

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЛЕГЕНЬКОВСЬКА КАТЕРИНА ВІКТОРІВНА

«RED HOT CHILI PEPPERS»

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
КОМЕНДА ОЛЬГА ІВАНІВНА,
професор кафедри музичного мистецтва,
доктор мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доцент, доктор мистецтва Косинець І.І. _____

ЛУЦЬК – 2025

АНОТАЦІЯ

Легеньковська К. В. «Red Hot Chili Peppers». Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України. Луцьк, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом до ролі автобіографічних текстів у формуванні музичної ідентичності та осмисленні творчих практик музикантів. Біографічні й автобіографічні матеріали гурту «Red Hot Chili Peppers» репрезентують складну взаємодію особистого досвіду, соціокультурних впливів і мистецьких трансформацій, що залишається малодослідженою темою в українському науковому дискурсі.

Мета дослідження — проаналізувати механізми формування автобіографічного наративу в мемуарах і біографічних свідченнях учасників гурту та визначити їхній вплив на конструювання індивідуальних і колективних образів та рецепцію творчості.

Завдання дослідження: дослідити наративні стратегії в автобіографічних текстах; проаналізувати мотиви тілесності, залежності, дружби й любові; визначити роль соціокультурних умов і продюсерських рішень у формуванні творчого наративу; інтерпретувати матеріали в ширшому теоретико-культурному контексті.

Результати дослідження засвідчують, що автобіографічні тексти «Red Hot Chili Peppers» виходять за межі документальної хронології та функціонують як інструмент художньої саморепрезентації й колективної пам'яті, відображаючи взаємодію мистецтва, особистого досвіду та соціальних процесів.

Ключові слова: «Red Hot Chili Peppers», автобіографія, ідентичність, наративні стратегії, культурні практики, музична соціологія, фанк, панк, альтернатива, фанк-рок.

ANNOTATION

Lehenkovska K. V. Red Hot Chili Peppers. Qualification scientific work presented as a manuscript. A thesis submitted for obtaining the second (Master's) level of higher education in Specialty 025 "Musical Art". Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Lutsk, 2025.

The relevance of the study is determined by the growing interest in the role of autobiographical texts in shaping musical identity and in understanding musicians' creative practices. Biographical and autobiographical materials of the band Red Hot Chili Peppers represent a complex interaction of personal experience, socio-cultural influences, and artistic transformations, which remains an insufficiently explored topic in Ukrainian scholarly discourse.

The aim of the study is to analyze the mechanisms of constructing autobiographical narrative in the memoirs and biographical testimonies of the band's members and to determine their influence on the construction of individual and collective images as well as on the reception of the band's work.

The objectives of the study include: examining narrative strategies in autobiographical texts; analyzing the motifs of corporeality, addiction, friendship, and love; determining the role of socio-cultural conditions and production decisions in shaping the creative narrative; and interpreting the materials within a broader theoretical and cultural context.

The results of the study demonstrate that the autobiographical texts of Red Hot Chili Peppers go beyond documentary chronology and function as instruments of artistic self-representation and collective memory, reflecting the interaction between art, personal experience, and social processes.

Keywords: Red Hot Chili Peppers, autobiography, identity, narrative strategies, cultural practices, musical sociology, funk, punk, alternative, funk-rock.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ГРУТУ «RED HOT CHILI PEPPERS»	8
1.1. Соціокультурний контекст Лос-Анджелеса 1980-х, заснування гурту та ранні впливи	8
1.2. Кризи й трансформації, переломні етапи творчості: від перших альбомів до світового успіху	12
1.3. Біографічні передумови творчості учасників гурту	23
РОЗДІЛ 2. ІДЕОЛОГІЯ ТА ОБРАЗНИЙ СВІТ ЛІРИКИ	26
2.1 Каліфорнія як метафора: культурно-політичні та етичні виміри.....	26
2.2. Тіло, любов, залежність і фігуральна мова як простір екзистенційних пошуків	28
2.3. Синтез стилів і продюсерська логіка	33
2.4. Роль гітари і ансамблева динаміка в становленні звучання гурту	38
2.5. Ритмічні особливості та інновації	42
2.6. “Under the Bridge” як репрезентація індивідуальної кризи в музично-ліричній структурі	44
РОЗДІЛ 3. ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА РЕЦЕПЦІЯ.....	47
3.1. Відеокліпи як форма міжмедійного мистецтва	47
3.2. Сценічний імідж та перформативність.....	50
3.3. Фан-культура і транснаціональний вплив	53
3.4. «Red Hot Chili Peppers» і Україна: приклади солідарності та рецепції.....	58
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64
ДОДАТКИ.....	71

ВСТУП

Актуальність теми. Вивчення автобіографічних текстів музикантів дає унікальну можливість проаналізувати механізми конструювання артистичної стратегії, взаємодію життя й сцени та роль індивідуального наративу у формуванні колективного образу гурту. Особливу вагу така перспектива має для аналізу «Red Hot Chili Peppers», адже їхня історія проходить крізь крайні форми перформативності, залежностей і культурних трансформацій, що безпосередньо відображені у спогадах учасників. Автобіографічні матеріали не лише відтворюють хронологію подій, а й показують, як особисті кризи та досвід виживання перетворюються на естетичні практики й медійні стратегії.

У контексті наукової літератури проблема автобіографічного виміру творчості музикантів досліджена недостатньо. В Україні подібні розвідки майже відсутні: більшість матеріалів зводиться до журналістських статей або коротких оглядів, які не пропонують глибокого аналізу автобіографічного жанру як інструмента саморепрезентації. У науковому обігу українських дослідників ця тема лишається малорозробленою. Основну джерельну базу становлять іноземні матеріали — передусім автобіографії та біографічні тексти учасників гурту, а також критичні та культурологічні дослідження, опубліковані за кордоном. Таким чином, дана робота заповнює брак системного аналізу автобіографічних текстів у рок-культурі та їхньої ролі у формуванні колективної образності гурту.

Об'єкт дослідження. Біографічні та автобіографічні матеріали учасників «Red Hot Chili Peppers» — мемуари, інтерв'ю, публічні тексти й візуальні джерела.

Предмет дослідження. Способи конструювання індивідуальної та колективної ідентичності в автобіографічних текстах учасників гурту; наративні стратегії, образні мотиви, медійні техніки легітимації та перформативні способи, що перетворюють приватну біографію в публічний культурний артефакт.

Мета дослідження. Проаналізувати механізми формування автобіографічного наративу в мемуарах і біографічних свідченнях учасників

гурту та показати, як ці наративи конструюють індивідуальні й колективні образи, впливають на рецепцію гурту й демонструють ширші соціокультурні процеси.

Завдання роботи охоплюють дослідження наративних стратегій у мемуарах і біографіях музикантів; аналіз мотивів тілесності, залежності, дружби й любові; вивчення ролі соціальних та культурних умов у формуванні музичної унікальності; простеження впливу продюсерських і студійних рішень на творчий наратив; інтерпретацію автобіографічних матеріалів у ширшому теоретико-культурному контексті.

Методи дослідження: Текстуально-дискурсивний аналіз, інтертекстуальний аналіз, порівняльно-історичний метод, культурно-антропологічний підхід, вибіркового музичний аналіз, ритмічний/метричний аналіз, візуальний аналіз музичних відео й сценічних перформансів.

Наукова новизна. У дослідженні запропоновано інтерпретацію автобіографічних наративів учасників «Red Hot Chili Peppers» як культурної практики, що поєднує особисту історію, сценічний образ і колективну ідентичність гурту. Автобіографії розглядаються не як другорядне джерело фактів, а як повноцінний текстовий та культурний артефакт, що віддзеркалює естетику й соціальність музики.

Теоретичне й практичне значення роботи. Дослідження поглиблює розуміння автобіографічних практик у рок-культурі, розкриваючи їх як засіб формування індивідуальної та колективної ідентичності й інструмент інтеграції особистих криз у мистецькі форми. Результати можуть бути використані в освітніх курсах із культурології, музикознавства та соціології культури; для музичних менеджерів і кураторів у сфері популярної музики; а також у медіа- та архівних проєктах, що працюють із біографічними матеріалами.

Апробація результатів дослідження та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (13–14 травня 2025 року, м. Луцьк,

Україна) та опубліковано статтю: Легеньковська К. В. «Red Hot Chili Peppers»: аналіз пісні «Under the Bridge». Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень. Матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів та аспірантів (13–14 травня 2025 року). Луцьк : Електронне видання на CD-ROM, 2025. С. 456–458.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг становить 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ГРУПУ «RED HOT CHILI PEPPERS»

1.1. Соціокультурний контекст Лос-Анджелеса 1980-х, заснування гурту та ранні впливи

Соціокультурний ландшафт Лос-Анджелеса наприкінці 1970-х — на початку 1980-х поєднував індустріальний гламур Голлівуду з розгорнутими маргінальними субкультурами; у цьому полі народжувалися нові музичні практики, що поєднували панк, фанк і вуличний грав [42, с. 134–140; 9, с. 260–266; 10, с. 45–51]. Неформальні хаби — сквати, темні студії, репетиційні кімнати й after-hours-приміщення — виконували роль неформальних шкіл: там відбувалися колективні прослуховування, обмін платівками та міждисциплінарні зустрічі, які формували культурний капітал молодих музикантів і заміщували академічну інфраструктуру навчання [42, с. 134–140; 9, с. 261].

Клубне середовище Голлівуду вирізнялося мультикультурністю й перформативною відкритістю: поряд співіснували трансгендерні, вуличні артисти й музичні ентузіасти різного походження, що сприяло міжжанровим колабораціям і експериментам [42, с. 150, 166]. Ця атмосфера спонтанності й взаємного впливу контрастувала з комерційною естетикою Сансет Стріп і виховувала модель сценічної поведінки, зорієнтовану на прямий емоційний контакт із публікою, а не на радіо- чи телевізійний успіх [42, с. 161].

Одночасно сцена була полем високого ризику: нормалізація вживання психоактивних речовин, кримінальні способи виживання та провокативні перформанси були частиною повсякденної культури. Такі стратегії виживання виконували подвійні функції — вони створювали соціальну згуртованість і ресурсну автономію, але також посилювали вразливість учасників і породжували етичні дилеми щодо меж допустимого [27, с. 31; 9, с. 298].

Механізми входження в сцену часто проходили через мережі особистих зв'язків: родинні контакти, знайомства з місцевими діячами та участь у

спільнотних хабах давали доступ до клубів, репетицій і виступів, що пояснює швидку генезу гібридних музичних практик у Лос-Анджелесі [27, с. 13–18; 42, с. 158]. Біографічні кейси (зокрема досвід Ентоні Кідіса) ілюструють, як індивідуальні маршрути — перебування в богемному колі, участь у нелегальних заробітках — ставали каналами доступу до культурного капіталу й одночасно джерелами ризику [27, с. 18, 36].

Репетиційні простори на кшталт Wilshire Fine Arts, темні студії на Venice Boulevard та домашні хаби значили більше, ніж фізичні локації: вони були осередками технічного вдосконалення, експерименту та соціального навчання, де формувався характер виконавця й реалізація сценічної взаємодії [9, с. 326]. Саме в цих мікросистемах тісно перепліталися творчість і руйнування — художня рецепція (наприклад, вплив візуального мистецтва) стимулювала музичні інновації, але доступність наркотиків і внутрішні конфлікти підривали довіру в спільнотах [9, с. 383].

Одночасно культурні потрясіння кінця 1970-х (вбивство Джона Ленона, смерть Дарбі Креша і Джона Бонема) стимулювали етичну й естетичну переоцінку: учасники сцени шукали автентичності в музиці й відкидали порожню виконавську поведінку на користь грав-орієнтованого, емоційно обґрунтованого виконання [9, с. 231–235].

Лос-анджелеський андеграунд 1980-х виступав одночасно інкубатором стилістичних інновацій і складним соціальним полем, де конструювались художні стратегії й траєкторії кар'єр молодих музикантів. Розуміння цієї матриці є ключовим для аналізу початкової формації «Red Hot Chili Peppers» (далі — RHCP) і біографічних передумов їхніх творчих рішень.

Початковий етап існування «Red Hot Chili Peppers» вирізнявся поєднанням інтенсивної енергетики виступів і прагненням до експерименту, що дало можливість колективу швидко виділитися. Вже перші репетиції й гаражні записи засвідчили широку палітру музичних референсів — від «P-Funk» і класичного фанку до хард-року та афробітів, що стало технічною й стилістичною основою подальшої роботи [42, с. 34–35]. Це поєднання не було випадковим: учасники

гурту систематично накопичували архіви платівок і радіопередач, які виконували роль «живого підручника» для формування репертуару та імпровізаційних навичок [42, с. 184].

Формування складу і виконавської відбувалося в тісному перетині особистих зв'язків, шкільного середовища і клубного життя. Взаємодія Ентоні Кідіса, Майкла Бальзарі та Гіллела Словака, яка виникла у середній школі Ферфакс, стала ядром творчої групи: дружба, що починалася з побутових суперечок і спільних імпровізацій, швидко переросла у стійку творчу кооперацію з чіткими ролями та взаємозбагаченням музичних смаків [27, с. 64–66]. У цих міжособистісних зв'язках поєдналися різні художні перспективи: театральні амбіції Кідіса, імпровізаційна чутливість Флі та інструментальна вправність Словака, що сприяло формуванню синтетичного стилю, в якому важливими були не лише композиційні ідеї, а й сценічна дія як частина музичного повідомлення [27, с. 105].

Поява проєкту «Tony Flow and the Miraculously Majestic Masters of Mayhem» і перші виступи під цим ім'ям ілюструють, як з елементів жарту, пародії і імпровізації виник організований музичний акт: короткі, вибухові композиції, театралізовані вокальні вставки та провокативні візуальні жести швидко сформували впізнавану практику, яка поєднувала фанкову гру баса з панковим імпульсом і елементами хіп-хопового стилю [42, с. 105]. Назва «Red Hot Chili Peppers», обрана після обговорень і поради локального промоутера Метта Дайка, стала маркером бажаної сценічної агресивності й відмови від конформізму; поява псевдонімів і театралізованих атрибутів підкреслила прагнення до колективної перформативної унікальності. Формування іміджу супроводжувалося появою псевдонімів: Майкл став Флі (укр. Блоха), Гілел — Слім (укр. Худорлявий), Ентоні — Свон (укр. Лебідь) [42, с. 33]. Гурт почав своє офіційне існування з 1982 року.

Соціальна та матеріальна ситуація групи — життя в художніх спільнотах, нічні джеми, побутова нестабільність — не тільки створювала складні умови виживання, але й виступала джерелом художнього матеріалу. Спільні простори

на кшталт С.А.С.Н. діяли як неформальні музичні школи: обмін платівками, домашні репетиції та вечірки в підвалах формували експериментальну базу, де народжувалися композиційні й сценічні експерименти [42, с. 140; 9, с. 291]. Такі умови посилювали прагнення до ризикових перформативних жестів і виробляли естетику, в якій провокація й гумор були інтегровані в музичний виступ.

Особливу роль у становленні художньої мови відіграли конкретні архівні впливи та друзі-колекціонери, які надавали доступ до еkleктичних платівок — від Прінса й «Talking Heads» до «Black Flag» і Фелі Куті. Ці джерела формували репертуарні орієнтири та уявлення про можливі комбінації стилів, що дозволило гурту виробити власний підхід до жанрового синтезу: фанкові ритми, панкову експресію та арт-рокову рефлексію [42, с. 130]. Для Ентоні особливо важливим виявився контакт із хіп-хопом і ритмічним декламуванням, яке поступово інтегрувалося в його вокальну манеру і творче мислення [27, с. 103].

Біографічні деталі раннього життя учасників пояснюють, чому саме такі інтонації й теми опинилися в центрі їхньої творчості. У Флі ранні роки, пов'язані з вуличною імпровізацією, сімейним оточенням і знайомством із джазовою колекцією Вальтера, заклали технічну й емоційну базу басової манери, яка згодом стала однією з впізнаваних рис гурту [9, с. 49, 59]. Трагічний епізод втрати Гіллела Словака пізніше відіграв важливу роль у формуванні етичного й емоційного тону колективу, породивши рефлексію про залежність та відповідальність у творчій спільноті [9, с. 207].

Початковий успіх був результатом не стільки стратегічного планування, скільки синергії між біографічними ресурсами, музичними архівами та клубною діяльністю: спонтанні виступи, гостра сценічна енергія і вміння мобілізувати аудиторію створили сталу репутацію колективу як «живої» сили, а не лише студійного продукту [27, с. 151]. Перехід до більш інституалізованих форм (менеджмент, юридичний супровід) відбувався поступово і зберігав риси неформальної домовленості, що відображало прагнення зберегти сценічну автентичність і уникнути тотального комерційного контролю [27, с. 123].

Відповідно заснування «Red Hot Chili Peppers» треба розглядати як процес, у якому біографічні наративи, музичні архіви та локальні практики взаємодіяли і породили сучасну міжжанрову мову гурту, яка базувалася на сценічній провокації, імпровізації та тісній міжособистісній довірі. [42, с. 6; 27, с. 66; 9, с. 49].

1.2. Кризи й трансформації, переломні етапи творчості: від перших альбомів до світового успіху

Творчість «Red Hot Chili Peppers» розгортається як серія послідовних музичних експериментів, кожен з яких поєднував художні запити колективу з реальними кризами — кадровими, особистісними та сценічними. Початковий період відзначається безпосередністю клубних виступів, поєднанням фанку і панку та радикальною енергією. На цьому етапі формуються базові ролі й сценічні стратегії гурту: експресивна манера фронтмена, групова основа баса, імпульсивна гітарна подача. Водночас нестабільність складу й ранні колективні експерименти створювали напругу, яка визначала подальший розвиток [42, с. 50–52].

Перехід до ширшої аудиторії почався з *Mother's Milk* (1989) і досягнув кульмінації в *Blood Sugar Sex Magik* (1991). Ці релізи поєднали більш опрацьовані студійні підходи з притаманною групі енергетикою і зробили гурт доступним для масової аудиторії.

У складі накопичувалися особисті проблеми: залежності, міжособистісні конфлікти та травматичні втрати, зокрема смерть Гіллела Словака, яка розділила історію колективу на «до» і «після» і змусила учасників переосмислити пріоритети [42, с. 68–75]. Музичний матеріал RHCP став більше коментувати внутрішні драматургії [27, с. 200].

One Hot Minute (1995) і співпраця з Дейвом Наварро показали, що технічна майстерність виконавця не завжди сумісна з груповою хімією. Гітарний підхід Наварро був зосереджений на оркестрові елементи, які суперечили фанковій динаміці колективу [42, с. 105]. Для гурту це був урок професійної сумісності:

підбір учасника мав враховувати насамперед здатність «вливатися» в емоційну й сценічну логіку команди.

У *Californication* (1999) музичний вектор зсунувся в бік мелодійності, розширення вокально-гармонійного компонента та рефлексивної лірики. Джон Фрушанте відновив вектор мелодійної просторовості в гітарній партії й композиції цього періоду зберегли грувову основу, але змістили акцент у бік пісенної форми та емоційної ширості [42, с. 22]. Теоретичні підходи до культурної новизни свідчать, що саме баланс між впізнаваністю жанрового ядра і помірною інновацією забезпечує стійкий комерційний і культурний успіх; RHCP почали реалізовувати саме таку стратегію, що пояснює широке сприйняття альбомів *Californication* і *By the Way* [34, с. 16–19].

By the Way (2002) та *Stadium Arcadium* (2006) демонструють дозрівання цієї моделі. У записах кінця 1990-х — початку 2000-х гурт відпрацював студійні рішення, які дозволяли поєднати інтимну інтонацію пісні з масштабною ареною. У період роботи над *Stadium Arcadium* пріоритети були самі собою зрозумілі: звук мав «досягати задніх рядів» арен, зберігаючи при цьому емоційну правдивість композицій; це означало ретельну роботу над динамікою, мелодією та аранжуванням [42, с. 22]. Жанрова різноплановість цього альбому — від фанкового драйву до психоделічних і софт-рокових пасажів — стала відповіддю на слухачьку диференціацію й науково обґрунтовану модель «помірної новизни» [34, с. 20].

Систематичні залежності учасників, проблеми в турах, арешти та публічні скандали підривали звичний робочий режим, але водночас створювали ту напругу, яка іноді породжувала творчі прориви. Реабілітація та епізоди усвідомлення перетворювали особисті трагедії на семантичні ресурси: теми відповідальності, братерської підтримки й моральної самоперевірки отримали місце в ліриці і стали частиною художнього коду гурту [27, с. 197–200].

У підсумку, еволюція «Red Hot Chili Peppers» від клубної енергії ранніх записів до арено-орієнтованих проєктів стала результатом одночасної дії внутрішніх криз і свідомих художніх виборів. Кожен альбом відображає певну

комбінацію кадрової структури, особистісного досвіду учасників і продюсерських рішень; кризи виступали каталізаторами переосмислення форм, а стратегія жанрового маневрування — механізмом збереження автентичності в умовах масовості [2].

Варто зазначити, що гурт дуже сильно довіряв своєму менеджеру — Лінді Гетцу, — зі слів музикантів він був для них ніби батько. Його зусиллями відбулося підписання контракту з EMI America/Enigma у листопаді 1983 року означало для гурту не лише відкриття доступу до студійних ресурсів і ширших дистрибуційних каналів, а й появу нових опор для масштабування діяльності — разом з цим вивело на передній план питання адаптації сценічного «життя» до логіки звукозаписної індустрії [27, с. 115]. Дебютний однойменний альбом, випущений у серпні 1984 року, продемонстрував напругу між живою, «гаражною» енергією ранніх виступів і продюсерськими уявленнями про радіофрендлі звучання: тиск на «очищення» саунду, представлений у роботі продюсера Енді Гілла, викликав у гурту відчуття надмірного полірування матеріалу і розбіжність у баченні художньої форми [27, с. 145]. Попри це платівка знайшла відгук на радіо й телеканалі MTV та розійшлася тиражем близько 300 тис. примірників, що підтвердило: перехід у студійне поле може підсилювати потенціал колективу за умови продуктивної рефлексії над власними поглядами [27, с. 145].

Наступний альбом, *Freaky Styley* (1985), став важливим кроком у формуванні музичної мови RHCP завдяки співпраці з Джорджем Клінтоном. Клінтон не лише приніс у студію репертуарні й продюсерські практики «P-Funk», а й виступив каталізатором для розширення текстур, багатоголосся та ритмічної пластики гурту. Результатом стало поглиблення фанкових засад в аранжуваннях і одночасна інтеграція панкової імпульсивності, що лягло в основу подальших композиційних рішень [27, с. 169–176].

Однак художній успіх *Freaky Styley* не збігся з миттєвим комерційним проривом: альбом не потрапив у значущі чарти, а тур на його підтримку команда

вважала малопродуктивним, що підкреслює розрив між естетичними інноваціями й ринковою конвертацією мистецького продукту [27, с. 179].

Паралельно з цими музичними пошуками посилювалися й біографічні виклики, насамперед адикція. Вплив наркозалежності на записи був прямим: під час сесій з'являються свідчення про використання героїну й кокаїну, що не лише знижувало робочу ефективність, а й змінювало тематику та емоційний тон треків [27, с. 188]. Такий стан спричинив серйозні організаційні наслідки — від частих кадрових перестановок до тимчасового виключення фронтмена, — і породив дилему: як зберегти імпульсивну, ризиковану енергію, яка була джерелом автентичності, не дозволивши їй перейти у деструкцію [27, с. 187–191].

Період запису й виходу *The Uplift Mofo Party Plan* (1987) став ілюстрацією того, як творча потужність може поєднуватися із руйнівними рішеннями. Альбом показав значне покращення комерційних показників у порівнянні з попередніми роботами — він зайняв місце в Billboard 200, що відображало ростучий інтерес аудиторії до синтезу фанку й панку, який пропонували RHCP. У процесі промоутури посилювалися проблеми адикції у Кідіса та Словака: багаторазові зникнення, відсутність на репетиціях та наростаюча непевність у виконанні обов'язків створили пряму загрозу для існування гурту [27, с. 219–225]. Трагедія з передозуванням Гіллела Словака 25 червня 1988 року стала переломним моментом: її наслідком стало запитання про межі художньої свободи, етичну відповідальність і стійкість колективних зв'язків у контексті високого ризику професійного життя [27, с. 222].

Реакція на цю трагедію і подальші кадрові перебудови визначили наступну фазу еволюції гурту. Після коротких експериментів з різними гітаристами (зокрема DeWayne McKnight) і драмерами (D. H. Peligro), а також епізодів реабілітації самого Кідіса, у склад прийшли Джон Фрушанте і Чед Сміт — музиканти, які виявилися не лише технічно відповідними, а й здатними побудувати ту «телепатичну» міжособистісну динаміку, необхідну для подальшого стилістичного зростання [10, с. 185]. Їхня поява спричинила переорієнтацію енергетичної архітектури пісень: збереження фанкового груву

супроводжувалося посиленням мелодичного принципу гітарної лінії та більшою увагою до структури пісні, що виявилось вирішальним для подальших успіхів.

Mother's Milk (1989) позначив собою етап професіоналізації й комерційного зростання: альбом зайняв вищі позиції в чартах, що відобразило ефективність адаптації музичної мови до вимог ширшої аудиторії, не втративши при цьому суті жанрового синтезу [37]. Водночас запис під керівництвом Майкла Бейнхорна супроводжувався напруженнями стосовно художніх пріоритетів — прагнення продюсера створити «хіт» часто вступало в суперечність із бажанням гурту зберегти органічну гру й імпульсивну експресію [10, с. 188].

Поворот до справжнього світового успіху відбувся у співпраці з Ріком Рубіном і підписанні контракту з Warner Bros. Records наприкінці 1980-х — початку 1990-х. Рубін, який відмовився працювати з гуртом раніше через проблеми з наркотиками, прийняв рішення співпрацювати з RHCP, оцінивши їхню відновлену готовність і фокус [27, с. 264]. Запис *Blood Sugar Sex Magik* ознаменувався якісним зламом: продакшн Рубіна, а також нова композиційна відкритість дали світові хіти «Give It Away» і «Under the Bridge», що поєднували грув-енергію й емоційну інтимність; альбом продав понад 12 мільйонів екземплярів і встановив гурт як провідний феномен альтернативної сцени початку 1990-х [27, с. 279]. Саме Рубін переконав Кідіса зробити з чернетки повноцінну історію, що була створена під впливом боротьби з наркотичною залежністю й відчуття самотності — «Under the Bridge» [10, с. 411–416].

Успіх *Blood Sugar Sex Magik* мав і зворотний бік: слава й інтенсивні гастролі загострили особистісні кризи Джона Фрушанте, котрий піддався наркотичній залежності й у травні 1992 року різко залишив гурт під час японського етапу туру. Його відхід став серйозним випробуванням для RHCP: команда змушена була шукати варіанти гітарної підтримки (Арік Маршалл, Дейв Наварро), а також переосмислити питання сумісності технічної майстерності й емоційної хімії у складі [10, с. 299–301]. Разом з тим успіх «Give It Away» дав гурту престижні медійні позиції — нагороди MTV і Grammy.

Поява Дейва Наварро на сцені (вперше публічно — на Woodstock '94) ознаменувала для гурту спробу інтегрувати у свою платформу іншого гітарного естета — представника більш «оркестрованої» та металізованої гітарної школи. Цей період супроводжувався активною гастрольною діяльністю (фестивалі, спільні виступи з «Rolling Stones») і поступовим загостренням несумісності музичних підходів: Наварро відверто не приховував, що йому чужі традиції фанку та безпредметні джеми, що породило художню напругу у студійній і концертній роботі [27, с. 350]. Тим часом фронтмен переживав рецидиви залежності після медичних процедур, що теж ускладнювало творчу координацію й прискорювало деградацію групової комунікації [27, с. 315–323].

У створенні *One Hot Minute* (1995) відчутно проявився новий тембровий профіль: гітарні партії Наварро були важчими, близькими до хеві-металу та психоделічних референцій; лірика Кідіса стала темнішою, фокусуючись на залежностях, втратах і пошуку сенсу. Пісенна матриця альбому, попри окремі сильні композиції, виявилася менш цілісною з огляду на внутрішню дисгармонію в групі; повільніший темп творчості без Фрушанте, численні відтермінування і турові проблеми (пошкодження руки Чеда, скасовані концерти, загострення особистісних конфліктів) зробили промо-циркуляцію альбому вкрай складною, а остаточний розрив із Наварро у 1998 році був поданий як взаємне рішення, що визріло з накопиченої творчої несумісності [27, с. 401].

Відхід Фрушанте у 1992 році і його роки занепаду поставили гурт на межу розпаду; проте 1998 року, після реабілітації, Фрушанте погодився повернутись. Флі був ініціатором повернення [27, с. 408].

Колаборація з Ріком Рубіном дали *Californication* характерну студійну архітектуру: акустичний простір, увага до просторових гітарних тембрів, баланс вокалу та ритм-секції. Ці продюсерські рішення підкреслили мелодійний складник Фрушанте й відновили роль баса як одночасно ритмічного і мелодичного інструмента [27, с. 394–401]. Результат — альбом з такими хітами, як «Scar Tissue», «Otherside» та «Californication» — забезпечив групі глобальне визнання і великий комерційний успіх кінця 1990-х [27, с. 274–279].

Після масштабного турне на підтримку *Californication* гурт скерував енергію в роботу над наступним альбомом. Процес створення *By the Way* вирізнявся глибшою співпрацею Фрушанте та Кідіса: сесії 2001 року відзначалися інтенсивним обміном гітарними прогресіями та текстовими імпульсами, що дозволило перетворити композиційні задуми на цілісні пісні з багатими текстурами [27, с. 458]. Творчий підхід до *By the Way* привів до зміщення центру тяжіння від явного фанкового груву до більш мелодійних, іноді похмурих або ніжних вокально-гармонічних структур; у музиці зросла роль клавіш, шарування тембрів і струнних аранжувань, що стало ознакою прагнення дослідити інші емоційні регістри.

Цей період не був вільним від конфліктів: Флі відкрито виражав занепокоєння щодо зменшення власного простору у музичній тканині, що призводило до суперечок з Фрушанте й навіть до думок про тимчасовий вихід із гурту; проте подальша комунікація й компроміси допомогли зберегти єдність [42, с. 210–211]. Вихід *By the Way* у липні 2002 року й успішне турне (включно з рекордними за відвідуваністю подіями, концертним DVD та живим альбомом) закріпили перехід RHCP до стадійної інфраструктури, в якій музика поєднувала масовість і художню деталізацію.

З середини 2000-х «Red Hot Chili Peppers» вже були колективом з усталеною світовою аудиторією; їхня робота над наступним релізом відображала прагнення поєднати масштабність виступів на арені із глибиною студійного пропрацювання. У 2006 році вийшов double-альбом *Stadium Arcadium* — двоплатівковий збірник із 28 треків, що мав спочатку мати ще ширшу концепцію (трилогію), але втілювався в єдиний подвійний реліз. Альбом дебютував під номером один у США, очолював чарти Великої Британії та ще близько 25 країн і розійшовся тиражем понад сім мільйонів копій у світі; реліз також приніс гурту статуетки Grammy у категоріях «Best Rock Album» і «Best Rock Performance by a Duo or Group with Vocal» за «Dani California».

Stadium Arcadium продовжив лінію, розпочату на *By the Way* і *Californication*. Хіти «Dani California», «Tell Me Baby» та «Snow (Hey Oh)» стали

комерційно успішними синглами: «Dani California» швидко очолив Modern Rock chart та зайняв високі позиції в загальних чартах (включно з top-10 у США і топ-3 у Великій Британії), «Snow (Hey Oh)» зміг встановити рекорди за кількістю тижнів на першому місці у відповідних підрахунках, а «Hump de Bump» і «Desecration Smile» також отримали радіо- та візуальне обертання.

Тур на підтримку *Stadium Arcadium* тривав кілька етапів і включав великі фестивальні дати. Для живих виступів до складу туру приєднався Джош Клінггоффер як гітарист і бек-вокаліст, що дозволило зберегти багат шарову текстуру у виконанні на аренах. Ця фаза засвідчила переходи гурту до повної інфраструктури стадійного рівня: продуманий сет-дизайн, візуальне оформлення та акустична адаптація матеріалу під великі зали.

Після інтенсивного циклу концертів група взяла тривалу паузу, під час якої кожен із музикантів займався власними проектами: Кідіс почав займатися сімейними справами і підготовкою телевізійних ідей, Майкл поглиблював академічні знання з музичної теорії й експериментував із сольними записами, Чед Сміт і інші учасники працювали в різних групах. У липні 2009 року Джон Фрушанте вдруге покинув гурт, заявивши про бажання зосередитися на сольній творчості. Після кількох місяців невизначеності «Red Hot Chili Peppers» узяли у склад Джоша Клінггоффера як постійного учасника студійної й концертної роботи; у жовтні-грудні 2009 року колектив повернувся до студії для підготовки десятої платівки.

Запис альбому *I'm with You* відбувався між осінню 2010 і весною 2011 року; гурт ухвалив рішення не робити подвійний реліз, зосередившись на 14 треках, які краще працювали як цілісний альбом. Платівка вийшла у серпні 2011 року та очолила чарти в низці країн (перші позиції в 18 державах) і отримала переважно позитивні рецензії. Тур на підтримку *I'm with You* (2011–2013) охопив всі континенти та включав перші виступи гурту в низці країн і регіонів (зокрема Аляска, Парагвай, Філіппіни, Пуерто-Ріко). Частина концертних записів було випущено у вигляді Live EP та DVD; також група систематично публікувала додаткові студійні матеріали, частина яких була згодом зібрана у виданні.

У цей період 2009–2014 року RHCP продовжували зберігати високу медійну впізнаваність: у 2012 році гурт був введений у Залу слави й рок-н-ролу, а в лютому 2014-го взяв участь у шоу Super Bowl XLVIII разом із виконавцем Бруно Марсом — подія, що зібрала рекордну аудиторію, хоча її супроводжували суперечки про передзапис музики у виступі [21].

У 2015–2018 роках «Red Hot Chili Peppers» опинилися в фазі, яка поєднувала студійну рефлексію, періодичні турові навантаження та поступову реорганізацію внутрішньої інфраструктури гурту; ця фаза досягла кульмінації у виході альбому *The Getaway* та масштабним світовим туром на його підтримку. [33; 44].

Підготовка платівки почалася в грудні 2014 року і стала першою після довгої співпраці з Ріком Рубіном, коли продюсером проекту був запрошений Danger Mouse — вибір, що відобразив прагнення гурту до свіжої продюсерської перспективи й більш делікатної роботи з текстурами та аранжуванням [44].

Процес запису отримав суттєву перешкоду: Флі травмував руку під час лижної поїздки, що відтермінувало роботу в студії та змістило графік релізу, надавши додаткового часу для переосмислення матеріалу і добору аранжувальних рішень.

Перший офіційний сингл із майбутнього релізу, «Dark Necessities», вийшов 5 травня; у червні того ж року вийшов альбом *The Getaway*, у якому лірика та настрої значною мірою були пов'язані з особистими переживаннями фронтмена — зокрема з розривом дворічних стосунків, про що сам Кідіс публічно зазначив у промоінтерв'ю [37; 44].

Комерційні індикатори підтвердили, що реліз мав значну ринкову вагу: *The Getaway* дебютував на другому місці в чартах Billboard 200 у тиждень релізу, демонструючи одночасно високі традиційні продажі (приблизно 108 000 проданих примірників у перший тиждень), що ілюструє стійку базу покупців старшого покоління слухачів, попри зростання ролі стримінгу в ранжуванні [37; 44].

Успіх синглу «Dark Necessities» підкреслив стійкість гурту в альтернативному радіопросторі: композиція стала 25-м хітом RHCP у топ-10 чарту Billboard Alternative Songs, що підтвердило конкурентну позицію гурту в історичній перспективі сучасного року [37].

Паралельно з комерційними активностями, реліз супроводжувався значною кількістю супровідного візуального матеріалу: музичне відео «Dark Necessities» (режисер — Олівія Вайлд) і запис інших кліпів та синглів, а також ексклюзивні випуски — наприклад, EP Live In Paris, який було випущено ексклюзивно через сервіс Deezer у липні 2016 року, що демонструє прагнення групи застосовувати нові канали дистрибуції та експериментувати з форматами релізів [44].

У соціально-благодійному полі гурт також проявив діяльність: перевидання деяких матеріалів *The Getaway* в спеціальній рожевій вініловій кампанії «10 Bands 1 Cause» спрямовувало виторг на підтримку Gilda's Club NYC, що підкреслює усвідомленість гурту щодо соціальної відповідальності й використання музичного продукту для благодійності.

Getaway World Tour, запущений восени 2016 року, значно розширив гастрольну географію і включав величезну кількість шоу: в рамках основної хвилі турне у 2016–2017 роках відбувся північноамериканський етап зі списком спеціальних запрошених гостей, серед яких був Джек Айронс — повернення одного з ранніх учасників у ролі відкриваючого музиканта [44; 37]

Світова частина турне завершилася в жовтні 2017 року після 151 концерту протягом близько п'ятнадцяти місяців; на завершальному етапі гурт також брав участь у благодійному концерті Band Together 2 у Сан-Франциско, кошти з якого були спрямовані на діяльність фонду Tipping Point Emergency Relief Fund.

У 2019 році записи наступного альбому були тимчасово призупинені через руйнівні лісові пожежі — Woolsey Fire — і в наслідок цього RHCP провели благодійний концерт для постраждалих 13 січня 2019 року [43]

У 2019 році колектив відновив гастрольну активність: у лютому-березні вони дали серію виступів, зокрема перші за 12 років хедлайнерські концерти в

Австралії (зокрема дебютний виступ у Тасманії, який був перерваний технічним збоєм), а також виступ біля пірамід у Єгипті 15 березня 2019 року, що транслювався в ефірі й зазначився як унікальна для гурту сцена. [31; 24].

Паралельно у жовтні 2019 року було повідомлено про підготовку документального проєкту про гурт, що розгортало інтерес до ретроспективного осмислення ранніх етапів їхньої діяльності [25].

15 грудня 2019 року гурт офіційно оголосив про повернення Джона Фрушанте в склад після десяти років відсутності; у тій же заяві було висловлено вдячність Джошу Клінггофферу за його роботу в колективі [22; 26].

Перші публічні виступи з Фрушанте у 2020 році включали появу на пам'ятному заході в лютому 2020 [22]; однак подальші фестивальні плани були скасовані або перенесені через пандемію COVID-19, що заморозило турову діяльність до повного відновлення концертного ринку.

31 березня 2022 року гурт отримав зірку на Голлівудській алеї слави, що символізувало інституційне визнання їхнього внеску в популярну культуру [37]. Відновлена студійна активність у 2021–2022 роках призвела до випуску альбому *Unlimited Love* (2022), спродюсованого Ріком Рубіном; реліз дебютував під №1 у багатьох країнах і став першим альбомом номер-один гурту з часів *Stadium Arcadium* [11]. Сингли «Black Summer» і «These Are the Ways» підкреслили повернення мелодичної гітарної палітри Фрушанте, водночас альбом інкорпорував нові акустичні й «гранжеві» елементи, які критики відзначали як ознаку поєднання класичного підходу й сучасних текстур [20; 37].

На день релізу стартував спеціальний канал Sirius XM — Whole Lotta Red Hot — призначений для ретроспективного і тематичного висвітлення гурту (відео, лайви, впливи), а 4 червня 2022 року розпочався Unlimited Love Tour, що став логічним продовженням студійного циклу [20; 37]. Матеріал тих сесій виявився настільки продуктивним, що в тому ж робочому циклі вийшов ще один повноформатний альбом — *Return of the Dream Canteen* (14 жовтня 2022), перші сингли якого — «Tippra My Tongue» (серпень 2022) і «The Drummer» (жовтень 2022) — продемонстрували широту створеного матеріалу і різноплановість

підходів [20; 37]. Осінь 2022 також позначилася особистими втратами: на 28 жовтня 2022 року було зафіксовано смерть колишнього ударника D. H. Peligro, що додало трагічного емоційного відтінку до періоду активних релізів.

У 2024–2025 роках гурт підтримував інтенсивну публічну присутність: у квітні 2024 Чед Сміт повідомив про періодичну паузу після турових дат і намір повертатися до написання нового матеріалу у 2025 році [45]; у серпні 2024 RHSP виконали «Can't Stop» у Long Beach у межах закриття Паризьких Олімпіад (виступ, що позначив представництво Лос-Анджелеса); 30 січня 2025 року гурт виступив на благодійному концерті FireAid у Kia Forum; а 15 травня 2025 їхня поява як маріонеток у серії Love, Death & Robots додала ще одну міжмедійну інкарнацію їхнього образу [48].

У травні 2025 була оприлюднена інформація про приватні покази документального фільму про формативні роки гурту на Канському ринку та про плани фестивального прем'єрного показу у 2025–2026 роках; водночас у липні 2025 Флі підтвердив початок написання нових пісень для очікуваного чотирнадцятого альбому, що означає перехід у наступний робочий цикл студійної творчості [25].

1.3. Біографічні передумови творчості учасників гурту

Внутрішнє середовище гурту формувалося як сплетіння дружніх відносин, спільних жартів та інтенсивної сценічної діяльності; ранні рішення ухвалювалися інтуїтивно, через пошук власного голосу й способів самовираження, а не заздалегідь прописаною кар'єрною стратегією [42, с. 14]. У цьому полі Ентоні Кідіс поступово виробив сценічну особистість шоумена, яка базувалася на театралізованих вставках і емоційному контакті з публікою [42, с. 16]. Чед Сміт приносив до колективу ремісничу настанову й прагнення до стабільності: дитячі репетиції з ударної гри й сімейна підтримка заклали в ньому підґрунтя для надійної ритмічної опори гурту [42, с. 196, 212].

Особисті історії та родинні наративи впливали на лірику та естетику: у випадку Кідіса ранні контакти з босемним середовищем, залучення до клубної

культури й досвід ризикової соціалізації заклали теми, які пізніше фігуруватимуть у піснях як сповіді, сцени спокуси й покарання, а також мотиви відродження й каяття [27, с. 13–18, 56–58]. Латілла й Крамер відзначають, що подвійність батьківського впливу — материнська опіка поряд з ексцентричним прикладом батька — сформувала у Кідіса схему «підтвердження через ризик», яка слугувала рушієм ранніх екстремальних вчинків і вплинула на морально-емоційну матрицю його текстів [29, с. 2–5].

Ентоні Кідіс усвідомлював і виношував свою часткову могіканську ідентичність як елемент особистої нарації й сценічної персони. У його автобіографії та публічних інтерв'ю це походження пояснюється як один із чинників зацікавлення корінними американськими темами та образністю «матері-землі». Водночас він виріс у доміантній американській культурі, а не в племінній спільноті, тож його «індіанська» належність формується через призму популярної культури, особистих практик і сценічної репрезентації. Опис фізичного образу — довге волосся, татуювання з вождями Джозефом і Сітлінг Буллом на плечах — разом із манерою поведінки на сцені створюють візуальний синтаксис, який для багатьох слухачів працює як маркер спорідненості, навіть якщо цей маркер не є результатом прямої племінної приналежності [28, с. 206–207]

Біографічна траєкторія Кідіса містить цикли падінь і повернень, де реабілітація, подорожі й роботи над собою стають частиною творення художнього «я»: поїздки в Таїланд і Борнео, тілесні випробування та досвід виживання інтерпретуються як ініціаційні епізоди, що трансформували його особистісні переживання в поетичні образи; ці переживання лягли в основу текстів, які поєднують щирість та метафоричну обробку болю [27, с. 340, 377–379]. Паралельно повернення до сім'ї й участь у реабілітаційних практиках виступили як етика щоденної дисципліни одужання, що відобразилося в пізніших життєвих та творчих виборах фронтмена [27, с. 452–458].

Дитячі роки Джека Айронса позначені музичною одержимістю: він часто барабанив під радіо й проводив багато часу в шкільних музичних кімнатах, де

опановував ритмічні навички й формував перші музичні проєкти. Разом із Гіллемом Словаком Айронс брав участь у ранніх шкільних виступах і кавер-сесіях [10, с. 43–45]. Гілелел Словак походив з родини, що емігрувала з Хайфи та зберігав гордість за єврейське походження. [10, с. 37]. Його прихід відрізнявся естетичною чутливістю і амбіціями, а музична харизма надавала поштовх розвитку стилю [42, с. 35].

Майкл Пітер Бальзарі формував свою музичну логіку через вуличні джеми й знайомство з джазовою традицією: перехід від гри на трубі (на якій він грав з дев'яти років) до «низового» басу означав зміщення від нотно-академічної парадигми до музики як тілесного інстинкту, де грав набуває ролі екзистенційного інструменту й колективного об'єднання [9, с. 211–216]. Для Флі важливими виявилися репетиційні кімнати, спільні прослуховування — які виконували функцію альтернативної школи: обмін платівками, щоденні заняття й побутові звичаї формували ремісничу етику музичної праці і створювали мережі культурного капіталу [9, с. 260–266]. Нестабільність у родині (алкоголь, конфлікти) штовхнула Флі на вулицю й сприяла раннім експериментам із наркотиками (у свої одинадцять років).

Освітні й трудові вибори також відігравали формуючу роль: відмова Флі від формальної вищої освіти трактується як свідомий естетичний і політичний вибір, що поставив практику та спільноту в центр творчої легітимації; паралельно робота в різних низькопрофільних професіях і взаємодія з наставниками сприяли розвитку соціальних умінь і стійкості, необхідних для музичної кар'єри [9, с. 287–291]. Чед Сміт, зі свого боку, уособлював стабільність і професіоналізм, що компенсувало хаос побуту й наркотичної культури ранніх років [42, с. 195–196].

Разом ці біографічні передумови — сімейні історії, нестабільність у побуті, досвід вуличної та клубної культури, а також реміснича дисципліна й музичні знання — створили підґрунтя, завдяки якому музика гурту стала способом перетворювати особисті переживання на колективну енергію та впізнаваний художній стиль.

РОЗДІЛ 2. ІДЕОЛОГІЯ ТА ОБРАЗНИЙ СВІТ ЛІРИКИ

2.1 Каліфорнія як метафора: культурно-політичні та етичні виміри

Поняття «Каліфорнія» у творчості «Red Hot Chili Peppers» функціонує як багатовимірна метафора — одночасно локальний простір і глобальний символ, який концентрує в собі питання самоусвідомлення, споживання, етичної відповідальності та культурної авторизації. У текстах і музичній роботі гурту Каліфорнія перестає бути просто географією: вона перетворюється на поле боротьби між мрією й індустріальною симуляцією цієї мрії, між приватною пам'яттю та публічним образом, між естетикою та етикою [5].

Лінгвістичний жест назви «Californication» — бленд із «California» + «fornication» — є вичерпним семантичним маркером цієї подвійності. Він підкреслює перетворення прагнення до успіху, краси й свободи в акт масової «розпусти» культури: стандарти бажаності та успіху не утворюються природно, а продукуються й експортуються індустрією як товар, що імітує щастя і підмінює автентичні цінності [5]. Тому Каліфорнія тут — це не лише місце народження місцевих сцен і субкультур, а й метафора глобального виробництва сенсів, яке має політичні та етичні наслідки: формування масової ідеї, перетворення приватного досвіду на продукт і розмивання меж між реальністю та медійною імітацією [27, с. 403–404].

Музично-текстуальна взаємодія в «Californication» та суміжних композиціях є ключовою для розуміння способів, якими RHCP виражають ці політичні й етичні застереження. Мінімалістичний гітарний риф Джона Фрушанте, монотонна, контрапунктична роль баса Флі та стримана, інтонована вокальна подача Ентоні створюють акустичний фон, який одночасно приваблює і тривожить — мелодична доступність масової пісні поєднується з відчуттям внутрішньої порожнечі, що резонує з текстовою критикою товарних ілюзій [5]. З позиції антропологічно-музикологічного аналізу ці музичні засоби слугують як «технології смислоутворення»: риф і бас працюють як символи культурної

стагнації й симуляції, а вокальна інтонація додає індивідуальної, етичної драматургії, що ставить питання відповідальності автора за свій образ і свою роль у культурі споживання [5].

Лірична стратегія RHCP побудована на багат шарових алюзіях і міжтекстових референсах — від згадок про пластичну хірургію та культ знаменитостей до конкретних іронічних спостережень про поширення каліфорнійських символів у найвіддаленіших куточках світу. Такі алюзії не лише критикують механізми виробництва бажаності, а й ставлять питання про авторство культурних смислів: хто формує стандарти, хто їх репродукує, і яку етичну відповідальність несуть творці та споживачі культури за утвердження цих стандартів [27, с. 417–420].

Паралельно з цією критичною діагностикою гурт пропонує й зворотну, емпатичну перспективу: міський ландшафт Лос-Анджелеса постає простором можливого зцілення і самоідентифікації. У «Under the Bridge» Лос-Анджелес виступає як інтенсивний особистий контекст, де фронтмен шукає прихисток і відновлення — перехід від агресивної, хаотичної оповіді до вразливої рефлексії ідентифікує місто як потенціал для особистого порятунку [27, с. 265–267]. Ця двоїстість — Каліфорнія як джерело мрії і як машина її руйнації — робить тематику гурту складною з політичного й етичного погляду: одночасно треба визнавати реальну притягальну силу місця й критикувати структури, які перетворюють цю силу на товар.

Етичні виміри у творчості RHCP виявляються також у способі, яким гурт ставиться до власної репутації та впливу. Популярність композицій, таких як «Californication» і «Under the Bridge», трансформує приватні історії в публічні наративи, що вимагають усвідомлення впливу: пісні формують не лише естетичний продукт, але й моделі поведінки й споживання, які можуть бути підхоплені глобально — від базарів Індонезії до масових медіа [27, с. 403–404]. Етичне питання стає подвійним: з одного боку, як уникнути власного сприйняття як частини проблеми (репродукування споживацьких ідеалів), з іншого — як

використовувати вплив для критичного супроводу й формування більш відповідальних культурних підходів [5].

Антропологічна перспектива дозволяє також прослідкувати, як особисті історії учасників гурту (наприклад, фонові образи передмістя Парадайз, сімейні ритуали Флі, досвіди залежностей) стають матеріалом для критичної рефлексії на рівні суспільної міфології. Контраст між нормативним простором і сценою як простором деконструкції дозволяє побачити, як RHCP використовують особисту пам'ять для підриву домінантних наративів успіху й щастя [9, с. 29–30].

Поєднання тематичної площини у ліриці та музиці «Red Hot Chili Peppers» дає змогу читати їхню творчість як багаторівневий дискурс про сучасну масову культуру: композиції виступають і як діагностика, і як запрошення до відповідальності — запрошення, яке адресоване одночасно авторам, індустрії та слухачам. Це робить аналіз «Californication», «Under the Bridge» та суміжних треків не просто музикознавчим завданням, а міждисциплінарним проєктом, де музичні засоби, текст і соціальний контекст взаємно підсилюють одна одну в конструкції критичного культурного наративу [5; 27, с. 417–420].

2.2. Тіло, любов, залежність і фігуральна мова як простір екзистенційних пошуків

Тіло, сексуальність і наркотичний досвід у текстах «Red Hot Chili Peppers» — постійна, взаємопов'язана тема, що проходить крізь музичну й ліричну оптику гурту. У їхньому мистецтві фізичність виступає одночасно джерелом енергії, способом оповідання про себе й полем для особистої та соціальної боротьби. Для Ентоні Кідіса ранні контакти з наркотиками, еротичними практиками та божемним середовищем Лос-Анджелеса сформували розуміння тіла як природної, експериментальної площини існування; події дитинства і юності — перші досвіди з марихуаною та сексуальна ініціація — у спогадах Кідіса постають як вхід у субкультурну естетику, де межі між матеріальним, емоційним і символічним стираються [27, с. 39–40].

Наркотичні переживання у спогадах Кідіса функціонують як епістемічні досвіди, що змінюють сприйняття тіла, простору й часу; ЛСД та інші психоделіки описуються ним як «відкриття» або «інші світи», які народжують нові метафори для творчості — естетичні прозріння й джерела руйнування [27, с. 45, 94]. У ліриці це виражається через синкретичні образи: фізичні метафори поруч із космічними алегоріями, емоційний підйом поруч із крахом; такий двоїстий вимір часто присутній у текстах гурту [27, с. 174, 179, 191].

Сценічна стратегія RHCP підсилює цю тематику: пластичні жести, епатажні перформанси (наприклад, виступ у Kit Kat Club зі шкарпетками на статевих органах, після якого вони почали співпрацю з Лінді Гетцом) перетворюють фізичну присутність виконавців на інструмент комунікації й політичної провокації. Ці акти шокують і водночас підтверджують відчуття автентичності: сцена постає як простір, де особисте самовираження трансформується у публічну заяву та виклик соціальним нормам. Через перформативність гурт конструює власну ідею: фізичність стає засобом дії та впливу на слухача.

У ліриці наркотичний досвід виступає також стилістичною технікою: описи ломки, відчуття розпаду та фрагментовані психічні стани фіксуються у формі тексту, інтонації й ритміки. Спершу наркотичний досвід підживлював творчість, забезпечуючи емоційний імпульс і нові образи; згодом залежність підривала системність праці і здатність перетворювати досвід у цілісну мистецьку форму [27, с. 174, 179, 191]. Водночас наратив відновлення стає центральним: проходження через реабілітацію та композиції на кшталт «Fight Like a Brave» показують, як тема боротьби з залежністю увійшла в етичну й естетичну програму гурту — одужання стає новою темою, що породжує смисли й музичні форми та вимагає колективної відповідальності й підтримки [27, с. 200].

У мемуарах Майкла Бальзарі тіло постає як інструмент ритму й уваги: фізична вправність і готовність до ризику переходять у сценічну артикуляцію, де контроль і хаос співіснують [9, с. 73, 109]. Бальзарі також описує психоделіки як

спосіб тимчасового «переналаштування» сприйняття: вони розмивають его і відкривають інші сенсорні структури, але вимагають відповідального ставлення [9, с. 295–297]. У текстах Флі й Кідіса простежується розрізнення феноменологій вживання: стимулятори (кокаїн) дають короточасне прискорення і підвищену продуктивність, але спричиняють різкий спад; опіати (героїн) дають тимчасове заспокоєння, проте породжують глибокий морально-афективний борг; ця «анатомія» вживання відбивається у ліриці — від енергії й екстазу до тиші й порожнечі [9, с. 328–331].

У «Red Hot Chili Peppers» тіло функціонує як багатофункціональний ресурс: джерело сценічної енергії, постачальник поетичних образів і засіб фіксації епізодів залежності й одужання. Дружба, любов і екзистенційні пошуки у біографії й ліриці RHCP виступають безперервним процесом емоційної праці й творчого перетворення: побутові взаємини, інтервенції, підтримка й особисті зв'язки формували поле переживань, з якого виникали тексти, мелодії та сценічні практики як способи осмислення себе. Початковий зв'язок між Ентоні Кідісом і Майклом Бальзарі в Ферфаксі набув рис сімейного союзу — спільні виїзди, нічні пригоди, джеми й хвилі ризикової поведінки створили стабільну емоційну матрицю, що виконувала функцію виживання і стала джерелом музичного матеріалу [27, с. 58, 63; 9, с. 172–178]. У спогадах дружба постає як постійна присутність, що формувала ритуали і символи і перетворювалася на ресурс, який живив композиційну уяву гурту [42, с. 155–158, 211–213].

Конкретні лабораторні умови формування — школа, UCLA, вулиця й сквотерство — визначали стиль поведінки, манеру виступу і внутрішню етику групи; ці обставини виробляли норми взаємодії, які потім ставали фабулою пісень і наративів про довіру, зраду й відновлення [27, с. 96–98]. Присутність Гіллела Словака у тріаді Кідіс–Флі–Словак заклала інтелектуальний і моральний тон співпраці, в якому музика стала способом спільного мислення й емоційної комунікації; його смерть 1988 року дала потужний імпульс до осмислення тем втрати і саморуйнування в піснях, прикладом чого є «Knock Me Down» як форма публічного опрацювання приватного болю [27, с. 239–246].

Романтичні відносини Ентоні Кідіса відіграли роль каталізатора творчих змін і саморефлексії. Ранні особисті досвіди — стосунки, розриви, короткі зв'язки — формували теми ніжності, каяття й ревізії сімейних схем у композиціях. Пісня «I Could Have Lied» виникла як емоційна реакція на конфліктні контакти та невдачі у стосунках, перетворюючи приватні переживання у відверте звернення до слухача [27, с. 269–270]. «Breaking the Girl» є роботою над спадковими моделями поведінки й репрезентує прагнення осмислити повторювані патерни у відносинах [27, с. 239–246, 271]. Історія стосунків із Йоганною Логан у спогадах Кідіса постає як інтенсивна, циклічна і емоційно заряджена лінія. Взаємини проходили через різні періоди; рішення розірвати токсичні зв'язки і зокрема повернення Йоганни після зустрічі на зібранні, вказують на складну динаміку прив'язаності, яка могла надихати та робити Ентоні вразливим [27, с. 450–457]. У документації процесів одужання й підтримки Йоганна фігурує як персона, присутність якої впливала на рішення Кідіса щодо лікування, на його емоційний стан і, відповідно, на теми, які інтенсивно звучали у періоді запису і після нього. Ймовірно, музикант згадує саме її у сексуалізованій пісні «Fat Dance», що приходить на думку з його тексту: «Oh Yohanna love, my Yohanna...» [27, с. 396–397].

Ініціатива Флі у поверненні Джона Фрушанте після його реабілітації, спільні молитви й повсякденні турботи стали діями, що відновили творчу координацію і дозволили гурту повернутися до інтенсивної студійної роботи; між учасниками знов відчувалась «телепатія» [27, с. 396–399]. Дружні жести — інтервенції, присутність на зібраннях анонімних залежних, щоденні акти підтримки — стали елементами соціальної інфраструктури одужання, яка паралельно формувала художню мапу гурту. Пісні «Knock Me Down», «Under the Bridge», інструментальні і текстові пасажі «Californication» — усі вони читаються як продукти процесів реконструкції ідентичності, у яких любов і дружба матеріалізують засоби виживання та способи відновлення смислу [27, с. 403–404].

Екзистенційні пошуки у текстах RHCP розгорталися як спроба інтегрувати особисті рани у спільний наратив: музика конструювала простір для опрацювання провини, примирення і сенсу, а сцена виступала лабораторією, де відвертість і спільна відповідальність ставали формами колективного зцілення. Етика дружби і любові відображається в деталях: повернення до взаємин після інтервенцій, спільні ритуали «хрещення» й догляду, рішення розірвати або змінити токсичні зв'язки — усі ці дії трансформувалися у композиційні рішення й емоційні лінії альбомів [27, с. 374, 454–455].

Таким чином, описані приклади демонструють, як міжособистісні зв'язки в житті RHCP стали безпосереднім підґрунтям для музики: дружба забезпечувала матеріальну й емоційну підтримку, любов формувала сюжетні лінії й напруги, а екзистенційні пошуки перероблювали особисті переживання в пісенну матерію [27, с. 454–455; 9, с. 172–178].

Щодо фігуральних засобів і тропів — бакалаврське дослідження Галіха Фаджара Пракосо зосереджувалося на аналізі образних мовних засобів і семантичних значень у текстах, зокрема з альбому *Californication* [36, с. 1–2]. Автор, спираючись на підходи Г. Керафи та Джеффрі Ліча, систематично виокремив шість основних тропів: метафору (38,1%), персоніфікацію (19,05%), гіперболу (19,05%), метонімію (14,3%), гру слів (4,75%) та парадокс (4,75%) — домінування метафори вказує на переважання образного способу передачі смислу у ліриці RHCP [36, с. 3]. Семантично тексти характеризуються високою часткою конотативного значення (57,15%), а також рефлексивного (23,8%) й афективного (19,05%), що свідчить про багатошарову структуру значень, які потребують уваги й інтерпретації поза межами буквального прочитання [36, с. 4].

Дослідження підкреслює, що «Red Hot Chili Peppers» прагнуть до поетичного, емоційно насиченого та багатозначного формулювання, яке стає інструментом передачі тем, пов'язаних із міжособистісними переживаннями, культурними явищами та самосприйняттям. Лірика гурту демонструє інтертекстуальність та відкритість для інтерпретацій, що дозволяє слухачеві або

читачеві побудувати власний сенс і водночас відчутти глибинний емоційний резонанс [36, с. 5].

Тексти «Red Hot Chili Peppers» постають як зразки сучасної популярної поезики, де фігуральні засоби виступають ключовим елементом художньої стратегії, що забезпечує багатовимірне сприйняття та естетичне переживання музичного продукту.

2.3. Синтез стилів і продюсерська логіка

Одним із ключових зовнішніх чинників, що визначили музичну естетику, світогляд і творчу експресію майбутніх учасників «Red Hot Chili Peppers», стала панк-сцена Лос-Анджелеса наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років. Вона виступила для підлітків не лише як форма дозвілля, а як середовище формування альтернативної ідеології. Відвідуючи концерти «Devo», «Germes», «X», «Circle Jerks», «Black Flag» та «The Screamers», Ентоні Кідіс занурювався у світ музики, яка здавалася йому абсолютно неконтрольованою, зухвалою і відмінною від комерційних моделей класичного року [27, с. 77]. Цей досвід мав характер ініціації, адже на сцені панували агресія, анархія, гучність, тілесна енергія — все, що згодом трансформується у сценічну поведінку самого Кідіса. Він усвідомлював, що музика може бути не тільки мистецтвом, а й способом колективного бунту, ритуалом протесту, де виконавець і слухач перебувають у єдиному фізичному просторі.

Поєднуючи елементи панку, фанку, репу та театралізованого шоу, «Red Hot Chili Peppers» виробили власний стиль, який Маллен окреслив як «чековий водевіль панку, фанку й репу» [42, с. 8]. Особливість голлівудської панк-сцени полягала у поєднанні агресивної енергетики з артистичністю та грою з формами. Вона відрізнялася від панку з Оріндж Каунті, де переважала атмосфера жорстокості та конфронтації. Саме у цьому відносно толерантному середовищі Кідіс, маючи досвід життя серед богемі та кримінальних структур, органічно засвоював естетику свободи, епатажу й індивідуального самовираження [27, с. 34–36]. Він не сприймав ці контрасти як суперечність: його дитинство серед

наркотиків, артистів і маргіналів було лише передумовою для наступного занурення у світ панку.

Така міжжанрова відкритість проявлялася не лише в композиційних рішеннях, а й у радикальній відмові від жорстких жанрових кордонів: ранній репертуар визначався як «дуже дивна музика», що не вписувалася в каталоги масової індустрії й через це посилювала відчуття контркультурної місії [42, с. 134–135]. Використовуючи модель музичної еволюції, запропоновану Патріком Севіджем, можна розглядати такі жанрові комбінації як результат адаптивних процесів у культурному середовищі [46, с. 7–8]. Зокрема, ранні альбоми гурту, такі як *Freaky Styley* та *The Uplift Mofo Party Plan*, характеризувалися агресивним фанковим басом, швидкими панковими рифами та імпровізаційними елементами, що відповідало аудиторії та контексту Лос-Анджелеса 1980-х. Музиканти поступово інтегрували більш мелодійні та психоделічні елементи (*Californication, By the Way*), що можна інтерпретувати як результат мікроеволюційного процесу: зміни відбувалися через культурну селекцію, запити слухачів і власні творчі експерименти учасників гурту [46, с. 6].

Важливим кроком у розширенні музичного горизонту стало знайомство з виконавцями, які поєднували панк з іншими стилями. Враження від виступу Келвіна Белла з гурту «Defunkt» стало для Кідіса своєрідним відкриттям: музика може бути водночас фанковою, авангардною та панковою [27, с. 85]. Зустріч із хіп-хопом стала ще одним переломним моментом. Прослуховування композиції «The Message» гурту «Grandmaster Flash and the Furious Five» [27, с. 102–103] показало Кідісу, що ритмічне декламування може бути не менш потужним засобом художнього впливу, ніж вокал чи інструментальна партія. Імпровізаційні римування з Гіллелом Словаком заклали підвалини реп-рокової манери, яка стала візитівкою RHCP.

Процес становлення гурту відбувався у режимі експерименту. На ранніх репетиціях закріплювалася творча модель джемування — експромт без жорстких обмежень і попередніх домовленостей [27, с. 109]. Така форма організації музичного процесу відображала соціальний досвід Кідіса: життя у світі, де

правила нав'язувалися зовні, але завжди залишався простір для індивідуальної свободи. Саме це дозволило гурту виробити неповторне звучання, у якому спонтанність і колективна взаємодія стали важливішими за академічну довершеність.

Якщо жанрові нюанси задавали матеріал і енергетику, то студійні та продюсерські рішення визначали, у які форми ця енергія переведеться під час запису. Студія – простір, де поєднання технологій, продюсерської філософії й творчості формує остаточний звуковий образ. Сучасні дослідження еволюції популярної музики, зокрема праця Деруті, Мередіт і Латтнера, що аналізує інгармонійність і шумність у треках, підкреслюють, що спектральні параметри (*inharmonicity*, *noisiness*) критично впливають на сприйняття тембру, щільності й експресивності звучання [14, с. 3–7, 18–23]. У контексті РНСР інгармонійність і контрольована «брудність» стали засобами художнього виміру: від *deliberate distortion* (укр. навмисне спотворення) до багатопарових доріжок, які створюють відчуття текстурної насиченості в треках на кшталт «Give It Away», «Dani California» чи «Throw Away Your Television».

Технічно-формальні зміни — поява багатодоріжкового запису, розвиток форматів носіїв, нові методики обробки — безпосередньо впливали на структуру пісень: довжину куплетів, місце для передприспіву (*pre-chorus*) і мосту (*bridge*), ритмічну організацію, панорамування і вокальну обробку. Таким чином, Тормахова наголошує, що студія визначає, які ідеї можуть бути реалізовані — від темпу й динаміки до обробки голосу [4, с. 226–230].

Роль продюсера у цьому процесі не другорядна. Від вибору робочої філософії до організації простору запису продюсер формує художні опції гурту: він може приборкати енергію або продуктивно її направити. Ранні конфлікти з Енді Гіллом ілюструють протистояння між «живою» кінетичною енергією гурту та прагненням продюсерів до радіоформатної акуратності; надмірна стерильність іноді розмивала сценічну правду й викликала спротив музикантів [27, с. 145]. Ключовим протистоянням стала техніка: Гілл обговорював

використання драм-машин і студійних технологій, натомість гурт наполягав на «органічній» живій ритміці [10, с. 148].

Натомість співпраця з Джорджем Клінтоном показала іншу модель: студія як місце живого експерименту, де багатоголосся, спонтанні бек-вокали і непрораховані колажі підсилювали автентичність запису [27, с. 169–173]. Клінтон концептуалізував процес, внісши поняття гри, тілесності та колективного простору, що особливо помітно у *Freaky Styley* і в засобах перформативної багатогранності. Контакт RHCP з ним був комплексною взаємодією: аранжувальні ноу-хау («Horny Horns», бек-вокали, перкусія), фанк, режисура, мережа співвиконавців і способи репетиції, створення звуку підсумково дозволяли легітимізувати свою фанк-спрямованість [10, с. 205–208].

Конкретні студійні динаміки демонструють, як жанрові основи трансформуються у звук. Під керівництвом Майкла Байнгорна робота над *Mother's Milk* націлювалася на «металізоване» гітарне звучання і структурування матеріалу, що конфліктувало з імпровізаційною природою колективу, але також дозволило ввести багатоголосся й хорові приспиви у студійну практику [27, с. 239–241]. Перехід до Warner Bros. і співпраця з Ріком Рубіном відкрили іншу продюсерську парадигму: його партнерський, ненав'язливий підхід дав можливість поєднати фанкові корені з мелодичною чутливістю, створивши умови для *Blood Sugar Sex Magik* з його поєднанням джемової імпровізації й цілеспрямованого піснетворення [27, с. 265–275]. Рубінська модель також змінила організацію сесій: творчі резиденції, інтуїтивний відбір матеріалу, атмосфера, де запис міг народжуватися органічно, а не бути вимушено інженерною операцією.

Жанрові елементи «закодовувалися» у студійних параметрах: бас Флі у низькочастотному міксі задавав основу для текстурної щільності, гітарні партії Фрушанте, інколи оброблені хорусом чи іншими інгармонійними підсиленнями, набували ретельно скульптурованого тембру; вокал Кідіса, від агресивної реп-декламації до інтимної балади, залежав від мікрофонної техніки, компресії й ревербу, які додавали йому близькості або дистанції [14, с. 23; 4, с. 229–230].

Таким чином, те, що на сцені було імпульсом і актом самовираження, у студії набувало інструментальної й смислової скульптури.

Не менш важливими були біографічні обставини: залежності, зміни складу, особисті кризи вимагали гнучкості від продюсерів і інженерів — змінювалися графіки сесій, перезаписувалися вокали, адаптувалися аранжування під поточний стан виконавця. Іноді такі обмеження породжували бажану «сирість» звучання; іноді — штовхали до суворішого контролю над матеріалом [27, с. 142–146, 394–399]. Прикладом перетворення особистої драми на музичний наратив є «Fight Like a Brave», де студійне середовище надало формі й динаміці темі відновлення Кідіса [27, с. 197–200].

Взаємини з лейблом і менеджментом додавали ще один шар тиску: вимоги комерційної життєздатності, стандартизація формату, очікування радіо та ТБ змушували гурт і продюсерів шукати компроміси між автентичністю й доступністю. Рання опір наративам індустрії підкреслює, що продюсерські рішення — не лише технічні, а й політичні, вони визначають інтерпретацію музики як способу життя [27, с. 138]. У довгостроковій перспективі здатність поєднувати жанрову сміливість з продюсерською гнучкістю дозволила RHSP трансформувати локальні експерименти у глобально релевантний продукт: від ранніх агресивних релізів до арено-орієнтованих альбомів з витонченою студійною «шкурою» (*Californication, By the Way, Stadium Arcadium*).

Музична еволюція «Red Hot Chili Peppers» — це історія постійного діалогу між жанровим ядром, сценічною манерою і студійними стратегіями. Жанрові нюанси задавали форму і енергетику, студійні та продюсерські рішення формували й фіксували ці імпульси в записах: вони переводили біографічний і перформативний матеріал у звукові форми, модулювали спектральні характеристики й визначали, які елементи сценічної енергії залишаться «живими» в записі, а які будуть відфільтровані заради прийнятності й довговічності. Поєднання технологічних можливостей, продюсерської філософії та активної творчої агенції гурту забезпечило перехід від «сирого» клубного

звучання до витонченої, багат шарової студійної естетики, що зберегла тілесну правду перформансу й при цьому зробила RHCP масово релевантними.

2.4. Роль гітари і ансамблева динаміка в становленні звучання гурту

Музичне життя Майкла Пітера Бальзарі у його наративі постає як систематична робота: регулярні репетиції, живі виступи й сценічні експерименти формували у нього переконання, що техніка має підкорятися емоційному центру — умінню «розбудити» слухача. Колективна творчість оцінюється не за академічною точністю, а за здатністю створити спільний емоційний простір, у якому музика функціонує як засіб комунікативної трансформації публіки; концерти перетворюються на ритуал, де тілесність і грав стають основними носіями смислу [9, с. 293–295, 302–303].

Роль Флі в ансамблі завжди була визначальною: навіть у періоди кадрових змін його басова партія забезпечувала емоційну й енергетичну основу гурту, дозволяючи інструментальним лініям взаємно підсилювати одна одну. Поєднання метричної стабільності ударної секції Чеда Сміта з пластичною, мелодичною роботою Флі створило нову «хімію» звучання, яка одночасно підсилювала концертну експресію й дозволяла утримувати витончену студійну динаміку [42, с. 53, 88–93]. У цій парі бас виконує роль і двигуна граву, і контрапункту для гітари й вокалу, часто диктуючи ритмічну та емоційну інтонацію композиції.

Біографічні передумови пояснюють унікальність його підходу. Ігри на побутових «інструментах», гімнастичні вправи й акробатика в дитинстві, знайомство з джазовими платівками Вальтера та ранні вуличні імпровізації сформували у Флі розуміння баса як інструмента емоційної правди: почуття сорому через критику голосу сприяло тому, що він концентрував внутрішній вираз у грі на басі, перетворивши інструмент на засіб вербалізації почуттів, які не міг висловити голосом [9, с. 32, 49, 65–66].

Технічні й музичні аспекти його граву походять із історичного та польового досвіду. Здобуті у побуті й через уявну гру на ударних знання перетворили злиття

з ритмом у спосіб подолання тривоги [9, с. 156–158]. Поєднання ударного пальцевого нападу з «поп-поп» технікою надало його грі перкусійної чіткості й танцювального пульсу; ці засоби, разом із джазово-фанковими референціями, сформували ритмічну основу, яка визначала характер звучання гурту [9, с. 217–220].

У створенні конкретних композицій роль Флі виявляється ключовою. У таких треках, як «Green Heaven», лірика Ентоні Кідіса «знаходить» грув Флі: басова лінія не просто супроводжує, а відповідає, задає темп і емоційну інтонацію, формуючи діалог між голосом і низькочастотним регістром. Бас перестає бути фоновим елементом і стає центральним композиційним голосом, який диктує форму та динаміку твору [9, с. 184].

Важливо зазначити, що формування ролі Флі відбувалося через низку виборів: відмова від формальної академічної траєкторії, активна участь у репетиційних хабах, колективні прослуховування та наполеглива ремісничка праця — все це стало підґрунтям для того, щоб бас у «Red Hot Chili Peppers» став не просто супровідним інструментом, а визначальним елементом їхнього саунду і сценічної форми [9, с. 259–265]. Підсумково ці біографічні, технічні й соціальні чинники пояснюють, чому Флі сприймають не лише як виконавця-віртуоза, а як ключового архітектора груву й емоційної тканини гурту.

У дослідженні Й. Мацуури, Т. Танагахасі та Т. Кітахари [32, с. 5–7] проаналізовано часову еволюцію басових партій Флі на основі MIDI-даних шести студійних альбомів «Red Hot Chili Peppers»: *Mother's Milk* (1989), *Blood Sugar Sex Magik* (1991), *Californication* (1999), *By the Way* (2002), *Stadium Arcadium* (2006) та *I'm with You* (2011). Повернення гітариста Джона Фрушанте у 1999 році стало ключовим фактором, який визначив перехід до нового стилістичного етапу. Експериментальна модель класифікації басових партій продемонструвала найвищу точність (до 88 %) саме при поділі матеріалу на два періоди — до та після 1999 року [32, с. 5].

Після 1999 року спостерігається кілька характерних змін:

- Підвищення середньої висоти звуків (P-1): басові лінії виконуються у вищому регістрі, наближаючись до вокальної мелодії;
- Зростання повторюваності нот (P-16) та частка кореневих нот (P-36): структура партій стала простішою, ритмічною та гармонічно стабільною;
- Зменшення загальної кількості нот (C-1): знижується щільність нотного матеріалу, що свідчить про менш виразну імпровізаційність і більшу структурованість;
- Підтримка вокалу: партії баса виконують функцію гармонічної опори для вокальної лінії Ентоні Кідіса, а не окремого виразного шару.

Ці стилістичні зміни відображають ширший зсув у звучанні гурту «Red Hot Chili Peppers» у бік мелодійнішого та вокалоцентричного підходу. Бас у творчості Флі після 1999 року поступово відходить від ролі головного драйвового елемента, зберігаючи при цьому властивий колективу ритмічний грав і стаючи ключовою, але більш інтегрованою частиною загального аранжування [32, с. 5–7].

Прихід Джона Фрушанте виявився ключовим фактором переформатування музичного балансу «Red Hot Chili Peppers». Фрушанте приніс до колективу манеру, що орієнтувалася на простоту мелодичної лінії, економію рифу й увагу до просторових відтінків аранжування; це дало композиціям більше «повітря», витягнуло на перший план вокальну інтонацію й дозволило басовій партії виконувати не просто перкусійно-експресивну, а й підтримувально-мелодійну функцію. Така реорганізація інструментальних ролей створила новий баланс між гравом і мелодією та відкрила можливості для емоційно насичених пісень і ширших студійних рішень — процес, що став однією з передумов комерційного прориву гурту. [42, с. 80–87].

Музичний підхід Фрушанте можна схарактеризувати як спрямований на мелодичну чутливість і просторову економію: мінімалістичні гітарні фігури й увага до фразування створювали фон, у якому мелодія вокалу й басова лінія вступали в тональний діалог. Це не просто технічна перестановка, а зміна композиційної парадигми: гітара перестала домінувати в сенсі віртуозного

«заповнення» простору і почала працювати як текстурний, мелодійний та драматургічний елемент. Такий перехід від оркестрової до інтимної гітарної ролі був помітний у матеріалі, що передував і слідував за появою Фрушанте, та особливо проявився на альбомах, де домінує поєднання мелодійних тем і ритмічної основи. [42, с. 82–87]

Біографічні й естетичні передумови його підходу — ранні музичні впливи, особисте ставлення до «бездушної» віртуозності 1980-х і формальна музична підготовка — пояснюють вибір простоти як естетичної позиції. Фрушанте згадує, що у дитинстві уявні пісні формувалися чуйно, а знайомство з такими авторами, як Кет Стівенс, Френк Заппа і Джим Гендрікс, послужило фундаментом для його мелодичного мислення; навчання в Musicians Institute дало сценічний досвід, але не переломило прагнення до «живої», емоційно щирої музики. [42, с. 189, 198–202].

Відхід Фрушанте відкрив низку експериментальних траєкторій і тимчасових перестановок: робота з іншими гітаристами (Зандер Шлосс, Арік Маршалл, Джессі Тобіас) та запрошення Дейва Наварро призвели до зміни пропорцій жанрових акцентів і відчутної модифікації настрою альбому *One Hot Minute*. Досвід співпраці з Наварро продемонстрував, що технічна майстерність і сценічна й жанрова сумісність — різні виміри; оркестрові, щільніші підходи Наварро часом вступали в конфлікт із панково-фанковою енергетикою колективу, що дало альбомові інший характер, але також підкреслило, наскільки важливим для RHCP є баланс між індивідуальною віртуозністю й ансамблевою «хімією». [27, с. 297–301, 312]

Повернення Фрушанте на кінець 1990-х відновило не лише технічні, а й емоційні параметри ансамблю: хоча він був «іржавим» після періоду залежності, спонтанні репетиції у гаражі Флі й поступове відновлення довіри відродили своєрідну «телепатію» гітари, баса і голоса [27, с. 394–401]

У сукупності, роль гітари розглядається як частина ансамблевої динаміки, де кожен інструмент переосмислює свою функцію відповідно до внутрішніх станів гурту, кадрових змін і художніх завдань. Тому робота Фрушанте —

важливий, але не єдиний чинник еволюції звучання: вона повинна інтерпретуватися в контексті взаємодії з басом Флі, ударними Чеда Сміта, вокальною інтонацією Кідіса та продюсерськими виборами, що разом формували звукову й драматургічну цілісність записів і живих виступів.

2.5. Ритмічні особливості та інновації

Ритм у творчості «Red Hot Chili Peppers» виступає ключовим смислоутворювальним засобом: через ритм відбувається злиття фанкового груву, панкової експресії та імпровізаційних сесій, формується тілесна енергія виступу і констатується колективна ідентифікація. Аналітично це поле найкраще описується через поєднання двох підходів: структурного аналізу форм і когнітивістського підходу до ритму. Тормахова підкреслює, що куплет як базова структурна одиниця зазнає адаптацій у тривалості, ритмічній організації та співвідношенні з іншими розділами композиції, що обумовлено і технологічними можливостями звукозапису, і ринковими та соціокультурними запитами слухача [4, с. 226–230]. Вернер своєю чергою пропонує когнітивну методологію, яка, спираючись на гештальт-принципи та поняття *salience* (укр. значущість), дозволяє виокремити ті ритмічні одиниці, що стають для слухача найбільш помітними й визначальними в процесі «включення в пульс» композиції [54, с. 193–208].

У практиці гурту ця теоретична парна модель реалізується як структурна й перформативна пластичність куплетної форми: RHCP варіюють довжину фраз, зміщують акценти, формують контрастні функції прехорус та бридж. Прехорус найчастіше виконує підготовчу роль — акумулює напругу, змінює ритмічну орієнтацію й спрямовує слухача до емоційного апогею приспіву; *bridge* же служить місцем драматургічної декомпресії або, навпаки, збільшення метричної та тембрової напруги, підсилюючи тим самим відчуття кульмінації. Така структурна гнучкість дозволяє зберігати традиційну схему ABABCB, але одночасно вводити локальні асиметрії та ритмічні модифікації, що

перетворюють кожну композицію на унікальний ритмічний ландшафт [4, с. 229–230].

Когнітивний аналіз Вернера уточнює механіку впливу цих формальних рішень: через поняття *salience* він показує, які саме ритмічні елементи привертають первинну увагу слухача, а через операцію *entrainment* — як зміни метру й поліритмія модулюють його психофізіологічну реакцію. У прикладі «Around the World» Вернер виявляє багаторівневу ритмічну фактуру, де бас, гітара й ударні утворюють незалежні, але взаємопов'язані шари; метричні дисонанси — зокрема груповий дисонанс $G4/3$ (розподіл шістнадцяток $3+3+2+4+4$) — порушують очікувану метричну сітку і тим самим активують когнітивні механізми уваги, підсилюючи експресивний ефект вступу. Додаткові зміщення ритму на одну шістнадцяту (*Displacement D2–1, D2+1*) створюють контрасти між «чіткими» і «гнучкими» моментами, що посилює драматургічні переходи композиції [54, с. 201–206].

Реалізація цих музичних підходів у RHCP тісно пов'язана з біографічними й перформативними чинниками, особливо з підходом Майкла Бальзарі до бас-інструмента. Ранні експерименти Флі сформували ґрунт для ритмічної гнучкості його гри: синкоповані фрази, імпровізаційні інтервенції й відчуття «гіпертекстурності» звучання дозволили перетворити бас із ритмічної опори на центральний композиційний голос [9, с. 31, 41–49].

Технічні можливості звукозапису — багатодоріжковість, редагування, цифрове програмування — відкрили нові опції для експериментів із синкопою й метричними зрушеннями, поєднуючи ризикові ритмічні рішення з комерційною привабливістю. У творчості «Red Hot Chili Peppers» ритм виступає одночасно як відбиток біографічного розвитку, ансамблеве рішення й технологічний продукт, що забезпечує драматургію, емоційне залучення слухача та конструювання колективного перформативного образу.

2.6. “Under the Bridge” як репрезентація індивідуальної кризи в музично-ліричній структурі

«Under the Bridge» — це пісня, яка поєднує простоту мелодичної форми з глибоко особистим лірико-емоційним змістом, ідентифікована в наданих текстах як приклад переходу «Red Hot Chili Peppers» від енергійного фанк-року до зрілішої, інтимнішої манери виконання. Музично вона побудована у розмірі 4/4 і прив'язана до тональності Е мажор, хоча вступ оперує обертанням між D та F# мажорними тріадами, що створює особливу, майже «нерухому» гармонічну платформу. Ця пара акордів — велика терція одна від одної — ділить один спільний тон і водночас формує симетричний, збалансований голосовий рух, який не відчувається як направлений вгору чи вниз; саме це «заморожене» почуття потім контрастує з мелодичною лінією, що поступово спускається (walk-down), і в сукупності створює музичне враження зниження, втоми й оніміння — метафору спіралі залежності, про яку співає Ентоні Кідіс. Якщо розширити аналіз на всі консонантні тріади, аналогічні властивості простежуються й для мінорних тріад. Така інтерпретація походить із детального розбору інструментальної техніки: у вступі Фрушанте виконує арпеджовані фрази з невеликою висхідною траєкторією в трьох перших долях такту, а потім на останню долю робить чіткий хід вниз до кореневого тону наступного акорду; часом же він «перепрацьовує» цей рух, починаючи з вищої ноти і навіть перевищуючи ціль, щоб потім повернутись назад — це ніби підкреслює спроби піднятися й часті «провали» назад у стан безсилля. Також у вступі помітна текстурна деталь: у D-акорді Фрушанте вводить ноту А досить рано, тоді як у F#-акорді він утримує А# довше в такті, що дає цьому звуковому протистоянню метричне підсилення [6].

Перехід від вступу до куплету супроводжується зміною гармонічного центру: після статичного обміну $D \leftrightarrow F\#$ виникає акорд Е, що з позиції голосоведення відчувається «далекою» та трохи незграбною зміною — ніби початок нової, незручної розповіді; в куплеті використовуються відомі рок-прогресії (зокрема «axis progression»), які дають простір для вокальної інтонації

та текстової розповіді. Однією з важливих гармонічних «фішок» композиції є використання Е-мажорного септакорду (Emaj7), який у ключові моменти зупиняє розвиток і створює відчуття паузи — цю техніку Фрушанте позичив у традицій гітаристів, що впливали на нього (зокрема Марк Болан), а загальну інтонаційну побудову вступу він сам пов'язував із «Little Wing» Джимі Гендрікса [6].

Текстово-поетичний вимір розглядається як відверта розповідь про самотність, залежність і почуття «відриву» від себе та оточення; у поєднанні з музикою це створює образ «опущеного» або «знеживленого» стану — музичні ходи вниз, періодичні невдалі спроби піднятися, паузи й акцентовані тиші працюють як звуковий еквівалент спроби визволення, що не знаходить завершення. Сам Кідіс у пісні і в сприйнятті слухачів постає як оповідач, який одночасно визнає власну вразливість і прагне спокою — цю двозначність підкреслює і гармонічна «нерухомість» вступу, і раптові гармонічні зсуви у куплеті та приспіві [40].

Аранжування і драматургію пісні також варто відзначити: після вступу гітара переходить до більш активної, швидшої фрази, що нарощує напруження до акцентованої Emaj7-паузи, яку ритмічно порушує ударний малюнок (закритий хай-хет і крос-стік) — цей прийом створює відчуття «завмирання — вибуху», що підсилює ліричний настрій. Далі в пісні поява баса та поступове розширення текстур (включно з хоровими входами в певні моменти) формують поступове наростання масштабності, але при цьому зберігається інтимність вокалу Кідіса: його манера співу в цій пісні відрізняється від ранніх швидких реп фрагментів — тут помітний повільніший, більш речитативний і мелодійний підхід, що дозволяє краще розуміти емоційний зміст [6].

Структурно пісня містить повторювані куплети і приспиви з помітними маркерами: Emaj7 як розрив перед початком куплету або приспіву, вхід баса після першого приспіву, а також перехід у другому приспіві до іншого типу версу з інтенсивнішим ударним супроводом і вокальною імпровізацією («Take me all the way / Yeah / Yeah-e-yeah / Oh no, no»), після чого під'єднується хор, що підсилює кульмінаційну репліку «Under the bridge downtown / Is where I drew some blood /

I could not get enough / Forgot about my love / I gave my life away». Закінчення будується на діалозі Фрушанте з Флі, коли інструменти поступово згасають, залишаючи відлуння теми й відчуття завершеного, але не зовсім вирішеного очищення — відповідно й до теми одужання, пошуку спокою [40].

З композиторського й інтерпретаційного ракурсу важливо зазначити дві речі: використання незвичного для поп-року симетричного руху між D і F♯ дає вступу відчуття одночасної сталості й спадання; саме мелодичні «неуспішні» спроби піднятися (failed walk-ups) звучать як музичний еквівалент зусиль героя вибратись із залежності — ці маленькі відмінності у фразуванні й арпеджуванні стають ключем до розуміння, чому пісня працює емоційно на слухача, навіть коли гармонія виглядає «простою» [6].

РОЗДІЛ 3. ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА РЕЦЕПЦІЯ

3.1. Відеокліпи як форма міжмедійного мистецтва

«*The Zephyr Song*»

Відеокліп «*The Zephyr Song*» (2002), зрежисований Джонатаном Дейтоном та Валері Фаріс, є виразним прикладом міжсеміотичного синтезу, де музика, текст і візуальні образи утворюють цілісне естетичне середовище, що апелює до чуттєвого переживання, а не до логічного наративу [12, с. 2]. Ліліан Райхерт Коельо вказує, що основою кліпу є не сюжет, а інтеграція різних знакових систем, що створюють відчуття глибинного занурення у світ музики та візуальної фантазії.

Візуальна частина кліпу характеризується калейдоскопічною трансформацією форм і фігур, що постійно змінюються, розчиняються та дублюються, створюючи ефект «галюцинаційного споглядання» [12, с. 4]. Такий механізм «візуального ехо» підсилює атмосферу мрійливості та психоделічності, дозволяючи глядачеві відчутти стан «*rêverie*» — сновидного занурення, де сприйняття музики та зображення відбувається через чуттєву безпосередність, а не через фіксовані значення [12, с. 8].

Кліп уникає класичної наративної структури. Принцип побудови естетики надлишку проявляється у рясності форм, яскравих кольорах, плавних переходах і відсутності сталого фону, що створює ефект сенсорного перевантаження [12, с. 7]. Це дозволяє глядачеві не фокусуватися на сюжетних вузлах, а переживати композицію як «м'яке занурення в аудіовізуальний екстаз», де відчуття кольору, руху і ритму стають первинними.

Музичний рівень композиції організований чіткою ритмічною структурою, проте вокальна подача Ентоні Кідіса позначена певною байдужістю та недбалістю, що створює відчуття відстороненого польоту й гармонійно контрастує з круговертю динаміки візуальної мови [12, с. 8]. Плавність

інструменталу підтримує ефект м'якого емоційного занурення, що поглиблює психоестетичний вплив кліпу.

Природні та символічні образи, такі як жінки, птахи та квіти, присутні у відео як інтерпретаційні вузли, навколо яких глядач конструює власні значення, що відсилають до тем життя, свободи, родючості та святості, без нав'язування фіксованої семантики [12, с. 4]. Фінальна трансформація в абстрактні геометричні форми та зникнення людських фігур підкреслює рухливість і плинність, які автор трактує як психоделічну гру зі спогадами, відтворену за допомогою аналогових методів — фіксування на плівку, дзеркала, проєктора — без цифрових ефектів, у стилі 60–70-х років [12, с. 9].

«The Zephyr Song» постає прикладом інтермедіального проєкту, де музика, текст і образи не ілюструють один одного дослівно, а створюють новий цілісний естетичний простір. Цей простір функціонує як «таємнича алхімія відповідностей», що дозволяє глядачеві пережити індивідуальний досвід, пов'язаний з сновидінням та пам'яттю, формуючи особливий міжсенсорний і міжзнаковий спосіб сприйняття [12, с. 7].

«Californication»

Кліп «Californication» (2000) гурту «Red Hot Chili Peppers» став предметом ґрунтового академічного аналізу у праці Крістофа Ден Тандта. Автор розглядає цей відеоряд як зразок постмодерного урбаністичного реалізму, в якому віртуальне просторове середовище переплітається з фрагментами живої реальності. Кліп поєднує зйомку музикантів із тривимірною анімацією, що імітує відеогру, де персонажі — цифрові аватари музикантів — переміщуються через стереотипні пейзажі Каліфорнії: від міських вулиць і лісів до порностудій і ділового центру Лос-Анджелеса, зруйнованого землетрусом [50, с. 145].

Ден Тандт наголошує, що кліп «Californication» порушує проблему віртуалізації сучасного урбаністичного досвіду, показуючи Каліфорнію як простір, розірваний між технологічними ілюзіями та соціальними проблемами. У цьому сенсі відео наближається до естетики кіберпанку, зокрема до творів Вільяма Гібсона, де цифрові інтерфейси оголюють приховану логіку

капіталістичного володіння. Візуальний ряд відображає конфлікт між «простором тіла» (фізично доступними реальними локаціями), і «техно-простором» (середовищами, створеними цифровими технологіями), в яких виконавці залишаються єдиними реальними елементами [50, с. 149].

У кліпі музиканти зображені як «вцілілі тіла» у деформованому цифровому середовищі, що метафорично репрезентує зусилля зберегти людську форму у технологізованому світі. Таким чином, «Californication» функціонує не лише як музичне відео, але і як інтермедійний текст, що осмислює сучасну урбаністичну ідентичність в епоху цифрових трансформацій [50, с. 149].

Автор підкреслює, що кліп слід розглядати як приклад амбівалентного ставлення до технологічного простору. MTV-відео початку 2000-х не обмежуються жорсткою опозицією між матеріальністю та цифровим середовищем, а демонструють спектр взаємодій між цими полюсами. У «Californication», хоча текст пісні містить критичні інтонації щодо інформаційної доби, візуальний ряд створює ефект «техно-екстазу»: герої кліпу ковзають, літають і трансформуються у віртуальному світі, що продукує враження перемоги над фізичними обмеженнями [50, с. 150–152].

Це явище відображає захоплення перед технологічною складністю, що виходить за межі раціонального сприйняття. Візуальний екстаз у кліпі поєднує естетику рекламної культури з утопічними образами свободи, але також може інтерпретуватися як форма техно-пропаганди, що ідеалізує цифрове середовище [50, с. 153–154]. Попри протестні інтонації пісні, кліп потенційно транслює привабливість життя в умовах симуляції.

Ден Тандт зазначає, що MTV як медіаплатформа не дозволяє цифровим образам повністю витіснити живу присутність. У «Californication» RHCP зберігають свою фізичну присутність навіть у віртуальному просторі, що є визначальним моментом: кліп підтримує баланс між людським актором та цифровим середовищем [50, с. 157]. Завдяки цьому глядач ідентифікує себе не з абстрактним «цифровим привидом», а з конкретною індивідуалізованою

фігурою виконавця, що відповідає функції «зіркового тексту», властивій масовій культурі MTV [50, с. 157].

3.2. Сценічний імідж та перформативність

Сценічний імідж і перформативність «Red Hot Chili Peppers» завжди були не просто супровідною частиною музики — вони становили її серцевину, спосіб комунікації з аудиторією й інструмент рецепції смислу. Від перших концертів гурту домінувала свідомо шок-естетика: прості, іноді грубі вчинки — виступи в шкарпетках на інтимних місцях, оголеність, карнавальна театралізація — створювали ефект безпосередності та спільного переживання, змушували публіку ставати співучасницею дії [42, с. 215–218]. Це не були випадкові ексцеси: провокація, тілесність і гумор функціонували як методи соціальної ідентифікації, спосіб заявити про приналежність до андеграунду й одночасно підштовхнути слухача до емоційної реакції [42, с. 164–166].

Джерело цієї перформативної риторики — як особистісне, так і культурне. Образ Ентоні Кідіса формувався під впливом батька — «нічного короля» Сансет Стріп з його епатажною зовнішністю і яскравими ритуалами — вже від початку сценічне життя сприймалось як простір імітації, наслідування й перевернення [27, с. 33]. Ця модель не просто відтворювалася: вона ставала матеріалом для творчої трансгресії, коли набуті жести, одяг і манери перетворювалися на рухи, вокальні інтонації та сценічні ритуали, що формували впізнаваний образ фронтмена й гурту загалом.

Сценічна експресивність «Red Hot Chili Peppers», і зокрема зовнішня театралізація Ентоні Кідіса, поєднує елементи гротеску та архаїчних алюзій: татуювання, довге волосся, використання жестів-перформансів і провокаційних костюмів створюють ефект «Show Indian». Цей образ є продуктом довгої історичної «показовості» індіанства, що з'явилася ще у XIX столітті на ярмарках, у цирках та шоу на кшталт Buffalo Bill's Wild West. Тоді європейські або білі американські артисти, а згодом і самі корінні виконавці, створювали видовищні виступи, які нібито демонстрували «справжнє індіанське життя», але фактично

були театралізованою вигадкою для розваги публіки. Кідіс, наслідуючи цю історичну традицію, репрезентує індіанські коди через фізичну присутність і сценічну гру, що викликає естетичний інтерес і провокує дискусію про межі автентичності та культурної апропріації [28, с. 185–190, 206].

Фізична експресія була невіднятною частиною музики RHCP. Вони перетворювали рухи й жести на інструменти ритму й конфлікту: стрибки, кидки, контакт з публікою, імпровізовані пантоміми — усе це підсилювало музичний грав і додавало живому виступу вимір безпосередності. У ранніх композиціях на кшталт «Get Up and Jump» або «Police Helicopter» перформанс поєднував сатиричну соціальну критику з еротичною іронією, де тілесний імпульс і пародія працювали як один художній засіб [27, с. 109]. В цьому сенсі сценічний гротеск не був лише шоком заради шоку — це була мова, через яку гурт висловлював своє ставлення до моралі, міської культури й культури споживання.

Окремі епізоди стали емблематичними для розуміння сценічної стратегії RHCP. Виступ у Kit Kat Club перетворився на певного роду символізм: зухвалий, еротизований знак, що демонстрував здатність гурту інтегрувати андеграундні жарти в публічний перформанс, перетворивши випадкову провокацію на частину бренду [27, с. 121]. Аналогічно, епізод, коли Кідіс казав: «... якщо ти не виходиш з концерту в крові — ти не зробив свою справу» — і це підкреслює радикальну концепцію самопожертви як естетичної цінності і спосіб встановлення меж інтенсивності виступу [27, с. 152].

Взаємодія з аудиторією розгорталася як колективний ритуал: публіка не просто слухала — вона була співвиконавцем. Контакт з маргіналізованими спільнотами (драг-квін, готи) і відкритість до них підкреслювали інклюзивний аспект перформансу RHCP; через ці зв'язки гурт не лише провокував, а й конститував сцени ідентичності, де «інші» ставали центром [27, с. 156]. Навіть в екстремальних ситуаціях, коли фронтмен перебував під впливом наркотиків, сцена залишалася полем щирої, інколи надмірної правди — як у випадку виступу з Run-DMC на Palladium, де Кідіс перетворив власну драму на публічну антинаркотичну промову [27, с. 179].

Перформативні дії слугували як компенсаторна стратегія під час внутрішніх криз гурту: карнавальні елементи, вогняні шоломи, театралізовані постановки часто маскували або, навпаки, підкреслювали розрив між публічною енергією й приватною руйнацією [27, с. 299–301]. Це породжувало амбівалентний ефект: з одного боку, шоу залишалося видовищним актом єднання; з другого — воно могло маскувати справжній стан учасників, створюючи фасади, що ховали вразливість. Коли RHCP виходили на великі арени та фестивалі, ця напруга між ареною й андеграундом виявлялася особливо гостро: професійна форма й масштаб виступу співіснували з елементами непередбачуваності та ризику, що іноді переростало в інциденти [27, с. 330, 422–424].

Візуальні рішення гурту в кліпах і медіа також підтримували сценічну риторику — від провокаційних кадрів (поцілунок Кідіса і Наварро у відео «Warped») до епатажних сцен, які індустрія намагалася цензурувати. Конфлікти з Warner Bros. навколо вирізання епізодів ілюструють зіткнення контркультурного питання з корпоративною моральністю: відео й сценічні жести виконували здебільшого політичну функцію, ставлячи під сумнів норми поведінки і межі допустимого [27, с. 347–349].

Трансформація образу відбулася також всередині гурту: Флі, який на початку почувався скутим, поступово розвинув сценічну манеру, де ритм, рух і фізична перформативність стали основною мовою комунікації з аудиторією [9, с. 212–214, 224].

З роками стратегія «відпускання контролю», імпровізаційна відкритість і ризикові сценічні ритуали збереглися як методологічна позиція: незапланованість ставала джерелом інтенсивного контакту з публікою, а грув і тілесний рух продовжували заміщувати догматичну форму. З появою великих арен і необхідністю збереження професіоналізму частина провокативних елементів була трансформована або інституціоналізована — вони перекочували в райдери, відеообрази, сценографію й маркетингові стратегії, дозволяючи гурту зберегти епатажну сутність, але пристосовану до масштабів впливу.

Сценічний імідж RHCP — це синтез епатажу, театру, соматичної відвертості й соціального експерименту. Їхні виступи — це не лише музика, а й дія, у якій постать виконавця, зовнішність, контакти з публікою і візуальні рішення утворюють єдине поле значень: від брутальної провокації до **етично** усвідомленого жесту, від карнавальної анархії до практик зосередження й спільності (медитації, «soul circle») — разом робить RHCP феноменом, де перформанс служить формою життя й мистецтва одночасно [27, с. 462–465; 9, с. 384–390].

3.3. Фан-культура і транснаціональний вплив

Ентоні Кідіс розмірковує про власне ставлення до феномену фанатства, що суттєво відрізняється від традиційних уявлень про шанувальників зірок. Він згадує, що з дитинства був оточений мистецтвом і музикою завдяки своєму батькові, який познайомив його з творчістю «Blondie», «Benny Goodman», «Rox Music», «Sex Pistols», «The Clash». Проте Кідіс не відчував себе фанатом цих виконавців — радше сприймав себе як незалежного спостерігача, який емоційно реагував на музику, але не ідеалізував її авторів [33, с. 12]. За його словами, можливо, причина полягала в тому, що з раннього віку він мав «грандіозну ідею» стати митцем і не бажав надто захоплюватися іншими. Батько, що бачив у ньому актора, сформував у нього уявлення про майбутню творчу кар'єру, і вже у віці одинадцяти років Кідіс стверджував перед друзями, що їде до Каліфорнії, аби стати зіркою кіно [33, с. 1].

Акторський досвід дав Кідісу можливість зрозуміти внутрішню логіку фанатства: під час підготовки до ролі фаната Бадді Голлі у фільмі «American Hot Wax» він уперше цілеспрямовано намагався увійти в образ відданого шанувальника, вивчаючи музику, стиль і спосіб життя свого героя. Хоча роль йому так і не дісталася, цей досвід дозволив йому відчувати себе фанатом. Водночас Кідіс уникали типових проявів фанатської поведінки — не колекціонував постерів, не шукав автографів і не прикрашав кімнату зображеннями кумирів. Єдиними винятками стали його короткі зустрічі з

акторами серіалу «Gilligan's Island» та з О. Дж. Сімпсоном, під час яких він дозволив собі проявити інтерес до знаменитостей [33, с. 1].

Особливе місце в його розповіді займає зустріч із Джоном Ленноном і Полом Маккартні, що стала можливою завдяки зв'язкам його батька і знайомству з Шер. Саме тоді, у підлітковому віці, він відчув силу особистої присутності легенд — стилю, харизми, «енергії війни та виживання», що, за його словами, лишаються з ним досі. Кідіс згадує, що і через багато років його любов до «The Beatles» не зникла — він із захопленням описує спілкування з Полом Маккартні вже в зрілому віці як приклад не лише фанатського захвату, а й глибокої людської вдячності митцеві за його внесок у світову культуру [33, с. 1].

Водночас Кідіс підкреслює, що навіть захоплення такими артистами, як Іггі Поп, Майлз Девіс, Ерік Долфі, Джон Колтрейн, Джим Гендрікс, ніколи не перетворювалося на фанатське наслідування. Він не копіював їхній стиль — ані зовнішній, ані музичний. Навіть коли вони з Флі та Гіллелом інтенсивно слухали альбоми Гендрікса, це було радше прагнення зрозуміти джерело його творчої сили, ніж спроба його повторити [33, с. 1].

На думку Кідіса, бути фанатом — це певною мірою відмовитися від себе. Людина з внутрішнім художнім імпульсом та бажанням творити навряд чи схильна повністю підпорядковувати себе чужому впливу. Саме тому навіть у період захоплення панк-сценою Лос-Анджелеса він лишався осторонь, більше спостерігаючи, ніж включаючись у неї. І хоча він емоційно переживав виступи гуртів, сам не відчував себе частиною фан-спільноти. Навіть участь у перших музичних експериментах — імпровізаційному проєкті «Spigot Blister and the Chest Pimps» — була для нього скоріше веселим перформансом, ніж початком чогось серйозного. Саме ініціатива товариша, а не особисте прагнення, призвела до створення «Red Hot Chili Peppers» у 1982 році [33, с. 1].

Кідіс демонструє альтернативний підхід до феномену фанатства: це не сліпе наслідування, а глибоке переживання і спостереження, що надихає, але не поглинає. Вже з перших виступів гурту формується особлива модель стосунків між артистом і слухачем, яка базується на взаємному прийнятті, довірі та

емоційному відгуку [33, с. 2]. Він підкреслює, що аудиторія не лише підтримує «Red Hot Chili Peppers», а й проявляє емпатію, приймаючи гурт з усіма ексцентричностями, експериментами та емоційною щирістю. Особливо цінним для фронтмена було відчуття спільності й довіри, що створювало унікальний зв'язок між музикантами та фанами, який зберігався протягом багатьох років.

Етнографічні спостереження Синтії Лендрюм показують, що для молоді корінного походження «Red Hot Chili Peppers» стають символічним маяком, який дозволяє відчувати належність і сучасність одночасно. Христина Уренія прямо стверджує: «Ентоні Кідіс — ікона. Він схожий на одного з нас... Приїдь на будь-яку резервацію — там грають або «Chili Peppers», або кантрі. Його тексти мають племінний характер... Те, що він частково могіканець, має величезне значення для американської індіанської молоді, особливо з огляду на його довге волосся, татуювання у стилі північно-західного узбережжя та зображення вождів Джозефа й Сіттінг Булла на кожному плечі» [28, с. 207–210].

Для багатьох підлітків та молодих дорослих ця музика слугує зв'язком із місцем походження, способом бути собою в умовах транснаціональної маргінальності. Уренія розповідає, що слухала гурт із дев'яти років; їх треки допомагали їй відчувати «своє» коріння й підтримувати зв'язок із сім'єю та громадою. Такий феномен, коли популярна музика стає ресурсом самосприймання й культурної реапропріації, важливо розглядати як фактор рецепції, що не зводиться до простого «екзотичного» захоплення. У цьому випадку «Red Hot Chili Peppers» постають не лише як комерційний продукт, а як канал пам'яті, ремедіації та ототожнення, що здатен впливати на формування ідеалів молодих людей у корінних спільнотах [28, с. 207–208].

Значущим епізодом у спогадах Кідіса є виступ у Бостоні в перші роки існування гурту, коли фанатка, на ім'я Емі розпізнала його щирість і відвертість, що для фронтмена стало символічним виявом того, що слухачі здатні резонувати на емоційну правду артистів [33, с. 2]. Також важливу роль у формуванні публічного іміджу відігравала провокативність і епатаж, зокрема відомі виступи

в шкарпетках на стратегічних місцях тіла, які створювали відчуття доступності та неформальності.

Особливу роль у розвитку гурту мав Джон Фрушанте, який спочатку був фанатом, а згодом став повноправним учасником, вносячи музичну майстерність і рівноправне ставлення до гри з гуртом [33, с. 2]. Опублікована Кідісом автобіографічна книга «Scar Tissue» спричинила нову хвилю відданих фанатів, які підходили до нього, ділилися своїм досвідом і надихалися його прикладом, що фронтмен вважає одним із найцінніших результатів своєї творчості [33, с. 2].

Кідіс також звертає увагу на емоційний контакт із фанатами, зокрема важкохворими, завдяки діяльності гурту з Make-A-Wish Foundation: «Ти можеш стати примхливим на гастролях... але потім заходить дитина, яка бореться за своє життя, і ти згадуєш, чому ти тут. Ми тут, щоб служити» [33, с. 3]. Географічні особливості фан-культури відзначаються різноманітністю емоційних проявів та відданістю: мексиканська й мексикано-американська публіка відзначається емоційністю й вірністю, а аргентинські й бразильські шанувальники проявляли надзвичайну відданість, що змушувало гурт адаптувати свою поведінку й виступи під локальні особливості [33, с. 3].

Загалом досвід подорожей і спілкування з фанатами сформував у Кідіса переконання: у кращі моменти діяльності гурту «Red Hot Chili Peppers» вони прагнуть не грошей чи слави, а служіння тим, хто слухає їх музику та знаходить завдяки їй натхнення і сили [33, с. 3].

Перші гастролі у Японії відбулися наприкінці 1980-х років — одразу після смерті Гіллела Словака, коли Джон Фрушанте щойно приєднався до гурту, і гурт працював над альбомом *Mother's Milk*. Виступи були заплановані у трьох містах: Осака, Нагоя і Токіо. Музикантам пояснили, що японська публіка зазвичай стримана, тому не варто очікувати звичної емоційної віддачі. Проте вже по прибуттю до Нагої гурт зустрів перший японський фанат — Кенджі, який привіз власноруч створені малюнки, зокрема з портретом Гіллела, і емоційно реагував настільки сильно, що не стримував сліз. Цей прояв щирої відданості глибоко

зворушив музикантів, і Кенджі згодом став символічним талісманом японського туру [33, с. 4].

Кенджі супроводжував гурт у всіх містах, дарував музикантам подарунки та проявляв ревність до інших фанів, навіть влаштовуючи сцени на концертах. Учасники гурту ставилися до нього з розумінням, визнаючи його щирість і емоційність. Поступово японська аудиторія змінила поведінку від стриманості до активної віддачі на концертах, зокрема під час фестивалів біля гори Фудзі [33, с. 4].

Гастрольна активність гурту перетворилася на соціокультурну подорож, де музиканти не лише виступали, а й досліджували локальні феномени фанатства. В одному з південноамериканських концертів, всупереч повені, гурт дав безкоштовний виступ просто неба, що стало проявом справжньої відданості аудиторії та зміцнило зв'язок між музикантами та слухачами [33, с. 4].

Кідіс розмірковує над межами між артистом і фанатом у сучасну епоху технологій. Масове фотографування з мобільних телефонів, на його думку, дегуманізує спілкування: замість живого контакту люди очікують «картинки» [33, с. 5]. Він наводить приклад, коли дві дівчини з Молдови прийшли познайомитися, але попросили лише сфотографуватися. Такі ситуації змушують артиста відстоювати право на справжній контакт і приватність, при цьому не втрачаючи щирої взаємодії з фанами.

Феномен RHCP як глобальної фан-бази проявляється у колективній ейфорії на концертах та емоційному зціленні слухачів. Музика гурту допомагає переживати втрати, відновлювати психоемоційний баланс і стимулює творчість у фанатів, перетворюючи концерти на майданчики для колективного досвіду та взаємної підтримки [33, с. 6–7].

Безпосередня взаємодія з музикантами — подарунок сет-листа, привітання чи імпровізоване святкування дня народження — формує у фанатів відчуття цінності та уваги, що не можна замінити матеріальними проявами чи цифровими доказами [33, с. 9]. Флі підкреслює: «Мені так подобається бути фанатом, артисти, яких я люблю, мають міфологічний статус у моєму житті... Я один з вас»,

— демонструючи вдячність фанатам за їхню відданість і натхнення для гурту [33, с. 9].

Таким чином, RHCP створили феномен музичного впливу, що виходить за межі споживання музики, формуючи глобальну спільноту прихильників, об'єднаних емоційною відданістю та особистісним зв'язком із гуртом. Музика стає каталізатором глибинних переживань, соціальних і творчих практик, а щире ставлення гурту до фанів формує модель взаємоповаги та довіри, що виходить за межі комерційного успіху і перетворює RHCP на культурний і соціальний феномен [33, с. 6–9].

3.4. «Red Hot Chili Peppers» і Україна: приклади солідарності та рецепції

У період масового гуманітарного виклику, спричиненого війною в Україні, учасники гурту «Red Hot Chili Peppers» вжили низку публічних актів солідарності, які поєднували символічну демонстрацію підтримки з мобілізацією ресурсів. Перший рівень їхньої артикуляції солідарності представлений публічними виступами та сценічними жестами: під час концерту в Маямі музиканти підняли український прапор і віддали сценічне звернення «Любимо Україну», що сприймається як символічний акт моральної підтримки та видимої міжнародної солідарності [3]. Другий рівень — це пряма участь у благодійних ініціативах і зверненнях до інституцій: у квітні 2022 року учасники гурту долучилися до онлайн-марафону «Stand Up For Ukraine», закликаючи світових лідерів посилити допомогу й сприяти підтримці біженців, а також прагнучи акумулювати матеріальні пожертви через офіційні канали [1].

Аналітично ці дії варто розглядати як приклад інтегрованої культурно-гуманітарної практики, в якій артистична платформа використовується одночасно для генерації медійної уваги та для трансляції закликів до конкретних організаційних дій. Символічні жести (прапор, публічні заяви) підвищують видимість проблеми й мобілізують емоційні ресурси аудиторії; звернення до

лідерів і участь у благодійних кампаніях спрямовані на трансформацію цієї видимості у матеріальну допомогу та політичний тиск [3; 1].

Водночас ефективність подібної артикуляції солідарності залежить від двох взаємопов'язаних чинників. По-перше, від організаційної інфраструктури — прозорості механізмів збору й розподілу коштів, партнерств з перевіреними гуманітарними організаціями та чіткої комунікації із зацікавленими громадами. По-друге, від культурного контексту й репутаційного капіталу артиста: регулярні й послідовні жести підтримки підсилюють довіру й запобігають сприйняттю акцій як епізодичного «піар»-жесту [3].

Загалом приклад «Red Hot Chili Peppers» демонструє, як популярна музика здатна виконувати роль посередника між глобальною аудиторією та локальними гуманітарними потребами, водночас окреслюючи межі такого впливу: символічна видимість необхідна, але не достатня умова для стійкої допомоги; вона набуває ефективності лише тоді, коли підкріплюється організаційними механізмами, що забезпечують перетворення уваги на ресурси та політичні рішення.

ВИСНОВКИ

«Red Hot Chili Peppers» постають як складна художньо-соціальна система, у якій музична еволюція нерозривно пов'язана з трансформацією біографічних наративів, способів роботи зі звуком і перформативної дії. Поєднання панкової агресії, фанкової пластики та елементів хіп-хопу сформувало початковий репертуарний каркас, який залишався динамічним і слугував платформою для експериментів із тембром, формою та естетичною політикою виступу. Лос-анджелеський андеграунд 1980-х став джерелом стилістичних впливів і середовищем соціалізації, де сформувалися механізми жанрового синтезу, що надалі розвивалися в студії й у живому виконанні.

Початковий синтез — фанк як енергія й панк як протестна позиція — створив унікальний саунд, у якому грув Флі, імпульсивність гітари та театралізований вокал Кідіса взаємодіяли як рівноправні елементи музичної мови. Ця модель джемування і спонтанності сформувала операційну логіку гурту: імпровізаційні практики на репетиціях і в клубах перетворювалися на джерело тематичних і музичних ідей.

Студійні та продюсерські рішення виявилися визначальним механізмом перетворення локального, грубого клубного звучання на глобально релевантну естетику. Модель Ріка Рубіна — ненав'язливого партнера, який структурує творчу енергію у форматі резиденцій і інтуїтивного відбору матеріалу — дозволила поєднати імпровізацію з цілеспрямованим піснетворенням; результатом стала здатність фіксувати тілесну правду перформансу в записі без повної її стерилізації. Одночасно інші продюсерські вибори (наприклад, підхід Майкла Бейнхорна) демонструють альтернативу — більш жорстка форма структуризації й прагнення «металізувати» гітарне звучання, що могло конфліктувати з імпровізаційною природою колективу. Така множинність продюсерських стратегій сформувала динаміку компромісів між автентичністю й комерційною прийнятністю.

Технічні параметри студійного звуку — інгармонійність, шумність, багаточаровість тембрів — стали не просто технічними характеристиками, а естетичними ресурсами. Контрольована «брудність» гітарного тембру, багатодоріжкові накладки, робота з простором ревербу та компресії дозволили створити щільний, емоційно насичений звук, у якому бас Флі зберігав ритмічну основу, а гітарні партії Фрушанте набували ролі мелодичного й текстурного каталізатора. У низці треків це виразилося як прагнення до оркестрованого тембрального поля, що одночасно розширювало саунд і підсилювало емоційну палітру пісень.

Перформативна стратегія гурту — фізична, провокативна, театралізована — відігравала роль каталізатора жанрового визначення. Ранні сценічні жести, епатажні костюми й фізична відвертість були не просто шоком заради шоку, а мовою, через яку гурт комунікував свої соціальні позиції та естетичні пріоритети. Тіло на сцені функціонувало як інструмент ритму й смислу; акти самопожертви, прямий контакт з аудиторією, гротеск і пародія створювали інтенцію автентичності, яка в умовах студійної роботи потребувала нових способів фіксації. Разом з тим театралізація виступів породжувала й внутрішні напруження — між необхідністю візуального шоку для великих сцен і вимогою зберегти музичну сутність, що іноді виливалось у конфлікти у складі, коли сценічні форми ускладнювали музичну роботу.

Особистісні кризи, залежності та процеси відновлення формували фон, який водночас руйнував усталені структури й породжував нові сенси. Занепад Джона Фрушанте та його повернення до колективу постають не просто як біографічна подія, а як ключовий структурний момент розвитку: пережита деградація стала джерелом рефлексії, а відновлення — основою нових композиційних орієнтирів і етичних засад спільної творчості. Зусилля Флі щодо підтримки контакту й ініціації лікування демонструють, що стратегії взаємодопомоги в креативних спільнотах відіграють вирішальну роль у забезпеченні колективного відновлення продуктивності. Повернення Фрушанте

змістило центр тяжіння композиторського процесу, підвищило значення гармонії та бек-вокалів і визначило мелодичний напрям наступних альбомів.

Альбоми *Californication*, *By the Way* і *Stadium Arcadium* виступили як послідовні етапи реструктуризації: кожен з них поєднував інтимну лірику й мелодичну чуттєвість з ареною масштабності та технічною досконалістю саунду. *Californication* зафіксував синтез особистісного відновлення, відновив роль мелодичної гітарної палітри й перерозподілив вагу між ритмом і гармонією; *By the Way* і *Stadium Arcadium* розвивали цю логіку, виводячи гурт у площину поп-мелодизму з багатошаровими аранжуваннями, готовими до арени. Ці зміни супроводжувалися як комерційними тріумфами, так і критичними застереженнями щодо втрати «сирості» початкового звучання.

Комерціалізація і робота з індустрією породили дилему, яка проходить крізь усю кар'єру гурту: збереження естетичної та етичної частини, разом з досягненням суспільної легітимації. Виступи на великих фестивалях, активні маркетингові кампанії й видання збірок підтвердили здатність Peppers адаптуватися до ринкових умов, але події на Woodstock 1999 і суперечливі реакції на відеокліпи показали, що масштабний успіх приносить із собою нові ризики — від відповідальності за масову публіку до втрати частини контркультурної легітимності. Маркетинг початку 2000-х і стратегії Warner Bros демонструють професіоналізацію медіа-операцій гурту, яка зробила їх стійкішими в умовах цифрової трансформації, але також віддзеркалює компроміс між артистичною свободою й індустріальними вимогами.

Сценічна діяльність як бренд і як форма колективного самовираження зазнала подвійного перетворення: із локальної провокації вона еволюціонувала в уніфікований артистичний образ, що здатен працювати на різних платформах — від невеликих клубів до гігантських арен. При цьому окремі елементи перформативної ексцентрики залишалися ресурсом для автентичного контакту з ядром аудиторії: камерні сет-концерти поряд з аренними виступами дозволяли зберігати зв'язок з глибшими процесами слухання і переживання.

Аналітично важливим є усвідомлення того, що музичний продукт RHCP — це не лише набір композицій, а документована історія соціальних відносин, менеджерських рішень і технічних інновацій. Кожен альбом — це пласт культурного й особистісного архіву: в ньому концентруються зміни в естетиці, зрушення ролей у складі, наслідки продюсерських виборів і реакції публіки. Механізм трансформації має двонапрямну динаміку: особистісні кризи породжують нові теми й смисли, а студійні технології та промоційні стратегії визначають, у який спосіб ці теми стають доступними масовому сприйняттю.

Методологічні наслідки для музикознавства і культурних студій: робота з RHCP показує необхідність інтеграції мікро- (біографічні, перформативні) й макро- (індустріальні, технологічні) підходів. Аналіз музичного тексту має поєднуватися з вивченням продюсерського контексту, менеджерських і сценічних стратегій, аби зрозуміти, як виникає і трансформується популярна музична стилістика у часовому вимірі. Особливу цінність при цьому мають джерела різних типів — мемуари, архівні інтерв'ю, студійні нотатки та рев'ю, які дозволяють реконструювати мережу впливів і рішень.

У випадку «Red Hot Chili Peppers» маємо зразок артистичної системи, яка навчилася інкорпорувати біографічні травми, студійні технології та перформативні коди у стратегію стійкої та водночас рухливої самоідентифікації. Цей процес водночас породжує певні втрати — частку автентичної «дикості», гостроту ранніх провокацій — та приносить вигоди: довговічність, широку художню палітру і здатність впливати на масову культуру. Музична траєкторія гурту демонструє, що творчість великого колективу — це завжди інтеграція між тілом, студійною технікою, продюсерською логікою і ринковою реалією; і що саме ця інтеграція формує можливості художнього відродження й тривалого впливу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко І. «Red Hot Chili Peppers» підтримали Україну і попросили допомоги у світових лідерів. *УНІАН*. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/red-hot-chili-peppers-pidtrimali-ukrajinu-i-poprosili-dopomogi-u-svitovih-lideriv-11780634.html> (дата звернення: 11.09.2025).
2. Еволюція «Red Hot Chili Peppers»: від гаражного гурту до світової популярності. *Artwitty*. URL: <https://www.artwitty.com/post/red-hot-chili-peppers-band-story> (дата звернення: 11.09.2025).
3. Могилевич Д. «Red Hot Chili Peppers» вийшли на сцену в Маямі з українським прапором. *УНІАН*. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/red-hot-chili-peppers-viyshli-na-scenu-v-mayami-z-ukrajinskim-praporom-11963949.html> (дата звернення: 11.09.2025).
4. Тормахова В. М. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. No. 3. Р. 226–230. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220138> (дата звернення: 06.09.2025).
5. «Californication»: як «Red Hot Chili Peppers» розкрили темну сторону Каліфорнії. *Artwitty*. URL: <https://www.artwitty.com/post/red-hot-chili-peppers-californication> (дата звернення: 01.09.2025).
6. 12tone. Understanding Under The Bridge, 2022. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TaohQw0PgeY> (дата звернення: 22.08.2025).
7. 3 minutes with Marc. By The Way almost broke the «Red Hot Chili Peppers», 2025. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIze3vJFCss> (дата звернення: 12.09.2025).
8. 3 minutes with Marc. Under The Bridge is where we fell apart, 2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yjnaufHKNOA> (дата звернення: 22.08.2025).
9. Acid For The Children: A Memoir. Grand Central Publishing, 2019. 400 p.

10. Apter J. Fornication: The «Red Hot Chili Peppers» Story. Omnibus Press, 2006. 638 p.
11. Caulfield K. «Red Hot Chili Peppers»' 'Unlimited Love' Debuts at No. 1 on Billboard 200 Albums Chart. *Yahoo*. URL: <https://www.yahoo.com/entertainment/red-hot-chili-peppers-unlimited-213029289.html> (дата звернення: 13.08.2025).
12. Coelho L. R. Produção intersemiótica de sentido e de prazer: uma análise do videoclipe “The zephyr song”. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*. 2008. Vol. 5, no. 2. URL: <https://doi.org/10.21709/casa.v5i2.546> (дата звернення: 06.07.2025).
13. Cross I. Music, Mind and Evolution. *Psychology of Music*. 2001. Vol. 29, no. 1. P. 95–102. URL: <https://doi.org/10.1177/0305735601291007> (дата звернення: 15.07.2025).
14. Deruty E., Meredith D., Lattner S. The evolution of inharmonicity and noisiness in contemporary popular music. *Journal of New Music Research*. 2024. P. 1–28. URL: <https://doi.org/10.1080/09298215.2024.2434461> (дата звернення: 16.07.2025).
15. Evolution of Different Music Genres. *International Journal of Engineering and Advanced Technology*. 2019. Vol. 9, no. 1. P. 5138–5143. URL: <https://doi.org/10.35940/ijeat.a1674.109119> (дата звернення: 13.08.2025).
16. Firecloud J. Chad Smith of RHCP, Chickenfoot and Bombastic Meatbats. *CraveOnline*. URL: <https://web.archive.org/web/20120415174251/http://www.craveonline.com/music/interviews/143702-chad-smith-of-rhcp-chickenfoot-and-bombastic-meatbats> (дата звернення: 05.08.2025).
17. Fitzpatrick R. «Red Hot Chili Peppers»: Give It Away: The Stories Behind Every Song. Thunder's Mouth Press, 2004. 144 p.
18. Fitzpatrick R. «Red Hot Chili Peppers»: The band that couldn't be stopped. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2011/aug/18/red-hot-chili-peppers-interview> (дата звернення: 01.09.2025).

19. Flanary P. EXCLUSIVE: Anthony Kiedis Talks New RHCP Album. *SPIN*. URL: <https://www.spin.com/2011/02/exclusive-anthony-kiedis-talks-new-rhcp-album/> (дата звернення: 10.09.2025).
20. Flood A. «Red Hot Chili Peppers»: “We feel fresh, like a new band”. *NME*. URL: <https://www.nme.com/big-reads/red-hot-chili-peppers-cover-interview-2022-unlimited-love-3152682> (дата звернення: 07.07.2025).
21. Graff G. John Frusciante Won’t Attend Rock Hall Induction of Chili Peppers. *Billboard*. URL: <https://www.billboard.com/music/music-news/john-frusciante-wont-attend-rock-hall-induction-of-chili-peppers-502875/> (дата звернення: 06.07.2025).
22. Greene A. Watch «Red Hot Chili Peppers»' Final Concert With Josh Klinghoffer. *Rolling Stone*. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/red-hot-chili-peppers-last-concert-josh-klinghoffer-927575/> (дата звернення: 06.07.2025).
23. Guitar World July 2006 Flea on RHCP. *TheChiliSource.com*. URL: <http://thechilisource.com/guitar-world-july-2006-flea-on-rhcp/> (дата звернення: 14.08.2025).
24. Hartmann G. «Red Hot Chili Peppers» to Perform at Egypt's Pyramids of Giza. *Loudwire*. URL: <http://loudwire.com/red-hot-chili-peppers-egypt-pyramids-of-giza/> (дата звернення: 14.08.2025).
25. Hudson A. «Red Hot Chili Peppers» Prep New Documentary Film. *Exclaim*. URL: https://exclaim.ca/film/article/red_hot_chili_peppers_prepping_new_documentary_film (дата звернення: 23.07.2025).
26. Karan T. 23 Years Ago: John Frusciante Quit the «Red Hot Chili Peppers». *Diffuser.fm*. URL: <https://diffuser.fm/john-frusciante-quits-red-hot-chili-peppers-anniversary/> (дата звернення: 16.07.2025).
27. Kiedis A. Scar tissue. New York : Hyperion, 2004. 465 p.
28. Landrum C. L. Kicking Bear, John Trudell, and Anthony Kiedis (of the «Red Hot Chili Peppers»): “Show Indians” and Pop-Cultural Colonialism. *The*

American Indian Quarterly. 2012. Vol. 36, no. 2. P. 182–214. URL: <https://doi.org/10.1353/aiq.2012.a470230> (дата звернення: 19.09.2025).

29. Latilla T., Kramer S. Kiedis's Scar Tissue: A Phenomenological Psychobiography. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*. 2018. Vol. 18, sup1. P. 53–63. URL: <https://doi.org/10.1080/20797222.2018.1511309> (дата звернення: 14.08.2025).

30. Laudadio M. Anthony Kiedis's Red-Hot Roommate? His Son. *People*. URL: <https://web.archive.org/web/20130623012946/http://www.people.com/people/article/0,,20274341,00.html> (дата звернення: 16.08.2025).

31. Lewis R. «Red Hot Chili Peppers» first Tasmania show ever halted after epic tech blunder. *Metro*. URL: <https://metro.co.uk/2019/02/17/red-hot-chili-peppers-first-tasmania-show-ever-halted-epic-tech-blunder-8649339/> (дата звернення: 21.08.2025).

32. Matsuura Yoshiki, Tanahashi Tetsu, Kitahara Tetsuro. *A pattern recognition approach to analyze temporal evolution of a bassist's musical styles*. Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference, 2017. P. 8.

33. Mushegain D., The «Red Hot Chili Peppers». «Red Hot Chili Peppers»: Fandemonium. Running Press, 2014.

34. O'Toole K., Horvát E.-Á. Novelty and cultural evolution in modern popular music. *EPJ Data Science*. 2023. Vol. 12, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-023-00377-7> (дата звернення: 28.07.2025).

35. Out in L. A.: The «Red Hot Chili Peppers» 1983. Chicago Review Press, Incorporated, 2023.

36. Prakoso G. F. *Types and meaning of figurative language in selected song lyrics of «Red Hot Chili Peppers»*. Universitas Muhammadiyah Surakarta, 2020. 7 p. URL: <https://eprints.ums.ac.id/81936/1/NASPUB.pdf> (дата звернення: 28.07.2025).

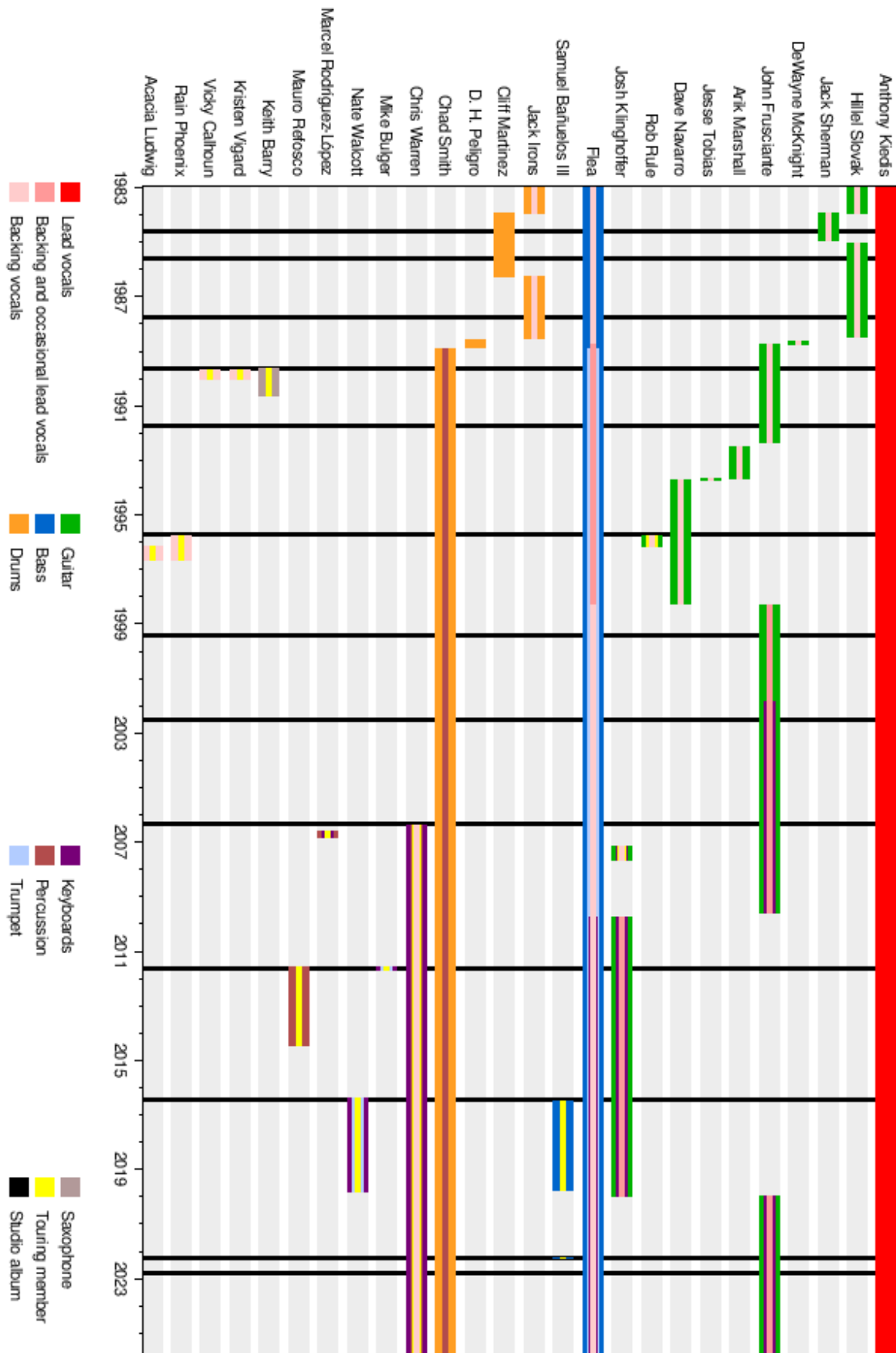
37. «Red Hot Chili Peppers» | Biography, Music & News | Billboard.
Billboard. URL: <https://www.billboard.com/artist/red-hot-chili-peppers/> (дата
звернення: 17.08.2025).
38. «Red Hot Chili Peppers» Nominated for Best Rock Album Grammy(R)
Award. *Yahoo!* *Finance*. URL:
[https://web.archive.org/web/20120714180635/http://finance.yahoo.com/news/red-
hot-chili-peppers-nominated-213700212.html](https://web.archive.org/web/20120714180635/http://finance.yahoo.com/news/red-hot-chili-peppers-nominated-213700212.html) (дата звернення: 17.08.2025).
39. «Red Hot Chili Peppers». «Red Hot Chili Peppers» - Californication
(Official Music Video) [HD UPGRADE], 2009. *YouTube*. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=YlUKcNNmywk> (дата звернення: 29.08.2025).
40. «Red Hot Chili Peppers». «Red Hot Chili Peppers» - The Zephyr Song
[Official Music Video], 2009. *YouTube*. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=0fcRa5Z6LmU> (дата звернення: 29.08.2025).
41. «Red Hot Chili Peppers». «Red Hot Chili Peppers» - Under The Bridge
[Official Music Video], 2009. *YouTube*. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=GLvohMXgcBo> (дата звернення: 29.08.2025).
42. «Red Hot Chili Peppers». «Red Hot Chili Peppers»: An Oral/Visual
History. HarperCollins Publishers Limited, 2010. 431 p.
43. «RED HOT CHILI PEPPERS»: Writing Sessions For New Album Were
Halted By Woolsey Fire. *Blabbermouth.net*. URL: [https://blabbermouth.net/news/red-
hot-chili-peppers-writing-sessions-for-new-album-were-halted-by-woolsey-fire](https://blabbermouth.net/news/red-hot-chili-peppers-writing-sessions-for-new-album-were-halted-by-woolsey-fire) (дата
звернення: 09.09.2025).
44. RHCPsk. Anthony Kiedis interview - The Getaway (9.5.2016), 2016.
YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FAx7RZ7yJUQ> (дата звернення:
12.09.2025).
45. RHCPtv1. «Red Hot Chili Peppers» Will Begin Writing New Songs In
2025, According To Chad! (April 21, 2024), 2024. *YouTube*. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=EdL3hM64HPY> (дата звернення: 12.09.2025).

46. Savage P. E. Cultural evolution of music. *Palgrave Communications*. 2019. Vol. 5, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1057/s41599-019-0221-1> (дата звернення: 28.08.2025).
47. Schillaci S. People's Choice Awards: The Winners. *The Hollywood Reporter*. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/peoples-choice-awards-winners-list-kayle-cuoco-280817/> (дата звернення: 26.07.2025).
48. Shanfeld E. 'Love, Death + Robots' Season 4 Trailer: David Fincher Directs «Red Hot Chili Peppers», MrBeast Commands Space Dinosaurs and Kevin Hart Is a Smart Fridge. *Variety*. URL: <https://variety.com/2025/tv/news/love-death-robots-season-4-trailer-1236377075/> (дата звернення: 24.09.2025).
49. Swiss T. That's Me in the Spotlight: rock autobiographies. *Popular Music*. 2005. Vol. 24, no. 2. P. 287–294. URL: <https://doi.org/10.1017/s0261143005000504> (дата звернення: 25.07.2025).
50. Tandt C. D. The Big Music: Essays on Rock, Art, and Popular Culture. *Academia.edu* - Find Research Papers, Topics, Researchers. URL: https://www.academia.edu/122530645/The_Big_Music_Essays_on_Rock_Art_and_Popular_Culture?utm_source (дата звернення: 23.07.2025).
51. The Punk Rock MBA. The strange history of «Red Hot Chili Peppers» (it gets... messy), 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cNoC7ev4Vck> (дата звернення: 11.09.2025).
52. Thompson D. «Red Hot Chili Peppers»: By The Way: The Biography. Virgin Books, 2004. 288 p.
53. Wells A. Flea, USC freshman, talks about his upcoming solo record. *Los Angeles Times*. URL: <https://web.archive.org/web/20100205220722/http://latimesblogs.latimes.com/soundboard/2008/09/flea-usc-freshm.html> (дата звернення: 14.09.2025).
54. Werner T. Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik. Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song Around the World der «Red Hot Chili Peppers». *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the*

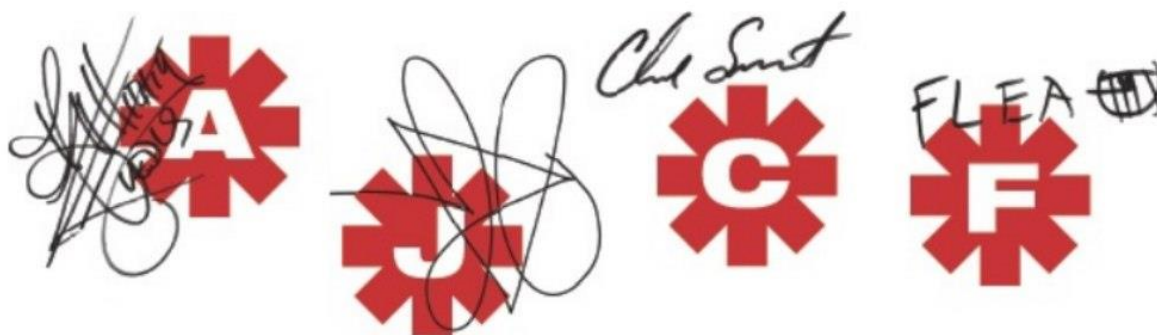
German-Speaking Society of Music Theory]. 2018. Vol. 15, no. 2. P. 193–208. URL: <https://doi.org/10.31751/988> (дата звернення: 29.07.2025).

ДОДАТКИ

Додаток 1. Діяльність учасників гурту



Додаток 2. Автографи основного складу:
Ентоні Кідіс, Джон Фрушанте, Чед Сміт, Майкл Пітер Бальзарі



Додаток 3. Логотип гурту



Додаток 4. Основний склад зліва направо:
Ентоні Кідіс, Чед Сміт, Джон Фрушанте, Майкл Пітер Бальзарі

