

**Марія Ярмо
(Дрогобич)**

ФЕНОМЕН КІТЧУ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ 1990-Х РОКІВ: ПРОБЛЕМА АНАЛІЗУ

У музичній творчості 90-х років ХХ ст. кітч розглядається як засіб ідеалізації національних традицій, що творить специфічний резонанс з відомими дотепер методами опрацювання національних культурних джерел. Унікальність культурного резонансу кітч здобуває на тлі неофольклоризму 20-х та 70-х рр., порівняльна характеристика з якими виявляє особні настановні пріоритети та методи опрацювання фольклорної лексеми.

***Ключові слова:** ідеалізація національних культурних традицій, постмодерна ситуація, методи опрацювання фольклорної лексеми.*

In musical creation works of 90th years XX century Kitch is examined as a mean of idealization of national traditions, which creates a specific resonance with known processing methods to date the national cultural sources. Kitch obtains the uniqueness of cultural resonance on a background neofolklorizm 20th and 70th, comparative description with which finds out the separate adjusting priorities and methods of working of folk-lore lexeme.

***Keywords:** idealization of national cultural traditions, post-modern situation, methods of working of folk-lore lexeme*

*«Культурні феномени – це “маски” духу в подвійному значенні:
вони є копіями нашого духу і “посмертними масками”
духу космічного, природного;
... це ті обличчя, в яких постаємо ми перед собою
і в яких може та хоче з'явитись нам сутіс».*

Віктор Петрушенко¹

Судження в епіграфі належить до царини філософської ейдетики, що є найефективнішим засобом інтелектуальної діяльності в арсеналі філософської методології: «Феномен – це єдина реальність, але зрозуміло, що це – реальність свідомості. Оскільки це так, потрібно дійти до тих чистих актів, якими феномен створюється у свідомості, тобто дійти до чистої свідомості. Лише в такому випадку ми отримаємо чистий предметний зміст і лише за такої умови ми будемо спроможні отримувати надійні окреслення у пізнанні будь-якої сфери реальності»². Саме тому найважливішу роль у цьому процесі відіграє дослідження сенсоутворюючих та символічних аспектів «знання». Це й елемент культури, завдяки якому навколо людини утворюється поле видимості будь-чого сутнього³. При цьому власне «знання» (епістема) є єдиним полем рефлексивного бачення, а культурні артефакти – буттєвими формами, які до певної міри було піддано «ограненню» та обмеженню в зазначеному полі. Тому виокремлення феномену кітч – не лише питання його «технології». Вирішальне значення має розуміння та смислове (на спосіб) його означення як певного досвіду культури. А отже, важливим є також застосування епістемологічно адекватного підходу щодо певного «предмету» узагальнення.

Мета запропонованого викладу – представити феномен кітч як засіб ідеалізації національних традицій, що, як певний метод опрацювання фольклорних джерел, склався в професійній музичній творчості 90-х роках ХХ ст. Осібність цього методу визначилася на тлі постмодерного характеру культури з її морально-етичними акцентами.

Специфіка існування кітч наприкінці ХХ ст. полягає в його пов'язаності з процесом спадкоємності в просторі «стилістичної гри» (визначення І. Юдкіна). При цьому у кітчі поглиблено вибіркові тенденції щодо «наслідків» модернізму з таким його епіцентром як «авангардизм», витворюючи властиву «гедоністичну» (а не «аскетичну»)

особливість світовідчуття. Мусимо, відтак, вести мову про умисну вмотивованість постмодерного кітчу — як певного «світовідчуттєвого звороту», де значно менше підстав для модерністичної аскези інтелектуалізму. Зрештою, постмодерна «кітчизація» вже не пов'язується з гротескністю (умовою радикального авангардистського кітчу). Крім того, кітч зберігає «типово українську» маргіналізацію, замкнену на регіоналізм фольклору, й у такому «національному» вираженні виявляє свою причетність до культурної спадщини.

Важливо усвідомлювати, що йдеться вже не про «фольклоризм у контексті неостилістики» (власне процес фольклоризації), що як тенденція визначав (за висловлюванням І. Юдкіна) специфіку українських «фольклорних хвиль» та народницьких напрямів творчості (М. Ревуцький, наприклад) і зумовлював фактичне дифузне розчинення меж стилістичних компонентів. Мова йде про інноваційний крок, що долає «очуження» та експресивно-гіперболізоване дистанціювання «новітнього» фольклору з архаїкою автентичного (як у Б. Лятошинського, Є. Станковича, Л. Дичко, М. Скорика). Адже «архаїзація поставала як зворотний бік модернізації» (вислів І. Юдкіна), а саме: «Архаїка перетворюється з носія історично конкретизованої семантики у засіб та символ універсалізації художньої мови відповідно до авангардистського спрямування»⁴. Сутність інновації, внесеної в постмодерну національну музичну творчість саме кітчем, закладено, знову ж таки, у характері співвідношення «консерваційних» та модернізаційних процесів культуротворення. Це тип «другої рефлексії» (В. Петрушенко), яка продовжує, підсумовує безпосередньо ретроспективну художню рефлексію: «...фольклор постає могутнім консерваційним чинником, що сприяє стаціонарності культуротворення... Звернення до його архаїки в контексті авангардистської художньої практики стало випробуванням знаряддям витворення дистанції до сьогодення, знаком віддалення від нього у давнину», — стверджує І. Юдкін⁵.

Звернімо також увагу й на таке судження: «Регіоналістичні характеристики не завжди несуть від'ємне смислове забарвлення, виявляючи не стільки обмеженість досвіду, скільки специфічну позицію, свідомо обрану подібно до того, як навернення до стилістики "ретро" авангарду було не його самозапереченням, а результатом внутрішньої, іманентно притаманної йому логіки розвитку»⁶.

А отже, сутність питання про феномен кітчу в музичній творчості 90-х років ХХ ст. зведено, знову ж таки, до визнання багатоплановості участі фольклору в процесах культуротворення. Проте ситуація як минулого, так і сьогодення (!), «духовна ситуація часу» (К. Ясперс) сприяла ностальгічним ретростилізаціям. Постмодерн пропагує ідеалізацію «консервативної» (фольклорної) минушини і цим дає нагоду для його атрибуції в категорії кітчу. Чи це свідчить про те, що у такому значенні кітч виявляє здатність до продуктивного стилетвірного профілювання? Відповідь на таке запитання спробуємо віднайти, вдаючись до аналізу змінності самого методу опрацювання фольклорних джерел, що його репрезентує національна музична творчість доби постмодерну.

Симптоматично, зокрема, що наприкінці ХХ ст. фактично відроджується й навіть гіперболізовано акцентується настанова Миколи Лисенка, класика української національної композиторської школи, щодо важливості фольклорних (як народних) культурних джерел, обачного пристосування до них засобів академічної спеціалізації музичного вислову та пильного дотримання автентичного виразу фольклорного зразка. У 90-х роках ця настанова подекуди виражається як буквальне цитування фольклорної лексеми в її початковому вигляді, відтак диктує параметри художнього задуму⁷. У цьому випадку доречно назвати, наприклад, такий творчий проект, як камерна кантата № 5 «П'ять весільних ладкань з Покуття» (оригінали взято зі збірки Оскара Кольберга) для народного голосу й камерного ансамблю Олександра Козаренка (1992)⁸: «чисті» (не контаміновані академічними нормами) фольклорні наспіви в фольклорному співочому вигляді (народна манера співу «високим» та «низьким» жіночим голосом) складають автентичну модель «ладкань» — найважливішого за смыслом фрагменту весільної драми (моральні настанови нареченій з уст жінок стар-

шого віку), що становить семантичну аналогію до камерної кантати (семантема оспівування, возвеличування ідеалу)⁹.

Проте, аби пояснити сам момент зрушення в практиці опрацювання фольклорних джерел, доведеться дещо детальніше розібрати специфіку методів «фольклоризації» музичної творчості. І в 1920-х (М. Колесса, Н. Нижанківський, В. Косенко), і в 1970-х роках (Л. Дичко, М. Скорик) це був засіб модернізації національного музичного стилю, заснований на конструктивному сполученні новітніх способів komponування та фольклорних «знаків» – методом етнонаціональної ідентифікації академічного досвіду. Відтак на тлі становлення класичної (лисенківської) національної композиторської фази, що пропагувала «адекватний» та «резонуючий» тип співвідношення в системі «композитор – фольклор», було досягнуто рівень «альтернативних» співвідношень з умисним виділенням «архаїчного» та «новітнього»: у цьому – алгоритм «нової фольклорної хвилі», ракурс етнонаціональної самоідентифікації в просторі «вічності». Під час такої «фольклоризації» доречними, зокрема, були апелювання до народної манери співу взагалі (наприклад, у фольк-опері «Цвітіння папороті» Євгена Станковича (вик. хор ім. Г. Верьовки)), або присвячена Ніні Матвієнко (та неперевірено виконувана саме цією співачкою) камерна кантата № 3 Олега Киви (на вірші Павла Тичини). Перелік доповнюють кантата-дума Віктора Камінського (вик. Василь Жданкін), «Псалми» та «Молитва» Ірини Кириліної (вик. Н. Матвієнко). Проте у кожному наведеному прикладі переважно йшлося про «стилізацію» фольклорної фонемі. Її ж реальна присутність (саме як фонемі) «знаково» засвідчувала саму «фольклоризацію»¹⁰. Що іншого містить в собі те, що у творчості самого Олександра Козаренка означається його ж тезою: «Геть від абсурду!»¹¹. Маючи чималий досвід оперування новітніми стилістичними та набутий імідж щодо вельми неординарного за способом творчого мислення (згадаймо хоча б його епатажну камерну кантату на слова Михайля Семенка «П'єро мертвопетлює»), О. Козаренко із замилюванням та поважним пієтетом висуває цілісний артефакт – весільні ладкання в їх первісно живому вигляді та лише «акустично» (засобом сонорно вишуканої інструментально-ансамблевої тканини) долучає до їх смислової значущості «обертони» вічності.

«Геть від абсурду з його дорогою в нікуди! Назад до здорового глузду, нової Краси та Гармонії – тільки в них надія на Спасіння!» – проголошує автор «Ладкань», моделюючи в них «статичку в динаміці». При цьому сама жанрова форма ладкань розглядається як одна з геніально організованих «консерваційних» форм народного світорозуміння. У тому можна вбачати певну аналогію з ознаками міфотворчості, репрезентовану, наприклад, фортепіанними (інструментальними!) обробками колядок і шедрівок В. Барвінського, коли фольклорний жанр постає семантичною алегорією в координатах загальнолюдського культурного досвіду¹². Подібні речі обговорюються, мовою культурології, як «успадковувані прикметні ситуативні ознаки діалогу традицій»¹³. У В. Барвінського (перша третина ХХ ст.) це свідоме розмикання кордонів етнічної форми ідентичності (їх дотримання вбачаємо у творчому методі Ф. Колесси, М. Лисенка), зміна «психічної самоорганізації національної культури» (Я. Ярема) з інтровертною на екстравертну та супровідна щодо цього модернізація творчості, яка була вкрай необхідною для фахового покріплення національної композиторської творчості¹⁴. Що іншого криється в понятті «діалогу» в ситуації постмодерну? За переконанням Н. Корнієнко, це «реінтерпретація» світу художнього, його «неореставрація» та герменевтична рецепція, коли безпосередньо «розуміння» та смислове оперування «текстом» (культурним феноменом) покріплюється актом витлумачування історично складеної «форми» цього тексту (як «знаку») й опанується сучасною свідомістю як «символ» (сенс). А отже, «предметом» розгляду має бути «духовне осереддя» цього «тексту». Художня культура – це генетично потужна форма, що сьогодні покликана здійснювати місію відновлення цілості через свою ж реінтерпретацію¹⁵. Сама ж «згадка» про фольклорний артефакт – це як увімкнення механізму генетичної пам'яті, що покликана «надавати їй більше збалансованої енергії в картинах світу і гуманітарно-гуманістичних орієнтаціях»¹⁶. Повнота «другої рефлексії» (В. Петрушенко), яку репрезентує концепт «Ладкань» О. Козаренка, полягає в ефекті віднаходження

духовно-генетичної цілісності та є одночасно фактором структурування: жанрова форма ладкань, уведена (цитована) у її первісному вираженні, ідеалізує глибинні й вічні змісти-асоціації національної культури. При цьому саме введення автентичного фольклорного зразка до лона академічної творчості знаменує його поцінування як «каталізатора моральних устоїв» (вислів С. Грици).

Усі наведені зрушення в практиці опрацювання фольклорних джерел та виокремлені аспекти в методах реінтерпретації надають підстави для їх зіставлення з існуванням кітчю – як засобу виокремлення самоцінності звичайного людського буття, традиційності побуту, особистого життя та ін. «Побічний», так би мовити, статус кітчю щодо суперечностей поміж «старими й новими часами» зумовлено його здатністю «консервувати» певні традиції. Тому «Ладкання» О. Козаренка – це акт усвідомленого «включення у кітч», але не саме ... «кітчвання» (тобто «пародіювання»). До того ж усвідомленим є включення механізмів не «особової», і не «національної», а саме етнічної (!) форми ідентичності (принципово замкненої, коли «своє» принципово відмежовується від чужого (етнографічна парадигма світогляду, що межує з інстинктом самозбереження)), коли актуалізуються духовні виміри світобуття етносу та архетипальний сенс феномена етнічної душі як «душі в собі». Адже етнічна форма ідентичності (супроти «національної» форми) відрізняється культурно-генетичною програмою матеріальної та духовної діяльності етнічної спільноти, що встановлює духовні межі етнічної автономії та кордонні самодостатності культури етнічного типу¹⁷. При цьому кітч є найбільш адекватною формою етнічної самоідентифікації (з його органічною здатністю до етноспецифікації та етнодиференціації¹⁸). Також рефлексивно позначена самоідентифікація, як рефлексія до власної самоцінності (грунтується на зіставленні «Я» з якісною сутністю однієї з культурних систем, і це зіставлення виходить за межі оцінок і вподобань), рівнево забезпечується символічно-сисловою відповідністю (у весільних ладканнях це образи «калини, що має ломитися», «коровай, що має сісти до печі» тощо; самі ж ладкання – артефакт архаїчної культури, фрагмент історії роду).

І кітч, і постмодерн – явища одного часового періоду, коли виявляється конфліктність культурних норм, стереотипів та «картин світу». Похідна від цього реструктуризація «в зоні потреб та інтересів» (Н. Корнієнко) зумовила проблему конвенціонального ставлення до «масового» та «елітного»: «Масова культура працює зі стереотипами, інерційними формами, спрощеними, адаптованими вартостями, вона створює їх і підтримує. Елітарна культура працює з факторами, «що відхиляються», з екстраординарними ситуаціями, евристичними, пошуковими моделями ...»¹⁹. Водночас камерна кантата «П'ять весільних ладкань з Покуття» О. Козаренка – це живий компроміс між академічною (класичною) жанрово-композиційною формою та фольклорною (акласичною) лексемою звичаєвої норми весільного обряду. З чого отримуємо ідеальну версію духовного зцілення (через ідентифікацію з найстійкішими матрицями, відомими з історичного досвіду).

Таким чином, як реалія культури та як засіб ідеалізації національних культурних традицій феномен постмодерного кітчю – це його «маска» в подвійному розумінні: вона є копією оцінного морально-етичного характеру нашого часу (ціннісні стереотипи – запорука жорсткості форми етнічної ідентичності) та наближеним виразом духу незбагненої вічності. Це той «обличчя вираз незагальний», за яким ми пізнаємо себе та намагаємося збагнути «вище» як істинне.

¹ Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – Л.: Вид-во Державного університету «Львівська політехніка», 2000. – С. 207.

² Там само. – С. 281.

³ В епістемології (філософській теорії знання) власне «знання» і «предмети» культури постають як різні сторони або різні складові виходу буттєвих форм у самовиявленні та визначеності.

⁴ Українська художня культура : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. — К. : Либідь, 1996. — С. 293.

⁵ Там само. — С. 294.

⁶ Там само. — С. 295.

⁷ Подібний ефект спостерігався і раніше (у дусі етнопонаціональної самоідентифікації). Згадаймо передусім такі артефакти 1970-х років як «фольк-опера» Є. Станковича або «хор-опера» І. Шамо: фольклорний обряд виступає сценарним планом академічного жанру, трансформує семантику персоніфікації до збірного фольклорного образу.

⁸ Не зайвою буде також згадка про його ж «Concerto guteno» («Галицький концерт»), де, за словами самого композитора, актуалізовано «естетику кабаре» та «старогалицький колорит».

⁹ Структуру кантати формують обряди: випікання короваю, плетіння вінка, викуп вінка, прибирання деревця, проводи молоді до церкви. Одними з виконавиць кантати є Ганна Коропниченко та Ганна Солонична.

¹⁰ Детальніше про це див.: *Ярко М.* Феномен «фольклорної фонемі» як метод опрацювання фольклорних джерел у творчості Мирослава Скорика // Молодь і ринок. — Серпень 2009. — № 8 (55). — С. 66–69.

¹¹ *Козаренко О.* Геть від абсурду! // Art linie. — 1997. — № 7–8. — С. 32.

¹² Детальніше про це див.: Фортепіанні «Обробки колядок і щедрівок» В. Барвінського: інновації художньої обробки фольклорного матеріалу // Молодь і ринок. — 2009. — № 3 (50). — С. 91–95.

¹³ Українська художня культура... — С. 295.

¹⁴ Детальніше про це див.: *Ярко М.* Феномен етнопонаціональної собітотожності та питання ментально-архетипної підоснови трансформації принципів академізму (на матеріалі фортепіанної сонати Василя Барвінського) // Музична україністика: сучасний вимір. Зб. наук. праць на пошану музикознавця, д-ра мистецтвознав., проф. М. П. Загайкевич / ред.-упоряд. А. К. Терещенко. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. — Вип. 4. — С. 34–39.

¹⁵ На ґрунті постнекласичної картини світу безпосередньо простір культури є енергетичним полем, складеним з культурних констант. У координатах цього «простору» (як силовому полі культуротворення) й відбуваються «зустрічі» людини й історії, людини й культури, людини із собою.

¹⁶ *Корнієнко Н.* Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея // Матеріали до українського мистецтвознавства. Пам'яті академіка О. Г. Костюка : зб. наук. праць / упор. Г. В. Степанченко. — К., 2003. — Вип. 2. — С. 20.

¹⁷ Детальніше про відмінність форм ідентичності див.: *Ярко М. І.* Українська фортепіанна соната: жанрово-стильова парадигма. — Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. — С. 28–33.

¹⁸ Українська художня культура... — С. 347–349.

¹⁹ Там само. — С. 356.