якій-небудь молодій співачці. У неї бували Едіта П'єха, Алла Пугачова з тодішнім чоловіком режисером А. Стефановичем, Валентина Толкунова. Постійно приїжджали друзі і родичі з Харкова. Їм вона була особливо рада. Артисти запрошували її на свої концерти. Вона із задоволенням приймала запрошення. Кожен концерт, будь то за участю Пугачової, Толкунової або Кобзона, починався з того, що артист оголошував, що в залі знаходиться (далі слідував довгий перелік епітетів в найвищих ступенях) Клавдія Іванівна Шульженко. Публіка бурхливо її вітала, частина квітів перекочовували до неї, а концерт проходив з підвищеним успіхом, немов відсвіт слави Шульженко лягав і на артиста. Вона була щедра в оцінках і великодушна. Вона щодня підносила своєму оточенню уроки моральності. При цьому вона ні про кого не говорила погано. Шульженко любила дивитися по телебаченню виступи її молодих колег. Якщо їй хтось не подобався, вона просто мовчала, уникаючи оцінок. А якщо сподобався хтось, тут вже вона не шкодувала щедрих похвальних слів.

Пісні Клавдії Шульженко стали такими популярними, що переспівувалися і досі переспівуються сучасними артистами.

Так, однією із продовжувачів традицій творчості Клавдії Шульженко є Алла Пугачова. Алла Борисівна і Клавдія Іванівна познайомилися на зйомках фільму «Я повертаю ваш портрет» і подружилися. Мати Пугачової, у якої був хороший голос, часто виконувала пісні Клавдії Іванівни. У самих співачок було багато спільного, в тому числі акторський талант. Шульженко навіть в юності мріяла стати актрисою – другою Вірою Холодною. Вона брала армію шанувальників в полон саме драматичною манерою виконання, умінням образно розповісти про прості речі. Її пісні співають досі, але вже інші артисти – в тому числі і Пугачова. Примадонна переспівала, зокрема, «На тот большак» Марка Фрадкіна та «Голубку» кубинського композитора Себастьяна Ірада. В 1979 році Алла Пугачова переспівала «О любви не говори» під час зйомки однойменної стрічки «Женщина, которая поет».

Клавдія Шульженко говорила: «Алла Пугачова дуже талановита. Її яскрава індивідуальність і артистизм принесли їй успіх: глядачі охоче йдуть на її концерти, «подвійні» альбоми платівок «Зеркало души», «Как тревожен этот путь» із записами її пісень друкуються великими тиражами. Її манера співу – яскрава, помітна. Співачка любить сильні пристрасті, драматичні ситуації. І разом з тим здатна бути гранично стриманою в своїх почуттях – досить згадати пісні з «Іронії долі». І все ж хочеться порадити Аллі бути суворішою до себе, суворіше формувати свій репертуар, не гнатися за останніми «криком» моди. Ми часто бачимо зарубіжних виконавців, і серед них чимало талановитих, своєрідних, що викликають наше захоплення. Але наслідувати їх не має сенсу: все народжується на своєму ґрунті, запозичувати те, що властиво іншим звичаям та темпераментами, не варто. Співачка залишиться модною, якщо буде розвивати і вдосконалювати свій талант, його природу. Це дружня порада людини, яка хотіла б, щоб мистецтво Пугачової було довголітнім, користувалося стійкою любов'ю слухачів» [34, с. 231].

Після смерті Клавдії Іванівни Шульженко Алла Пугачова у своєму щоденнику писала: «Я прощаюся з Клавдією Іванівною, як прощаються з дитинством, - назавжди, але ніколи не забуваючи про нього. Дитинство

скінчилося. Це дуже важко усвідомити, з цим важко примиритися. Мої батьки любили пісні Шульженко. Батько пройшов з ними всю війну. Мати співала її пісні в госпіталях, ніколи не приховуючи, що наслідує їй. «Дай бог заспівати так, як співає вона, - адже краще не зробити», - говорила вона. Я розумію, якби не Клавдія Іванівна, не було б і мене, тому що вона проклала нам шлях. Вона була старшим товаришем, в ній я бачила єдність. Нам випало щастя жити в той час, коли жила вона, захоплюватися її талантом. Вона ніколи нікому не заздрила, раділа успіху колег. Цьому теж у неї треба було б повчитися. Кожну зустріч з нею я пам'ятаю як подарунок долі. І не зможу забути, як на одному з концертів велика Шульженко обсипала мене квітами. Зрозумійте, я не хвалюся – в цьому її жесті я відчуваю свою відповідальність за справу, якою займаюся, яку ми не маємо право осоромити. Я знала, наслідувати їй не треба. Треба у неї вчитися жити в мистецтві, йти, як робила вона, тільки від себе, ні в чому не зраджуючи собі. Вона говорила мені: «Я живу в рожевому кольорі і рожевому світлі, намагаючись не помічати погане». Рожеве світло допомагало їй нести людям добрі почуття. Вона віддавала себе творчості, була художником, який створює свої шедеври. Поки ми живі, поки жива пам'ять про неї, вона безсмертна ...» [37, с. 222-225]. У 1995 році Аллу Пугачову було нагороджено Орденом Клавдії Шульженко.

Ще одним продовжувачем традицій творчості Клавдії Іванівни та земляком за походженням є Юрій Йосифович Богатиков, якого називали «маршалом радянської пісні». В його репертуарі було близько 700 композицій, найвідомішими з яких стали «Давно не бувал я в Донбасе», «Офицерские династии», «А если повезет». Співак виступав у Німеччині, Франції, Польщі, Колумбії, Перу, Венесуелі і на Кубі, брав участь майже у всіх центральних святкових концертах. Юрій Богатиков збирав стадіони і третім після Клавдії Шульженко і Леоніда Утьосова удостоївся звання народного артиста СРСР.

В Харкові відкрито музей Клавдії Шульженко – єдиний на території колишнього Радянського Союзу музей, присвячений видатній співачці ХХ століття. Унікальна експозиція музею була зібрана родичем артистки – Борисом Агафоновим. Відкриття пройшло в вересні 1995 року. Першими відвідувачами стали Людмила Гурченко, Едіта П'єха, Нані Брегвадзе, Юрій Богатиков, Юрій Рибчинський, Євгенія Мірошниченко.

Зараз в музеї, розташованому в старовинному особняку початку ХХ століття, розмістилося кілька експозицій. В одній з кімнат відтворено інтер'єр будинку знаменитої харків'янки. Тільки тут можна побачити її особисті речі, меблі. Експонати трьох інших залів розповідають про життєвий і творчий шлях Клавдії Шульженко. Документи, нагородні грамоти, записники, ноти, фотографії, концертні сукні дозволять відвідувачам перейнятися атмосферою тієї епохи, коли пісні Шульженко звучали практично в кожному будинку.

У музеї також працює постійна експозиція, присвячена народному артисту СРСР – харків'янину Юрію Богатикову. Пісні «На безымянной высоте», «Через две зимы» і багато інших в його виконанні стали шлягерами. В експозиції особисті речі співака, документи, афіші концертів, відео та фотоматеріали, регулярно проходять творчі вечори поетів, композиторів і виконавців Слобожанщини.

Пісні К. Шульженко є і в репертуарі Йосифа Кобзона та Тамари Гвердцители У їх виконанні звучали відомі пісні артистки «Синий платочек», «Опавшие листья» та інші.

Творчість Клавдії Шульженко залишається взірцем для багатьох естрадних виконавців. Так, у 2016 році, за участі Йосипа Кобзона Тамари Гвердцители, Лариси Долюної, Ігора Бутмана, Рената Ібрагімова, Євген Южина, Світлани Варгузової, Лілії Єрохіної, Олени Іонової, Людмили Лядової, Наталії Манулік, Юліани Рогачової, Людмили Рюміної та інших відбувся концерт, присвячений 110-річчю Клавдії Шульженко. Знову звучали її пісні, але в інтерпретації іншого покоління вокалістів.

### 3.2. Пісні К. Шульженко в інтерпретації українських співаків

Вона пішла з життя 18 червня 1984 року. Не хочеться миритися з тим, що створений нею Театр однієї виконавиці інтимно-ліричної пісні не продовжать її послідовники. А вони є ...

Без жодного перебільшення, це сама впізнана пісня в репертуарі Клавдії Шульженко - «Синий платочек». Поєднання невігядливої ліричної мелодії зі змістом, що відображав найважливіші для військового покоління істини, зробило пісню символом свого часу.

Саме пісня «Синий платочек» стала головним номером Клавдії Шульженко в фільмі «Концерт - фронту», де співачка виконувала її під акомпанемент акордеона, який асоціювався у слухачів з музикою довоєнних танцмайданчиків. Кадри з цієї стрічки зберегли образ люблячої жінки в ошатному платті, що нагадує бійцям про мирний час і дає сили для подальшої боротьби – бажаний острівець ніжності і надії посеред хаосу війни.

Зазначену композицію видатної співачки переспівала ціла плеяда сучасних артистів, серед яких Тіна Кароль, Ані Лорак, Сергій Лазарєв, Юлія Савичева, Таїсія Повалій, Валерія, Алсу, Світлана Тарабарова.

Творчість К. Шульженко хвилює й донині, надихає на нове прочитання її пісень. Цьому сприяє, зокрема, і Міжнародний фестиваль – конкурс естрадної пісні ім. К.І. Шульженко, який було започатковано у вересні 1995 року. Конкурс проходить у Харкові кожні три роки, його організатором першого і декількох наступних був Костянтин Шедриц. Міжнародний фестиваль - конкурс проходить у палаці студентів Національної юридичної академії ім. Я. Мудрого. В ньому беруть участь професійні вокалісти, з різних країн (Білорусі, Росії, Молдови, Греції, Ізраїля), яких оцінює поважне журі. В різні роки у складі журі були Нані Брегвадзе, Ігор Гайденко, Анатолій Корисько, Юрій Рибчинський, Тимофій Кохан та інші.

Конкурсна програма складається з двох відділень. У першому учасники представляють пісню з репертуару Клавдії Шульженко, в другому – пісню на вибір виконавця.

Як зазначають організатори одного з фестивалів, під час відкриття відвідувачів чекало масштабне театралізоване дійство, яке розповідало про життя видатної співачки. В день закриття відбувся гала-концерт переможців фестивалю цього року і попередніх років, а також членів журі.

Відкриваючи черговий Міжнародний фестиваль - конкурс естрадної пісні ім К.І. Шульженко, генеральний директор Палацу студентів Юридичної Академії нагадав, що I Міжнародний фестиваль естрадної пісні ім. Клавдії Шульженко пройшов в 1995 році. Планувалося проводити конкурс кожні три роки. На сьогоднішній день відбулося п'ять фестивалів, засновниками яких були Міністерство культури України, Харківська міська рада, свою підтримку надавала Харківська облдержадміністрація. За ці роки у фестивалях взяло участь понад 100 молодих виконавців з України, Росії, Молдови, Білорусі, Казахстану, Вірменії, Німеччини.

Звісно, виконання сучасних співачок відрізняється від співу Клавдії Шульженко. «Синий платочек» співало багато вокалістів, але в пам'яті поколінь залишилася саме Шульженко. Чому? Та тому що Клавдія Іванівна кожен свою пісню виконувала як монолог, сповідь, і цим зачаровувала слухачів. Ніби – то невибагливі інтонації, скупі, але виразні жести, невловимі рухи тіла – це складові частини живого пісенного образу. Вона не любила співати під фонограму, навіть під записаний акомпанемент («мінусівку»). Казала: «У цьому я солідарна зі своєю героїнею. Адже якщо по-акторськи проживаєш пісню, кожного разу виконуєш її по-новому. Існує момент імпровазації: зараз ти відчула щось сильніше, чи драматичніше. Або раптом сьогодні сталася подія, яка дала тобі інший імпульс, іншу емоцію, і ввечері на виставі виникла несподівана пауза.»

Хоча, сучасні співаки виконують пісні Шульженко в своїй манері виконавства, зі своїми емоціями, переживаннями, своїм болем - перевершити Клавдію Шульженко не можуть.

Композицію «Давай закурим» було написано у фронтові 1941-1942 роки композитором з відповідним прізвищем – Модест Табачников. Пісня була написана за одну ніч на вірші поета Іллі Фенкеля. Виконавців цієї пісні – десятки, включаючи тепер уже Лоліту, Стаса П'єху, Марію Голик і співака Трохима, але ніхто не співав і не заспіває її, як блокадниця Клавдія Шульженко, вона-то знала безцінність на війні простих життєвих радощів і ту величезну надію на життя, яку вони вселяють.

«La paloma» («Голубка») – пісня, написана приблизно у 1860 році іспанським композитором Себастьяном Ірадьером (1809-1865). Це одна з найбільш часто виконуваних пісень в світі. Хоч композиція записувалася такими співаками й музикантами, як Мірей Матьє, Елвіс Преслі, Хуліо Іглесіас, Джеймс Ласт, Акер Білк, Арті Шоу, Андре Ріє, Джил Еванс, в радянській естраді її вперше виконала Клавдія Шульженко, після чого пісня переспівувалась Аллою Пугачовою і багатьма іншими виконавцями.

Пісню «Старые письма», яку Шульженко вперше виконала у 1941 році Сучасні виконавці включають її до свого репертуару, трактують по – своєму. Це Ірина Крутова, Юлія Полянська та інші молоді виконавці.

Довоєнне танго «Руки» 1940 року – не тільки рідкісна перлина в творчій спадщині ранньої Шульженко, але і найзагадковіший з усіх коли - небудь виконаних співачкою творів. Композицію «Руки» включили до свого пісенного репертуару Олена Ваєнга, Алла Рід, Анжеліка Фролова та інші виконавиці сучасної ліричної пісні.

Не злічити усієї кількості творчого репертуару Клавдії Шульженко. Кожна з її пісень – це окрема історія, яку артистка щоразу проживала на сцені, аби донести до своїх слухачів силу пісенного слова. І слід зазначити, що їй вдавалося це бездоганно. Після кожної пісні зал вибухав гучними оплесками. На сцену виносили букети квітів, а різнобарвний дощ їх

продовжувався з верхніх ярусів. І здавалося, що співачка байдужа до свого успіху, адже вона давно увінчана лаврами всенародної улюблениці, її візитні картки-пісні стали загальнонародним надбанням.

Сучасні естрадні виконавці мають свій репертуар, своє сценічне обличчя, свої емоції, своє відчуття образу. Але для них Клавдія Шульженко залишається взірцем – а інакше не було б стільки її пісень у їхньому репертуарі, не було б Міжнародного фестивалю – конкурсу імені Клавдії Шульженко.

Емоційна пам'ять зберігає враження від її виступів. Наведемо одне з них. «... І ось вона плавно піднімає руки вгору, розводить долоні в сторони, і зал затихає. Потім вона піднімає голову ... заплющує очі ... Саме так було в той сумний день 22 червня 1941 року, в теплому рожевому Єревані. Її концерт не був скасований – тут не чекали бомбардувань. Але всі розуміли, що в багатьох сім'ях прийшов час прощання – воєнна розлука уже на порозі. Сльози підступили до очей – адже війна надовго, а то і назавжди розведе мільйони рук. І пісня несподівано набула нового змісту. Ось пролунав останній акорд ... і в залі закам'яніла тиша. Тільки коли вона зробила рух в сторону куліс, гримнули оплески, і вона відчула, що мистецтво її завжди буде потрібним, коханим. Тому що була вона не просто естрадною співачкою, а *видатною актрисою свого театру інтимно-ліричної пісні*. Її героїні – юні щирі дівчата, заворожені таїнством любові, молоді жінки, навчені життєвими колізіями дами. Всі вони – багаті душею і дарують слухачам-глядачам елегійні розповіді про любов, проникливі романси про вірність, жартівливі і пустотливі пісні. І все це – довірливо, без артистично-награної сентиментальності, ефектної надривності і фальші. Голос і його інтонації, скупі, але виразні жести, невловимі рухи тіла – це складові частини живого пісенного образу ...» [ ].

В Харкові існує музей К.І. Шульженко (директор Б.С. Агафонов – родич співачки). По вулиці Володимирській, де народилася видатна артистка у 1997 році було відкрито меморіальну дошку, а у 2001 році – пам'ятник –

бюст (скульптор М.Ф. Овсянкін). Клуб-музей постійно видає журнал «Музей К.І. Шульженко», а з нагоди 95-річчя співачки вийшло друком унікальне зібрання пісень з її репертуару. До 110 річниці з дня народження Клавдії Шульженко відбулися численні урочисті в Москві, Харкові, Києві.

### **Висновки до Розділу 3**

Приходить і змінюється мода на пісні і манеру виконання. Спалахують і гаснуть недовговічні зірки естради, а Клавдія Шульженко незмінно залишається в числі кращих і улюблених. Як і раніше тягнуться до неї люди, захоплені слухачі заповнюють концертні зали, пишуть листи ...

У чому ж причина такої надзвичайної і тривалої популярності? Здається, таємниця ця криється в неповторній індивідуальності та величезній чарівності співачки, в її постійній прихильності ідеалам добра, любові, людської вірності. І звичайно ж в постійному вдосконаленні майстерності. Здавалося б, можна і заспокоїтися на досягнутому, але актриса щодня проводила кілька годин у рояля, репетирувала, наполегливо шукала, шліфувала старі пісні, працювала над новими.

Точно розкриваючи стилістику окремої пісні, відчуваючи творчу манеру кожного композитора і поета, співачка в той же час привносила в музичні твори свою неповторну «шульженківську» інтонацію, той милий образ жінки-сучасниці, який так полюбився слухачам і зустрічі з якою завжди були цікавими і радісними.

Клавдія Шульженко не просто виконувала пісню. Якщо уважно прислухатися і придивитися, неважко помітити, що кожна її пісня – це маленька п'єса, побудована за всіма законами драматургії. За кілька хвилин, поки звучить музика, Шульженко встигала розповісти історію життя своєї героїні, намалювати характер, кожен раз особливий і неповторний. Досить згадати її виконання пісні А. Цфасмана «Три вальси». Ціле життя – від юності до глибокої старості – з усіма притаманними кожному віку

зовнішніми і психологічними особливостями проходить перед нами. Співачка показувала це не помітно, але артистично і переконливо.

Старші люди пам'ятають, як багато значили пісні, що виконувалися Клавдією Іванівною Шульженко в роки Великої Вітчизняної війни. За суттю своєю ліричні, які стосуються світу інтимних людських почуттів, ці пісні, як би просвічені відблисками війни, - цікаві документи часу, що говорять про людську стійкість, вірність, про духовне здоров'я народу. Ймовірно, тому, невибаглива фронтowa пісенька «Синий платочек» на слова лейтенанта В. Максимова, які він передав співачці на концерті в обложеному Ленінграді, живе довгим і дивовижним життям.

Постійно удосконалюючи вокальну майстерність, К. І. Шульженко з особливою увагою ставилася до смислової сторони пісень і тонко відбирала для кожної з них найбільш вірні засоби. Актриса знала ціну точному виразному жесту. Її руки, особливий поворот голови, ракурс: всі елементи фігури стають необхідними компонентами виконання. Згадайте руки співачки, які хвацько, по-солдатському скручують «козячу ніжку», в пісні М. Табачникова «Давай закурим» або синю хусточку, підняту над головою, як прапор.

Клавдія Іванівна працювала з багатьма композиторами і поетами. І кожного разу вона ставала своєрідним співавтором пісні. Їй завжди вдавалося знайти несподівані грані образу, одухотворити пісню, зробити її живою і довголітньою.

Пісні Клавдії Шульженко стали часткою духовного життя декількох поколінь. І сьогодні, як і раніше, вони хвилюють і радують людей.

Сучасні естрадні виконавці включають до свого репертуару пісні К. Шульженко, але створюють нові образи - відповідно до своїх емоцій, свого таланту, свого відчуття часу. Це Тіна Кароль, Ані Лорак, Сергій Лазарєв, Юлія Савичева, Таїсія Повалій, Валерія, Алсу, Світлана Тарабарова та інші.

## ВИСНОВКИ

У висновках узагальнено результати дослідження, що відповідають його меті та завданням. Осмислено феномен Клавдії Шульженко як носія кращих здобутків національної вокальної культури в історії вітчизняного естрадно-вокального мистецтва та виявлено її вплив на розвиток вокально-естрадного виконавства в Україні. Народна артистка Радянського Союзу Клавдія Іванівна Шульженко – легенда естрадної пісні. До цього часу так і не з'явилося в сучасній естраді жодної співачки, яка б досягла такого ж високого рівня виконання ліричних пісень і музично-драматичної майстерності, такого глибокого проникнення в образну сферу кожного виконуваного твору, такого щирого захоплення поколінь слухачів.

Систематизовано інформацію щодо становлення і розвитку жанру естрадної пісні. Осмислено особливості процесу її змін в системі духовної культури з огляду на трансформацію культурно-історичного контексту, естетичних запитів та проблем мистецького життя. Естрадна пісня – явище динамічне. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, вона сформувалась у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється стилістикою, естетикою, поетикою.

Період 20-30-х рр. ХХ століття був своєрідним підсумком радикальної трансформації вітчизняної культури і, одночасно, початковим етапом формування нового, радянського культурного простору, що визначив основні напрямки розвитку художньої культури СРСР на довгі роки, аж до 80-90-х рр. ХХ ст. Саме з цього часу почалося формування радянської пісенно-естрадної культури принципово іншого змісту: переосмислення смислової функції жанру пісні, істотна трансформація її музично-поетичного образу, зміна соціального статусу естрадної пісні, висування цілого ряду талановитих композиторів-піснярів і плеяди співаків, стараннями яких пісня стала воістину народним надбанням.

Роки Великої Вітчизняної війни викликали до життя художні твори неминучого значення. Порив до творчості був викликаний необхідністю осмислення духовних цінностей вітчизняної культури. Музика відбивала сутність духовної свідомості людей. Поряд з героїко – патріотичними піснями в масовій культурі сформувався паралельний, неофіційний напрям, представлений творами патріотичної лірики. Це твори М. Блантера, І. Дунаєвського, А. Новикова, С. Соловйова – Сєдого та інших.

Новий напрям з'явився в діяльності джаз - оркестрів Л. Утьосова, Б. Ренського – військово - патріотична тема стала основною; з'явилися також музичні пародії і куплети на злободенні теми.

Музично – пісенна творчість відображала і реалії післявоєнного світу. Незворотні зміни відбулися в розвитку духовної культури. Композитори стали плідно працювати у сфері малих форм – в легкій музиці і пісні. Зі сфери офіційної культури був виключений джаз. Оркестри (О. Лундстрема, А. Цфасмана, Е. Рознера) розформувались. Оркестри Л. Утьосова, Б. Ренського ідеологічно скеровували свій репертуар, виконували «псевдо джазову» музику. Але народжувались і пісні – зразки радянської пісенної культури - «Де ж ви тепер, друзі-однополчани?» (В. Соловйов-Сєдой), «Підмосковні вечори» (В. Соловйов-Сєдой – М. Матусовский), «Три роки ти мені снилася» (Н. Богословский – А. Фатьянов), «Дороги» (А. Новиков – Л. Ошанін) та інші.

Починаючи з 1950 х р.р. естрадне мистецтво долає обмеженість і «ортодоксальну інтерпретацію». Зростає інтерес до особистого, умовними стають кордони між масовою та естрадною піснею. Формується напрям публіцистичних пісень, авторська пісні, виникає так звана «дворова лірика». Починає поштовхуватися розвиток рок – культура, а також тюремно – романсова та емігрантська лірика.

Дослідження виявило динаміку зростання виконавської майстерності Клавдії Шульженко. У Харківський період життя її формували дитячі дворові вистави за участі сусідів – мешканців Москалівки, поезії О. Пушкіна,

М. Лермонтова. У 1923 році майбутня зірка естради вступила до Харківського драматичного театру, брала участь у постановках (Режисер М. М. Синельников), співала в хорі. Як сольна співачка виступала у дивертисментах, що супроводжували театральне дійство. Брала уроки вокалу у професора Н. Л. Чемизова у Харківській консерваторії і мріяла про свій естрадний репертуар. Її приваблювало поєднання музичного та драматичного матеріалу. У 1930 році була прийнята до Ленінградського мюзік – холу. Вже тоді почав формуватись її оригінальний і пізнаваний стиль виконання.

У Ленінграді К. Шульженко розвивалася і як артистка, і як співачка: соло співала у кінотеатрі «Титан» на Невському, виступала у мюзік – холі. Лірика становила основу її програм. Вже тоді артистку супроводжував глядацький успіх. Отримала К. Шульженко і досвід кіноартистки (фільм «Хто твій друг» М. Авербаха), записала першу платівку. Всі ці складові формували її виконавський стиль, що органічно поєднував драматичну гру та спів у творенні образу.

Концертні виступи К. Шульженко в роки війни значно збагатили її репертуар, додали щирості, емоційності, ліризму у виконання. Артистка служила у Ленінградському джаз ансамблі, який дав більш ніж 500 концертів на фронті. Виконавський стиль вже улюблений і впізнаваний шанувальниками виявився особливо жаданим фронтовою аудиторією. Ідеологічні гасла і штучний оптимізм естради довоєнних років поступилися місцем природності і щирості. А для К. Шульженко такий стиль спілкування із слухачами був звичним. Додалося емоційної чуйності. Теплої, професійної майстерності. Кращі з її пісень – «Вечер на рейде», «Давай закурим...», «Синий платочек» увійшли до репертуару саме в цей період.

Ознаками розквіту професійної майстерності співачки вважаємо появу в її репертуарі циклу «Повернення солдата» В. Соловйова – Седого, вальсу з сюїти А. Хачатуряна «Маскарад», участь у музичному фільмі «Веселі зірки» (режисер А. Стривай). Її голос став ще кращим, дзвінким і рухливим, вокальна техніка бездоганною. Кожні два роки артистка готувала нові

концертні програми, розпочала виступи з великими естрадно – симфонічними оркестрами. З простої, непомітної пісні робила шедевр: «Любови не говори», «Руки», «Молчание», «Встречи», «Ожидание», «Три вальса». На фестивалі естрадної пісні у 1965 році вже не було потреби з кимось змагатися. Ім'я Шульженко стали асоціювати з класичною естрадною школою.

Пісні К. Шульженко стали такими популярними, що їх і донині співають сучасні естрадні виконавці. Однією з продовжувачів традицій славетної співачки є Алла Пугачова. Співачки були знайомі, А. Пугачова запрошувала К. Шульженко на свої концерти, слухала її поради. К. Шульженко була для неї авторитетною постаттю у професії співачки-артистки. Пісні К. Шульженко є і в репертуарі Йосифа Кобзона, і Тамари Гвердцители.

Творчість Клавдії Шульженко залишається взірцем для багатьох естрадних виконавців. У 2016 році, за участі Йосипа Кобзона Тамари Гвердцители, Лариси Долюної, Ігора Бутмана, Рената Ібрагімова, Євгена Южина, Світлани Варгузової, Лілії Єрохіної, Олени Іонової, Людмили Лядової, Наталії Манулік, Юліани Рогачової, Людмили Рюміної та інших відбувся концерт, присвячений 110-річчю Клавдії Шульженко. Знову звучали її пісні, але в інтерпретації іншого покоління вокалістів.

Пісня «Синий платочек» стала головним номером Клавдії Шульженко в фільмі «Концерт - фронту», Цю композицію видатної співачки переспівала ціла плеяда сучасних артистів, серед яких Тіна Кароль, Ані Лорак, Сергій Лазарєв, Юлія Савичева, Таїсія Повалій, Валерія, Алсу, Світлана Тарабарова.

Творчість К. Шульженко хвилює й донині, надихає на нове прочитання її пісень. Цьому сприяє, зокрема, і Міжнародний фестиваль – конкурс естрадної пісні ім. К.І. Шульженко, в першому рурі якого естрадні співаки виконують пісні Клавдії Шульженко.

Значення внеску Клавдії Шульженко в історію вітчизняної естради важко переоцінити. Створені нею образи хвилюють і надихають на нове

прочитання. Її виконання залишається взірцем органічного поєднання драматичної гри і бездоганного співу, майстерністю у володінні дрібницями в інтонації, в дикції, в звуці, в настрої.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. Н. Музыкально-поэтические особенности советской эстрадно - массовой песни 60-70-х гг.: [Автореф. канд. искусствоведения: Специальность 17.00.02. – «Музыкальное искусство»] / Л. Н. Алексеева; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. – М., 1980. С.26
2. Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада, 1917 – 1929: Очерки истории / М – во культуры СССР, Ин – истории искусств; отв. Ред. Е.Д. Уварова. – М.,1976. – С. 6 – 28
3. Антоненко А. Эстрадная царица песни / А. Антоненко // День. – 2006. – 22 березня (№ 46)
4. Аскинази В. А. Эстрадная музыка: К вопросу определения понятия: [Обзорная лекция] / В. А. Аскинази. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия культуры, 1995. С. 22
5. Варшавский Я. Настоящая эстрада / Я. Варшавский // Эстрада без парада: сб. статей. – М.:Искусство,1991. – С. 229 – 235
6. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман.– М. : Музыка, 1980. С. 318
7. Василина И. Клавдия Шульженко / И. Василина. – М.:Искусство,1979. С.176
8. Верхова А. Амбівалентність понять «естрада» та «шоу-бізнес». Киев: Актуальные научные исследования в современном мире, 2016. Вып. 10 (18). С. 25–28.
9. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник для вищ. муз. навч. закл. – К.:НМАУ,1997. С. 320
10. Гончарук О. Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва // Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ НАН України, 2011 № 3. С. 14–19.
11. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. \_ К.:НМАУ ім. П.І. Чайковського,1999. С. 260
12. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика XXI, 2006. С. 156
13. Джексон П. Свойства творческого мышления. / П. Джексон, С. Мессик. // Проблема одаренности. – М.: Айрис, 2006. С. – 59–61.
14. Дмитриев Ю. А. Советская эстрада / Ю. А. Дмитриев. – М.: Знание,1968. С. 77
15. Дрожжина Н.В. Клавдия Шульженко – легенда Харькова (к методике анализа феномена личности) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб.наук. праць //

- Постать митця у художньому просторі міста. – Харк. Держ.ун –т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Х.: Видавництво НТМТ. Х.,2009. – Вип.24. С. 71 – 79.
16. Дрожжина Н. Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф) зб.наук.пр.вузів художньо-буд. профілю України і Росії – Харків: ХДАДМ,2008. – Вип.1/3. С. –15 – 20
  17. Єрошенко О. В. Семантико-емоційна компонента вокального мистецтва в західноєвропейській музично-естетичній думці другої половини XVIII ст. / О. В. Єрошенко // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. — Харків: ХДАК, 2017. — Вип. 57. С. 43–53.
  18. Єрошенко, О. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники / О. Єрошенко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 36. С. 252–261.
  19. Зайцев В. П. Режисюра естради та масових видовищ : [Навчальний посібник] / В. П. Зайцев. – К.: Дакор, 2003. С.303
  20. Кадцын Л. Массовое музыкальное искусство XX столетия ( эстрада, джаз, барды, и рок в их взаимосвязи) / Л. Кадцын. – Екатеринбург, 2006.
  21. Клитин С. Артисты в открытом пространстве // Беседы об искусстве эстрады (и не только). Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2012.С. –104  
Клитин С.С. «Золотой век» европейской эстрады. Исторический и теоретический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01. Москва: Всесоюз. НИИ искусствоведения, 1991.С. 49
  22. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М.: Искусство, 1980.С. 192
  23. Конников А.П. Мир эстрады – М.:Искусство,1980.С. 272
  24. Кузнецов Е. Из прошлого эстрады. Москва: Искусство, 1958. С.3–59
  25. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов. – М.: Искусство, С. 1958. – 368
  26. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки. – М.: Искусство,1958. С. 367
  27. Львов М. Из истории вокального искусства . – М.:Музыка,1964. 228 с.
  28. Мозговий М.П. Дозвілля і шоу-бізнес // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції: «Духовна культура як домінанта українського життєтворення», 22-23 грудня 2005 р. – Ч.ІІ. – К., 2005. С. 110-113.

29. Мозговий М.П. Тенденції становлення українського естрадного мистецтва // Зб. наук. праць: Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. - Вип. 4. – Луганськ, 2005. С.197-203.
30. Мозговий М.П. Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття // Зб. наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 10. – Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Рівне, 2005. С.45-49.
31. Мозговий М.П. Українська пісенна естрада в умовах ринкових відносин // Зб. наук. праць / Державна академія керівних кадрів: Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. XV. – К., 2005. С. 185-190.
32. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. – Л.:Наука,1967. 204 с
33. Муратов М.М. Эстрада как феномен массовой культуры: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Казань, 2005. 143 с.
34. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч.посіб./ О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К.: Знання України, 2004. 264 с.
35. Романець В. А. Психологія творчості: Навч.посібник. 3-тє вид. / В. А. Романець. – К.: Либідь, 2004. 288 с.
36. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради. Автореф. канд. дис...Харків, 2017. 18 с.
37. Самая Т. В. Базові засади естрадного мистецтва // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 219–226.
38. Саульский Ю. Эстрадная музыка. Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации. Москва: Искусство, 1988. С. 184–200.
39. Скороходов Г.А. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни. – М.: Сов.композитор,1986. 184 с.
40. Скороходов Г. Клавдия Шульженко. Судьба актрисы – судьба песни / Г.А. Скороходов. – М.: Сов композитор, 1974. 135 с.
41. Стахевич А.Г. Профессионально-техническая підготовка в искусстве пения – Сумы,1991. 49 с.
42. Тихвинская Л. Куда исчезла «настоящая эстрада»? / Л. Тихвинская // Эстрада без парада Сб.ст. – М.:Искусство,1990. С.383 – 403
43. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945) / Е.Уварова. – М.: Искусство, 1983.
44. Утёсов Л. С песней по жизни / Л. Утёсов. – М.: Искусство, 1961. Сто великих вокалистов: сб. статей / сост. Д.Самин. – М.: Вече, 2004.
45. Чепеленко В. В. Про відтворення національних елементів в українській естраді 20-70-х рр. ХХ ст. / В. В. Чепеленко // Культура України: [Зб. статей]. – Х., 1997. – Вип. 4. С. 183-187.

46. Черкашина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкашина // Мистецтво та етнос : [Зб. наук. праць] / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М.Т. Рильського. – К., 1991. С. 126-141.
47. Чернов А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе. – М.: Искусство, 1971. 156 с.
48. Шульженко К.И. «Когда вы спросите меня...». – М.: Молодая гвардия, 1985. 222 с.
49. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Ю. Є. Юцевич. – Київ, 1998. 160 с.