

**■ УДК 784.75**

**Т. В. Самая**, заслужена артистка України, викладач, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, здобувач, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

**ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ НАУЦІ: ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Порушується проблема визначення місця естрадного вокального мистецтва в мистецтвознавчій науці, зокрема питання специфіки естради і її базових засад, що відображаються в розмаїтті вокального мистецтва естради. Розглядається необхідність використання поняття «естрадознавство», яке передбачає вивчення явищ, особливостей і загальних динамічних процесів, пов'язаних з розвитком національного мистецтва естради.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво естради, естрадознавство, елітарне мистецтво, масова культура, класичний кроссовер.

**Т. В. Самая**, заслуженная артистка Украины, преподаватель, Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусства, соискатель, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

**ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ НАУКЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Поднимается проблема обозначения места эстрадного вокального искусства в искусствоведческой науке, в частности вопросы специфичности эстрады и ее базовых принципов, отраженных в разнообразии вокального искусства эстрады. Рассматривается необходимость использования понятия «эстрадоведение», которое предполагает изучение явлений, особенностей и общих динамических процессов, связанных с развитием национального искусства эстрады.

**Ключевые слова:** вокальное искусство эстрады, эстрадоведение, элитарное искусство, массовая культура, классический кроссовер.

**T. V. Samaya**, Honored Artist of Ukraine, Teacher, Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, external doctoral candidate, National Academy of Managerial of Culture and Arts, Kyiv

**VOCAL VARIETY ARTS IN ART CRITICISM: RESEARCH PERSPECTIVES**

The article raises the issue of objective determination of a place of vocal variety arts in art criticism, in particular, the issues of the specific features of variety entertainment and its basic principles reflected in the diversity of vocal variety arts. The article also discusses the necessity of introducing a specialized term «variety arts studies», which involves the study of phenomena, features and general dynamical processes associated with the evolution of national variety arts.

**Key words:** vocal variety arts, variety arts studies, up market art, mass culture, classical crossover.

**Постановка проблеми.** Аналізуючи сучасне естрадне мистецтво, слід усвідомлювати ризик втрати його автентичності, мутації до технологічного процесу виробництва музичної продукції і перехід на індустріальні проекти так званого «шоу-бізнесу». Складність становища посилюється тим, що ситуація стає майже неконтрольованою і може призвести до втрати кращих традицій української культурної спадщини. Сучасний незадовільний стан національної естради не завжди був таким, а нинішню ситуацію можна пояснити браком спеціалістів в естрадній галузі, особливо, в музичній науці, зокрема ігноруванням творчого доробку знакових дослідників естради минулого століття або невідповідним їх цитуванням.

Минуло понад два десятиліття, а українська естрада й дотепер не має своєї наукової лабораторії, теоретиків і мистецтвознавців — фахівців естради, котрі б не лише формували напрям, стратегію, а й визначали реальний сучасний стан естради і могли прогнозувати її перспективу. Через брак наукової ланки, своєї інституції спостерігаються падіння і втрата навіть, здавалося б, непорушних цінностей. Безперечно, естрадна музика є об'єктом дослідження сучасних науковців, однак щоб авторитетно визначати засади її життєдіяльності, аналізувати подальший розвиток, необхідні кваліфіковані знання щодо її специфіки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Історичний досвід і термінологічна база, сформована вченими-естрадознавцями впродовж ХХ ст. — А. Анастасьєвим, Ю. Дмитрієвим, М. Зільбербрандтом, С. Клітіним, Є. Кузнецовим, Л. Мархасьовим, Є. Уваровою, В. Фейертагом, В. Фроловим та іншими фахівцями — і нині можуть посприяти відродженню багатьох вітчизняних естрадних жанрів — вокальних, інструментальних, мовних, хореографічних, оригінальних.

Важливою для розвитку теоретичної бази естрадного мистецтва стала праця С. Клітіна «Естрада: проблеми теорії, історії та методики» (1987) [3], що фактично започаткувала естрадознавство, а сам термін закріпила в дослідницькому полі як наукове поняття. Однак у період перебудови поширення набуває інший термін — «шоу-бізнес», — унаслідок чого естрада поступово втрачає значення художніх позицій, а поняття «естрадознавство» за такий нетривалий час не змогло затвердитися в професійній лексиці фахівців. Спостерігається нав'язування естраді переваг PR-технологій шоу-бізнесу західного зразка, однак подібна форма в українських реаліях розвивається інертно, оскільки є неефективною в контексті національного мислення та історичного досвіду.

**Мета статті** — визначити місце естрадного вокального мистецтва в мистецтвознавчій науці, зокрема актуалізувати поняття «естрадознавство», що дозволить не лише вдосконалити методологічний апарат, а й розвивати українське естрадне мистецтво як науку.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Будь-яка наука завжди базується на двох складових — теорії і практиці. У вокальному мистецтві естради між цими складовими існує певна неузгодженість. Нині теорія дистанційована від практичного контенту, сценічних реалій і емоційно-психологічного компонента професії естрадного вокаліста. У навчальному процесі методичні рекомендації радше базуються не на науковому обґрунтуванні, а на його імітації: емпіричному факторі, зумовленому спорадичними емоціями з неповними знаннями щодо формування вокальної техніки естрадного співака.

З часом удосконалюємо свої знання, прогресуємо в технічному розвитку, однак проблем у вокальній естраді не меншає, навпаки, вони загострюються, а наукові дослідження набувають дедалі більшої формальності. Актуалізація дослідження естрадного мистецтва спостерігається в працях культурологів, психологів, соціологів і навіть політологів, але не фахівців-мистецтвознавців. Нині дослідження з інших гуманітарних наук для естради можуть слугувати факультативним компонентом, наприклад, стосовно окремих аспектів творчості виконавця, але не його творчого продукту — музичного матеріалу. Ці праці не сприятимуть осмисленню естрадного мистецтва, його завдань і специфіки, об'єктивному аналізу ситуації у вітчизняній естраді. Наприклад, не можна за результатами подібних досліджень визначити цінності творчого матеріалу та здійснити професійного естрадознавчого аналізу, керуючись виключно психологічним портретом виконавця. Підкреслимо, що естрадне мистецтво не можна розглядати як аналог сучасних форм прикладної психотерапії; навпаки, створена простота, легкість передачі естрадного дійства не розкривають своїх таємниць наявністю примітивних штамів і засобів спрощеного підходу до її дослідження, а потребують серйозного осмислення тих, хто намагається визначити її ціннісні пріоритети.

У контексті вищезазначеного звернемо увагу на термін «масова культура», розглядатимемо лише якісно-сміслові характеристики соціальних верств, які виражають свої вподобання. Так само, як і фактор популярності в «популярній музиці», це не більше, ніж основа розгляду раціональності епохи естради, базовий варіант, що свідчить про зародження стилю, моди, де за епатажем простежуються достатньо глибинні проблеми, що повинні віддзеркалюватися в певному художньому сприйнятті публіки. Погодимось з висловлюванням Т. Черденченко, нехай і двозначним, що «музика, навіть і в легковажній якості,

залишається «мистецтвом муз» [8]. Однак простежується розмите значення вислову «легковажна якість музики», що, по суті, більше стосується нормативно-правового акту, ніж мистецтвознавчої науки.

У багатьох працях культурологічного спрямування на найвищому науковому рівні цілеспрямовано порушується питання елітарної культури академічного середовища як антипода масової культури. При цьому поняття «масова культура», з точки зору представників академічної науки, тлумачиться як «етноцентризм». Необхідно змінити стереотип мислення, що естрадна музика — це дешевий продукт масової культури; нині вона, як і академічна, має свої класичні (елітарні) пісенні надбання й рівень вибірковості.

На думку більшості консервативних ідеологів, термін «елітарне мистецтво» визначає мистецтво, здатне задовольнити привілейовані верстви суспільства і сприяти своїм творчим продуктом соціальному прогресу. При цьому зовсім не заперечується, що еліта існує в кожному суспільному класі. Вирішення нинішньої ситуації в естрадному мистецтві залежить від того, наскільки академічна еліта продовжуватиме нав'язувати свої ідеальні, на її думку, закони класичної музики, що не зважають на наявність у музичному естрадному середовищі сучасних стандартів. Подібна пропозиція стосується нових форм функціонування та сприйняття сучасної естрадної музики. Психолог-аналітик Володимир Леві зазначав, що фахова підготовленість «перешкоджає іноді достатньо грамотним у музичному сенсі людям сприймати музику сьогоденного дня...» [1, с. 92].

Нині ніхто не заперечуватиме, що джаз — це особливий напрям музичного мистецтва, який, з легкої руки вітчизняних музикознавців, «гідно» посідає своє місце в класифікації естрадної музики поряд із рок- і поп-напрямами. Дослідження основ джазу, «джазового мислення» — завдання дуже складне з точки зору музичної естетики, оскільки не відповідає стандартним засадам академічної музичної мови. «Завдання дослідника основ джазового мислення вже саме по собі настільки складне, що навряд чи можна було б очікувати остаточного його вирішення від одного музикознавця, (...) його вирішення і сьогодні залишається перспективою майбутнього», — зауважує В. Єрохін [5, с. 6]. Виконавська специфіка та метроритмічний склад мислення джазу виявилися недоступними для багатьох академічних виконавців. Відомий фахівець у галузі джазової музики Уїнтроп Сарджент зазначає: «...джазовий музикант володіє надзвичайно розвинутою здатністю розрізняти акценти, вловлювати їх підпорядкованість, що проявляється в усьому, що він грає... Його вміння розпізнавати найдрібніші компоненти метрики виражаються через пристрась до різних витончених прийомів синкопування, абсолютно чужих для

європейської музики. Саме відсутність такої здібності в більшості європейських (класичних) музикантів і пояснює той загальновідомий факт, що їх спроби грати джаз є малопереконливими» [5, с. 68].

Частіше ці факти виявляються на тлі того, що в програмі класичного освітнього контенту зовсім не приділено уваги необхідності вивчення семантики джазу, його метроритмічних і ритмоінтонаційних ознак, що мають особливу музичну естетику й імпровізаційний склад музикування. У зв'язку із цим, наведемо вислів відомого англійського педагога Л. Маккіннон: «Одна справа — відчувати музику, інша — розуміти, і вже зовсім особлива справа — авторитетно говорити її мовою» [4, с. 29].

Авторитарний стиль викладу багатьох академічних досліджень наводить на думку радше про побоювання авторів втратити свої непохитні позиції, аніж про знання питань теорії і практики естрадного мистецтва. У результаті антагонізму представників академічного й естрадного напрямів постійно виникають протиріччя, що негативно позначаються на рівні музичної культури суспільства. Зрештою, маємо «замкнене коло»: з одного боку — вчені, котрі є спеціалістами з академічною підготовкою, однак недостатньо обізнані зі специфікою естради; з іншого — практики естради, які не мають теоретичних знань у галузі мистецтвознавства, проте розуміють прикладну специфіку цього виду мистецтва. Отже, естрада функціонує без відповідної наукової лабораторії, де б досліджували та скеровували естрадне мистецтво в необхідному культурному напрямі.

В естрадній музиці помилки є помітнішими, ніж у класичній, оскільки академічний твір, перш ніж дійти до свого шанувальника, долає достатньо складний шлях, на якому немає «почесної вір-доріжки, вкритої червоним килимом»: це і критика (передусім колег), і весь цех артистичної еліти, і диригенти, і режисери-постановники. Шедеври класики випробовуються часом, а тому її аудиторію неможливо назвати споживачами, а не інакше як поціновувачами, підготовленими до сприйняття подібної музики. Естрада не має атестаційного досвіду, як представники академічного напрямку. Тут викладається на загал те, що створено первинними емоціями. Нерідко естрадні твори доводяться до остаточного результату в процесі концертної практики, тому іноді фінальний варіант значно відрізняється від початкового. Подібне відбувається з будь-якими творами, навіть з тими, що написані визнаними композиторами. Тому і «відбір» кращих номерів здійснюється через перевірку часом, а поодинокі голоси вимогливої публіки не сприймають у масі апологетів низькопробних шлягерів і епатажних журналістів, котрі критикують музичну продукцію відповідно до рівня ерудиції. Цю думку поділяє також В. Сиров, говорячи,

що «серед шанувальників масової музики є ті, хто не втратив критичної здатності розгледіти (розчути) свіжу думку в потоці монотонних одноденок» [6, с. 283].

Музичний фон побутових пісень, що не належать до розряду естрадної культури, плаский гумор сатириків, манкування рейтингами і призовими місцями в конкурсах, загравання з публікою — усе це, по суті, є знущанням над суспільством, яке не знає мистецтва і культури, це стало невід'ємною складовою більшості представників сучасної естради. Як уникнути риторичних питань, наявних в оцінках учених, котрі вважають подібні явища естрадним мистецтвом? С. Клітін попереджав, що «не можна заперечувати наявності шлейфу поганих традицій у питанні вивчення естради. Донині існує зневажливе ставлення до специфічних якостей творів естрадних жанрів. Крім того, розважальна функція, притаманна їм, часом дискредитувала це мистецтво, зближуючи його із сумнівними формами розваги, поєднувала розкріпачення з розгулом, бешкетні веселощі з вульгарністю, в результаті чого дійсно виникло антимистецтво, яке викликає справедливий протест ревнителів сформованих естетичних норм» [3, с. 7].

Не має бути, однак, узагальнень, коли йдеться про майбутнє національної музичної культури, необхідно, щоб вона не розчинилася в необґрунтованому антагонізмі, а ґрунтувалася на історичних репродуктивних методах, використовуючи ідеї від кращих зразків різних напрямів музики, що зрозумілі кожній людині. Ми не єдині у своїх оцінках — приблизно так вважає і В. Сиров, котрий зауважив, що «набагато гірше інше — одностороння орієнтація на «високу» класику або на музику розваг. У цій «центричності» двох слухацьких груп очевидна неповнота сприйняття життя, якщо не сказати про її неповноцінність. (...) Або інший варіант — неприйняття складних форм слухачем-споживачем, що ковзає по поверхні музики і не здатен (або не має можливості) поринути в справжні глибини музичного смислу. Усе це, з одного боку, розділяє два слухацькі табори, але з іншого, чимось їх уподібнює. Частково саме це пояснює готовність споживачів шлягерів і слухачів класичних шедеврів зробити крок назустріч один одному» [6, с. 283]. Посилаючись на значення терміна «анігіляція понять» (лат. *annihilatio* — знищення — результат реакції перетворення частки й античастки під час їх зіткнення в які-небудь інші частинки, відмінні від початкових), використаного В. Сировим у своїх дослідженнях, слід підкреслити, що це не просто взаємознищення, як наслідок певного протистояння, а перехід до нової, відмінної від попереднього стану, стадії розвитку естради в системі культури.

Цей факт свідчить про цілком виправданий і об'єктивний розвиток естрадного мистецтва, коли конфлікт обов'язково зумовить вирішення протиріч та створення нових синтезованих музичних проєктів, коли відбудеться природний еволюційний перехід у нову якість.

Нині в західному світі не одне десятиліття успішно розвивається такий самостійний жанр естрадної музики, як «класичний кросовер» (classical crossover), що синтезує музичні напрями і стилі, передусім естрадний та класичний. Він представлений окремою номінацією в щорічній музичній премії Греммі Національної академії звукозапису США. Класичний кросовер — це не форма дивертисменту, коли на сцені демонструють мистецтво виконавці різних жанрів, а сучасний музичний синтетичний сплав, у якому артисти досконало володіють виконавською майстерністю, не претендуючи на роль кращого. Нині класичний кросовер розглядається не лише як концертна форма, що передбачає поєднання в одному концерті виконавців академічного й естрадного напрямів, а цілісний напрям, який має своїх видатних представників: дуетні проєкти Лучано Паваротті із зірками поп- та рок-музики, Сара Брайтман (Англія), Андреа Бочеллі, Алессандро Сабіна, Філіпа Джордано (Італія), Микола Носков (Росія), Джош Гробан, Джекі Іванко (США), Емма Шаплін (Франція) та інші відомі артисти.

Не слід інтерпретувати класичний кросовер як напрям, що «підтягує» естраду до класичної музичної культури, основуючись лише на виступах зірок естради із симфонічним оркестром. Чи вважатимуться виступи будь-яких популярних артистів, котрі виконують свої твори в супроводі естрадно-симфонічного оркестру, або пісні гурту «Бітлз», записані з камерним чи симфонічним оркестром, також класичним кросовером? Ні, це буде радше задоволення амбіцій естрадного виконавця від відчуття дотику до «високого» мистецтва. До класичного кросовера слід «підрости» як класичному виконавцеві, так і естрадному співакові. Цей напрям у музичному мистецтві не є ні «естрадуванням» класики, ані «класицизацією» естради, він — наслідок еволюції естрадного вокалу, що синтезує виражальні і сценічні елементи класичного мистецтва. Через жанр класичного кросовера естрадне мистецтво демонструє свою соціальну мобільність.

При всій демократичності, мобільності й відкритості сучасної естради, все таки слід її «регламентувати», захищати від уседозволеності, примітивна та спрощеності, не створювати сприятливих умов для сучасних лоцманів нігілізму, котрі намагаються «вести корабель естради» у фривольному фарватері вульгарності. Однак це не заклик до художніх рад з їх старорежимним ставленням до мистецтва та епохальною цензурою. До тих, хто оцінює мистецький рівень естрадних творів, мають належати обрані люди, фахівці з професійною освітою,

високодуховними ідеями мистецтва, обізнані на принципах роботи естрадного артиста, його професійній культурі, нормах естетики, законах сцени, жанру, тобто специфіці естради. Відсутність взаємодії виконавців та експертів негативно позначиться на розвитку культури, про що Д. Лихачов у своїй праці «Культура як цілісне середовище» зазначав: «Падіння гуманітарної культури (наприклад, музичної) обов'язкове, хоча, може, і не відразу очевидно позначиться на рівні розвитку навіть математики або фізики» [2, с. 442].

Питання художнього рівня української естрадної музики завжди актуальне, хоча орієнтуємо своє музичне сприйняття за критеріями західного продукту, незважаючи на пасіонарні ознаки і національні культурні традиції. Якщо у вокальній естраді провести паралелі між західним та вітчизняним досвідом і при цьому відмежуватися від стильових особливостей естрадної музики, то матимемо неідентичні критерії для порівняння. Західна естрада відрізняється від української не лише музичною формою, гармонією та стильовим синтезом, а й метроритмічною структурою, не властивою нашій ментальності. Є лише два варіанти вирішення ситуації: або вивчити сучасну організацію метроритму і синтезувати ці принципи в естраді, що, згідно з результатами, є непереконалим, або зовсім відмовитися від банальних спроб «джазування» української естради. Перш ніж застосовувати технології західних колег і будувати на цьому перспективу розвитку естрадного мистецтва, прагнучи до ефективності, слід проаналізувати історичний досвід вітчизняної естради та її іноземних різновидів — вар'єте, бурлеску, мюзик-холу, шоу-індустрії тощо.

**Висновки.** Сучасність потребує від нас перегляду набутого творчого і наукового багажу в галузі естради, необхідності адаптації його до національної ментальності, визначення стратегії розвитку естрадного мистецтва. У цьому разі процес виховання фахівців безпосередньо залежить від сучасного ставлення до розвитку всесвітньої музичної культури, що регламентує надання художньої змістовності естрадній музиці і відділяє її від комерційного продукту шоу-бізнесу.

Отже, нині необхідним є аксіологічний підхід до відбору інформації з питань теорії й історії мистецтва естради, що сприятиме виявленню якісного матеріалу в розвідках з філософії, театрознавства, музикознавства, педагогіки тощо, дозволить легітимізувати в мистецтвознавчому полі поняття «естрадознавство» як напрям наукових досліджень, що вивчає закономірності й процеси розвитку естрадного мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Естрадознавчий підхід дозволить усвідомити динаміку поширення нових цінностей сучасного мистецтва в соціумі, створити інноваційну наукову лабораторію для

виховання кваліфікованих кадрів естради, що функціонуватиме як потужний генератор творчих ідей і регулятор естрадного мистецтва в національному культурному просторі.

Основними напрямками досліджень мають стати теорія й історія естради, особливості виконавської майстерності та художня критика.

### Список використаних джерел

1. Леви В. Л. Вопросы психобиологии музыки / В. Л. Леви // Советская музыка. — 1966. — № 8. — С. 37–43.
2. Лихачёв Д. С. Культура как целостная среда / Д. С. Лихачёв // Об интеллигенции : сб. ст. — СПб., 1997. — С. 426–444.
3. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики / С. С. Клитин. — Л. : Искусство, 1987. — 187 с.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. — М. : Классика-XXI, 2006. — 152 с.
5. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. — М. : Музыка, 1987. — 296 с.
6. Сыров В. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) [Электронный ресурс] / В. Н. Сыров. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=716>. — Загл. с экрана.
7. Флиер А. Я. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. — М. : Академ. Проект, 2000. — 496 с.
8. Чередниченко Т. Музыкальные увеселения. Культура радости вчера и завтра [Электронный ресурс] / Т. Чередниченко. — Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1994/6/chered.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/chered.html). — Загл. с экрана.

### References

1. Levi V. L. Voprosy psikhobiologii muzyki / V. L. Levi // Sovetskaya muzyka. — 1966. — № 8. — S. 37–43.
2. Likhachev D. S. Kultura kak tselostnaya sreda / D. S. Likhachev // Ob intelligentsii : sb. st. — SPb., 1997. — S. 426–444.
3. Klitin S. S. Estrada: problemy teorii. Istorii i metodiki / S. S. Klitin. — L. : Iskusstvo. 1987. — 187 s.
4. Mackinnon L. Igra naizust / L. Mackinnon. — M. : Klassika-XXI. 2006. — 152 s.
5. Sargeant Winthrop. Jazz: Genesis. Muzykalnyy yazyk. Estetika / Winthrop Sargeant. — M. : Muzyka. 1987. — 296 s.
6. Syrov V. Shlyager i shedevr (k voprosu ob annigilyatsii ponyatyi) [Elektronnyy resurs] / V. N. Syrov. — Rezhim dostupa: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=716>. — Zagl. s ekrana.
7. Fliyer A. Ya. Kulturologiya dlya kulturologov / A. Ya. Fliyer. — M. : Akadem. Proyekt. 2000. — 496 s.
8. Cherednichenko T. Muzykalnyye uveseleniya. Kultura radosti vchera i zavtra [Elektronnyy resurs] / T. Cherednichenko. — Rezhim dostupa: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1994/6/chered.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/chered.html). — Zagl. s ekrana.

## ■ UDC 784.75

**Samaya T. V.**, Honored Artist of Ukraine, Teacher, Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, external doctoral candidate, National Academy of Managerial of Culture and Arts, Kyiv

*samaya-t@mail.ru*

**VOCAL VARIETY ARTS IN ART CRITICISM: RESEARCH PERSPECTIVES**

This paper intends to describe the issue of objective determination of a place of vocal variety arts in art criticism.

**Research Methodology.** Historic experience and the database of terminology were compiled in the 20th century by variety art researchers, such as A. Anastasyev, Yu. Dmitriyev, M. Zilberbrandt, S. Klitin, Ye. Kuznetsov, L. Markashov, Ye. Uvarova, W. Feiertag, V. Frolov and others. It is therefore necessary to use the axiological approach to the selection of information on the theory and history of variety arts. This will facilitate the discovery of good-quality material in the studies of philosophy, theater performance, musicology, pedagogy and others.

**Results.** The author demonstrates the importance of introducing a specialized term «variety arts studies», which involves the study of phenomena, features and general dynamical processes associated with the evolution of national variety arts. The specific features of variety entertainment and its basic principles reflected in the diversity of vocal variety arts are outlined. It is claimed that in vocal arts an inconsistency remains between its theoretical and practical aspects: the theoretical one is distanced from the practical one and does not take the reality of live performance on the stage or emotional and psychological components in the work of a contemporary singer.

**Novelty.** An attempt is made at defining the concept of «variety arts studies» as the sphere of art research that studies the patterns and processes of variety arts development. The main areas of studies include the theory of variety arts, the history of variety arts, specific features of performance skills and art criticism.

**The practical significance.** The approach of variety arts research will enable more accurate and profound knowledge of the dynamics in the ways of new values in contemporary art. Recommendations are given to establish an innovative research laboratory that will train qualified professionals in the variety arts field, and act as a powerful generator of creative ideas and a regulator of variety arts in the Ukrainian cultural space.

**Key words:** vocal variety arts, variety arts studies, up market art, mass culture, classical crossover.

*Надійшла до редколегії 04.01.2016 р.*