



### Розділ 3.

## Новітня музика і сучасний сценічний простір: трансформації, проблеми, перспективи

УДК 78.071.1.011.28 : 78.01  
DOI 10.34064/khnum1-56.14

**Жалейко Д. М.**

ORCID 0000-0003-3362-2044

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Ціннісна трансформація та семантичний простір кітчу в музичній практиці XX – початку XXI століть**

**АНОТАЦІЯ ■ Жалейко Д. М. Ціннісна трансформація та семантичний простір кітчу в музичній практиці XX – початку XXI століть.** Досліджуються механізми актуалізації кітчу та його аксіологічні засади в музичному мистецтві. Музична практика XX – початку XXI ст. характеризується відсутністю чіткої дефініції, на підставі якої можна було б той чи інший музичний твір зарахувати до розряду кітчевих. У музичному мистецтві кітч набуває відмінного від інших видів мистецтв забарвлення слухацького сприйняття й отримує можливість семантичної трансформації. Охарактеризовано особливості інтонаційної форми кітчу в творчості І. Стравінського, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Р. Щедріна, В. Сильвестрова, Л. Десятникова, Г. Пелеціса, В. Мартинова. Аналіз семантики кітчу і методів роботи композитора з «кітчевим» матеріалом дозволяє визначити різну типологію його виявлення. Кітч як лексичний компонент стилю композитора на рівні інтертекстуальних зв'язків стає новим інструментом смислотворення



в музиці. ■ **Ключові слова:** *кітч, композиторський стиль, семантика, інтонаційна форма, контекст, метастиль.*

**АННОТАЦІЯ** ■ **Жалейко Д. Н. Ценностная трансформация и семантическое пространство китча в музыкальной практике XX – начала XXI веков.** Исследуются механизмы китча и его аксиологические основы в музыкальном искусстве. Музыкальная практика XX – начала XXI веков характеризуется отсутствием строгой дефиниции, на основании которой можно было бы то или иное музыкальное произведение отнести к разряду китчевых. В музыкальном искусстве китч обретает иную, чем в других видах искусств, окраску слушательского восприятия и возможность семантической трансформации. Охарактеризованы особенности интонационной формы китча в творчестве И. Стравинского, Д. Шостаковича, А. Шнитке, Р. Щедрина, В. Сильвестрова, Л. Десятникова. Г. Пелециса, В. Мартынова. Анализ семантики китча и методов работы композитора с «китчевым» материалом позволяет выявить различные типологические уровни его обнаружения. Китч как лексический компонент стиля композитора на уровне интертекстуальных связей становится новым инструментом смыслообразования в музыке. ■ **Ключевые слова:** *китч, композиторский стиль, семантика, интонационная форма, контекст, метастиль.*

**ABSTRACT** ■ **Zhaleiko D. M. The value transformation and semantic space of kitsch in the music practice at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries**

■ **Background.** The phenomenon of kitsch in the musical practice of the 20th century is characterized by the absence of a strict definition, on the basis of which one or another musical composition could be classified as a kitsch one. The appearance of kitsch in music had several reasons: 1) the composers' desire to impress the listener, as well as to achieve commercial success (hence the imitation of high art patterns through democratization, aimed at achieving the replication of a musical composition); 2) the perception of kitsch as a "secondary" phenomenon – a copy or a fake; 3) the change of one cultural paradigm for another ("Romanticism – Avant-gardism – Postmodernism"). The negative semantic load of kitsch has developed genetically and is a kind of marking of "a bad taste". The paradox is that "kitsch" is interpreted by music critics as a secondary phenomenon, which is beyond the boundaries of genuine



art. However, in the composer's work, kitsch can be interpreted in a positive sense, too.

**The purpose** of the article is to identify the space of the actualization of kitsch as a stylistic mechanism of the value semantics of a musical composition and to point out the specificity of kitsch in its categorical correlation with other components of the stylistic system of the composer's creativity.

**Objectives.** The object of the research is the stylistic systems of composers creativity of the 20th–21st centuries, the structure of which includes the intonation form of kitsch, the ambivalent nature of which is revealed through various composing methods in various semantic keys that are **the subject** of this study.

**Methods.** The need to substantiate the immanent-musical manifestations of kitsch in the composer's style system explains the choice of interdisciplinary interaction of general scientific (historical, axiological, cognitive, systemic, and comparative) and special (genre-style, structural-functional, and interpretive) approaches.

**Results.** Kitsch in academic music oeuvre is an intonation form, which is made by a composer from the "intonation dictionary of the epoch" without any individual activity and independence ("ordinary art", forgery) or by the method of modelling and transforming that reflects the stereotypical human's ideas of the Beauty in the axiological dynamics of musical arts ("high" art, its transcendental essence).

The mechanisms of actualization, assessment and identification of kitsch in music have been revealed. The level of identification by the listener of the composer's idea with one or another evaluative judgment will depend on the position of not only the author, but also the interpreter. The essence of kitsch is immanently predisposed to the multivariate nature of its manifestation, depending on the peculiarities of the correlation of the composer's intention and the perception of the recipient. A typology of kitsch and its functions in music have been proposed. Mechanisms of kitsch meaning formation are semantic, axiological, and performing factors.

**Conclusions.** In musical art, the phenomenon of kitsch acquires a perception and semantic transformation, which should be different from other types of art. The versatility of the intonation forms of kitsch depends on the composing, performing, and listening interpretation. In terms of professional perception and evaluation of the composition, kitsch carries a negative semantic load. However,



if the perspective and evaluation criteria change, then kitsch can become a “borderline” phenomenon of musical culture.

Transformation and “centring”, shift away from the main negative understanding of kitsch is possible only upon its immersing into a new compositional context. At the basis of kitsch stylization is the conceptual reason for referring to kitsch material through modelling (method by I. Stravinsky, D. Shostakovich, A. Schnittke, and R. Schedrin). The interaction of the kitsch material with the author’s stylistic frees kitsch from the negative meaning (meta-style). The transformation of the “kitsch” material becomes possible due to the appeal of the composers to the form of its *symbolization* (method by A. Schnittke, V. Silvestrov), which generalizes the process of the semantic “decoding” of kitsch in the perception of the recipient.

V. Silvestrov reflected the ideas about Beauty within the borders of the modern European musical and aural experience. The uniqueness of the intonation embodiment of kitsch lies in the fact that the composer took into account the axiological aspect of the perception of one or another of its parameters by the recipient to embody his conceptual ideas. Kitsch, being the lexical “component” of the composer’s style, at the level of inter-textual connections becomes a new tool for generating meaning-making in music. In other words, in the music by V. Silvestrov, kitsch is released from the negative semantic load. The ambivalence of the nature of kitsch and the duality of its perception by listeners are the very immanent qualities that the performer can take into account in his/her interpretation of kitsch. ■ **Key words:** *kitsch, compositional style, semantics, intonation form, context, meta-style.*

**Постановка проблеми.** Дослідження музичними критиками ХХ–ХХІ ст. специфічної аксіологічної амбівалентності кітч призводить до герменевтично проблемної ситуації: термін «кітч» може включати в себе різні, часом далекі та несумісні смисли. Його негативне семантичне навантаження генетично склалося в історико-культурному контексті та виступає своєрідним маркуванням «поганого смаку», що дуже часто залежить від суб’єктивної оцінки критиків, яка в результаті може виявитися неоднозначною і стати причиною дискусій. Поширеність поняття вступає в протиріччя з його інтелектуальною невідрефлексованістю, що стає причиною множинності та неви-



значеності його змісту. Семантична амбівалентність кітч у музиці та двоїстість його сприйняття слухачами – це ті **властивості**, які може використовувати і враховувати автор у своїй композиторській інтерпретації кітч. В певному музично-стильовому контексті амбівалентність кітч обумовлює ціннісно-сміслові виміри твору, увиразнюючи світоглядні настанови композиторського «Я».

Однією з причин, що актуалізують дослідницький інтерес до кітч в музичному мистецтві новітньої історії, є розбіжності в аксіологічних визначеннях кітчєвих явищ у філософії, музичній соціології, культурології, які вимагають систематизації та переоцінки в музикознавстві (враховуючи амбівалентність та широту їх проявів у музичному виконавстві). В умовах професійного сприйняття та оцінки твору феномен кітч може мати негативне семантичне навантаження. Проте, якщо ракурс і критерії оцінки змінюються, то кітч може стати «пограничним» явищем (між позитивним та негативним оцінюванням) художньої культури. Трансформація і «відцентрування» кітч – відхід від основного негативного розуміння його як явища музичного мистецтва – можливі лише за умови занурення його в певний композиторський контекст. Це вказує на багатогранність цього явища, залежного від композиторської, виконавської та слухачької інтерпретації.

Назріла необхідність вказати на межі, які окреслюють сфери семантичних значень кітч, детерміновані його екстраполяцією на музичний контекст і методами роботи композитора з інтонаційною формою кітч.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Окремі спроби розгляду жанрово-стильових проявів кітч в музичній творчості були зроблені Л. Акоюном (2007), Т. Лисюк (2000), А. Ляховичем (2010), Л. Новиковою (2014), О. Опанасюком (2011), Б. Сюттой (2008). Деякі аспекти семантики кітч в мистецтві були проаналізовані Ж. Бодрийяром (2006), С. Бойм (2000). Проте саме семантичний аспект у вивченні аналізованого явища, який дозволяє виявити спроможність кітч до трансформації в певних умовах системи композиторського стилю, не ставав предметом окремого дослідження.

**Мета статті** – виявити семантичний простір актуалізації кітч як стильового механізму ціннісної семантики музичного твору, а також



вказати на специфіку кітчу в його категоріальній кореляції з іншими складовими стильової системи композиторської творчості. **Об'єктом дослідження** є композиторська творчість ХХ – початку ХХІ ст., в якій програмні, стильові та жанрові настанови зумовлюють актуалізацію механізмів кітчу в музичному творі.

Необхідність обґрунтування іманентно-музичних проявів кітчу в системі композиторського стилю пояснює опертя на міждисциплінарний синтез, основу якого склали як загальнонаукові підходи, так і вже апробована музикознавча методологія. Серед основних **методологічних підстав** назвемо історичний підхід, важливий для виявлення спадкоємності еволюційних процесів утворення кітчевих механізмів у композиторській творчості ХХ–ХХІ ст.; структурно-функціональний аналіз, який допомагає розкриттю єдності змісту і форми в цілісному художньому явищі (музичний твір, жанр, стиль, композиторська творчість); стильовий підхід, що виявляє унікальність композиторського стилю в історичному контексті завдяки семіотичним закономірностям організації музики; жанровий аналіз, націлений на пошук типових функцій в інтонаційній формі та драматургії.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Екзистенція кітчу в музичному мистецтві обумовлює специфічні параметри, завдяки яким реципієнт може впізнати кітч. Результат розпізнання реципієнтом кітчу в музиці – це завжди аксіологічне маркування поганого смаку, музичного стереотипу, кліше, шаблонності та зужитості. Інтонаційна структура кітчу викристалізувалася з інтонаційного словника епохи і містить у собі інтенцію до «провокування» сприйняття реципієнта на розпізнання її як знайомої, схожої на інші, відомі слухачеві, інтонаційні моделі. Процес ідентифікації знайомих інтонаційних структур можливий за умови опертя реципієнта на слухову антиципацію. До основних ознак виявлення кітчу в інтонаційній формі на аналітичному рівні можна віднести такі її елементи: 1) мелодія (панмелодизм, мелодичні синтагми, мелодичні хвилі), метамелодія (вираз В. Сильвестрова, 2012); 2) секвенціювання; 3) кадансування як засіб музичного «римування»; 4) оперування ритмо-фактурними формулами, що створюють ефект алюзій, «впізнаваності» реципієнтом кітчевих прообразів. Кітч може бути представлено інтонаційним зворотом,

синтаксичною схемою, але це завжди має бути конвенціональна інтонаційна структура, миттєво впізнавана реципієнтом. Основними критеріями для вибудовування типології різних випадків прояву кітчю в музиці та їх співіснування в межах мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. є такі: 1) семантичні функції кітчю в контексті музичного твору; 2) вихідний авторський задум і позиція реципієнта; 3) методи композиторської роботи з «кітчевим» матеріалом; 4) роль виконавської інтерпретації. Звернемося до виявлених нами типологічних рівнів прояву кітчю – своєрідних вимірів його семантичного простору.

**«Кітч-стилізація» (= стилізований кітч)** – це свідомо стилізація композитором властивостей кітчю в музичному творі на основі іншої історико-стильової системи (інтонаційної мови зокрема).

Стилізований кітч (або стилістично «збагачений» кітчевий матеріал) може мати художню цінність. Композитор спочатку передбачає ідентифікацію слухачем кітчю як кітчю, без оціночного судження. Стилізація кітчю, основних його властивостей стає своєрідним художнім прийомом, що дозволяє композиторові втілити художній задум твору за допомогою впровадження кітчєвої лексики у власний контекст, де стилізована лексика становить контраст щодо оточуючого матеріалу, вносячи тим самим елемент трагічності / комічності або «білої» пародії без осміювання. «Кітч-стилізація» може виконувати ілюстративну функцію, а в контексті твору «дистанціюється» від оцінки (позитивної / негативної). Слухач має можливість осмислити кітчєвість як вияв суперечливості буття, констатацію співіснування різноманітних життєвих явищ.

Цікавим прикладом є опера «Мавра» І. Стравінського. Її інтонаційне «полотно» зіткане з блискуче стилізованого музичного матеріалу, що репрезентує, як зауважує Б. Асаф'єв (1977: 195), «міський та вуличний російський побут – “знижений стиль”: з ритмо-інтонацій “жорстоких” романсів, циганської пісні, “військової музики”». Стилізований «знижений», «кітчєвий» матеріал представлено доволі органічно в контексті жанру побутової опери, де зображено життя російської провінції. В авторській концепції опери естетика кітчю подана в специфічному інтонаційно-конструктивному заломленні, вказуючи на елемент легкої іронії та підтверджуючи тим самим



думку про те, що «зужиті», «шаблонні» інтонації побутових жанрів використані як кітчеві за допомогою їх стилізації. Показовим прикладом втілення даного прийому слугує ліричний монолог Гусара (перед сценою гоління). За жанром це «жорстокий романс під гітару» з усіма шаблонними зворотами, пафосно-надривними і сентиментальними інтонаціями, що нескінченно повторюються та варіюються. За спостереженням Б. Асаф'єва (1977: 46), в опері І. Стравінського «простодушна дійсність знайшла своє нове музичне відображення в соковитих та рельєфних образах». Іншої точки зору дотримується Т. Чередниченко (2002): «Стравінський у “Маврі” винахідливо перебільшував традицію Варламова-Гурільова, щоб естетично зафіксувати “комашину” нікчемність героїв».

Прикладами кітч-стилізації слугують окремі зразки з фортепіанного циклу Д. Шостаковича «24 прелюдії» ор. 34. Так, у Прелюдії h-moll (№ 6) чуємо алюзію на поширену за радянських часів дитячу пісню композитора З. Компанейця «На зарядку». Гострий, підкреслено маршовий ритм, гіпертрофовано-яскрава динаміка, іронічно-«чеканна» інтонація, що ніби механічно повторюється та «нахабно лізе» на перший план, алюзія на початок приспіву названої дитячої пісеньки – ці кітчеві якості вказують на стилізацію, що втілює дух радянської епохи, її «стройовий бадьорий крок». У Прелюдії cis-moll (№ 10) композитор використовує сентиментальні, «задушевні» інтонації російського міського романсу XIX ст. і ліричної протяжної пісні. Тема проявляє кітчевий характер у контексті всього циклу, що супроводжується авторськими «коментарями» (за допомогою підкреслено банального акомпанементу гомофонно-гармонічної фактури, «нервових» інтонаційних вигуків під час зміни темпу *Allegretto*, поліфонічних підголосків, представлених «солов'їними» трелями. Однак композитор немов програмує збереження «дистанції» між моментом розпізнання, ідентифікації слухачем кітчу і моментом його оцінки. Кітч, який подається композитором у відстороненні від будь-якої оцінки, буквально межує з білою пародією, але не переходить цю межу. Виконавська інтерпретація відіграє тут величезну роль: будь-яке перебільшення, нарочитість призведуть до «репрезентації» кітчевих інтонацій як знаків глуму, насмішки. Кітчеві інтона-

ції-мотиви пронизують Прелюдію gis-moll (№ 12), механістичність і нарочитість кітчу легко розпізнається у вальсовому акомпанементі прелюдії Des-dur (№ 15), підкреслено-помітна, «плакатно-лозунгова» маршовість характерна для прелюдій d-moll (№ 24), b-moll (№ 16)). Іронічно «викривлена» алюзія на ритмо-інтонації революційних пісень представлена в Прелюдії b-moll (№ 16), а «дружній шарж» на «Революційний етюд» Ф. Шопена (op. 10, № 12, c-moll) звучить наприкінці d-moll'-ної прелюдії (№ 24). Отже, музична стилістика проаналізованих прелюдій Д. Шостаковича відбиває кітчеву естетику радянської епохи 1930-х.

Наступні приклади цього типологічного рівня – «Кадриль» і «Частівки Варвари» з опери Р. Щедріна «Не тільки любов». Лагідне кепкування композитора з гри музикантів колгоспної самодіяльності – привід до стилізації кітчевих інтонацій. Лейтмотив кадрили надалі супроводжує соло Варвари, що виражає відчай і душевні муки героїні. Тема, емоційно «не забарвлена», холодно-відсторонена, передає оцінювання (*pianissimo*, *pizzicato* у струнних, «холоднуватий» тембр флейти-пікколо), вона абсолютно «дистанційована» композитором від ситуації, в якій слухач оцінив би її як кітч у негативному сенсі (хоча інтонаційно ця тема втілює властивості кітчу: наївна, банальна інтонація кадрили, підкреслена механістичність, одноманітність і повторюваність, нарочито примітивний супровід). Контраст банального і трагічного в контексті опери свідчить про використання композитором кітчу як прийому стилізації, який розкриває для слухача складність і суперечливість ситуації, посилюючи тим самим її драматизм.

Симфонія № 1 А. Шнітке також є яскравою музичною «ілюстрацією» кітч-стилізації. Використовуючи принцип колажу, композитор одночасно з цитуванням музики «високого» стилю звертається до кітчевого матеріалу: мотивів естрадних шлягерів, масових пісень-маршів, ритмо-інтонацій фокстроту та твісту, похоронного маршу, опереткових канканів, ритмів з «Летки-Єнки». «Вражають уривки тем у фіналі Першої симфонії: вони просто підібрані на смітнику, у майже в непізнаванному вигляді після довгого і безпардонного вживання. Переробка відходів – одна з найбільш пронизливих рис музики А. Шнітке, що йде до коріння смислів і значень», – зазначає О. Івашкін



(як цит. у: Беседи с А. Шнітке, 1993). У кульмінаційному епізоді другої частини звучить марш (*As-dur*), але, як стверджує композитор, «його всі чомусь приймають за популярну пісню» (там само). Можна припустити, що паралельна робота над фільмом М. Ромма «Світ сьогодні» («І все ж таки я вірю»), в якому відображені проблеми, трагедії та катастрофи сучасності, певною мірою вплинула на концепцію Першої симфонії А. Шнітке. У колажній ілюстративності свого твору А. Шнітке спробував відобразити співіснування-«взаємодію двох рівнів життя <...> низького і високого» (як цит. у: Шульгін, Д., 1988). Якщо на початку творчого шляху А. Шнітке вважав неприпустимим використання в академічній музиці «вulgарних» інтонацій, то вже в 1970 роках композитор визнав, що «матеріалом мистецтва може бути що завгодно, <...> “бруд” теж необхідна умова життя» (як цит. у: Беседи с А. Шнітке, 1993). Кітч, відображаючи атмосферу «ширжитку» масової культури, в свою чергу, є складовою загального світового хаосу – такою є концептуальна функція інтонаційної сфери кітчу в Першій симфонії А. Шнітке.

Творчість Л. Десятникова також можна розглянути крізь призму «кітч-стилізації», прикладами якої є Сюїта для фортепіано в чотири руки, «Альбом для Айлікі» (п'єси «Туга за батьківщиною», «Дитяче диско»), «Ескізи до заходу сонця» для симфонічного оркестру, «Варіації на віднайдення оселі» для віолончелі та фортепіано, фортепіанні п'єси «На честь Діккенса», фортепіанний твір «Ноктюрн» («Манія Жизелі»). Основними властивостями «кітчового» матеріалу в контексті зазначених творів є меланхолійний «гіркий присмак» їх образного змісту і поволока ностальгійності, сентиментальності, які набувають відтінку трагічності, «декадансовості». Однак контекстуальний «коментар» у творах Л. Десятникова представлено мінімізовано, а «голос автора» – «відсторонено». Це дає право вважати, що композитор свідомо використовує принцип стилізації «кітчових» властивостей.

Серед творів сучасних українських композиторів назвемо Симфонію № 1 А. Клейна, у третій частині якої автор звертається до стилізації кітчу. Джазовий перебільшено-синкопований ритм, незмінно яскрава динаміка і строката оркестровка відверто банальної

«бродвейської» теми – ці стилістичні елементи в сукупності сприймаються як кітч.

**«Кітч-гротеск» (= пародіювання)** – композиторський прийом, який вказує на високохудожню мету автора тільки за умови певного контексту. Взаємодія кітчевого матеріалу з контекстуальним оточенням відбувається на рівні частин (або розділів) форми. В авторський задум закладена мета досягти ідентифікації та негативного сприйняття кітчу реципієнтами. Більш того, композитор робить акцент саме на негативному значенні поняття, з метою осміяння, пародіювання даного явища, навмисно копіюючи найбільш характерні властивості кітчу. Твори, що належать до даного типологічного рівня, містять кітчевий матеріал як пародіювання: це III частина Симфонії № 1 Г. Малера, епізод навали у I частині Симфонії № 7, фінал Симфонії № 9, II частина Концерту для віолончелі з оркестром № 2 Д. Шостаковича (мотив популярної «вуличної» пісеньки 1920 років «Бублички»)<sup>1</sup>.

Прояви кітч-гротеску наявні в творах А. Шнітке. В оркестровій «Гоголь-сюїті» композитор «підносить» зужиті кліше музичного побуту з дотепною іронічною винахідливістю, що межує з відвертим глузуванням. Гротескна образність знаходить своє втілення в опорі на побутові жанри, у пародійній трансформації змодельованих стилів і використанні цитат. Показ шаблонних «музичних побутовізмів» у номерах «Портрет» (вальс), «Бал» (мазурка, полька, вальс) здійснюється за допомогою апелювання до характерних для жанрів вальсу, мазурки та польки ритмоформул і стереотипних інтонацій. Прийом «пародійної» стилізації цитованого матеріалу змінює його семантику на протилежну через баналізацію «високого стилю»: наприклад, у номері «Чиновники» – цитування «теми маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського.

А. Шнітке звертається до стильового моделювання для відтворення портретів гоголівських героїв (наприклад, моделювання стилю віденського класицизму в «Дитинстві Чичикова»), демонструючи вульгарне сприйняття слухачів з міщанським смаком, яке знижує цінність «високого» мистецтва, спрощує його до примітивного рівня.

---

<sup>1</sup> За Л. Акоюном (2007: 75), ці твори репрезентують «відсторонений кітч».



У творі для скрипки і фортепіано «Тиха ніч» А. Шнітке вдається до обробки німецької різдвяної пісні «*Stille Nacht*». Пародійність полягає в перебільшеному, гумористично-спотвореному «прочитанні» інтонацій, що встигли стати банальними. Слухач «вгадує» жартування композитора над інтонаційним «наївом» пісні (завиваючі *glissandi*, що ніби «зависають» у часі, інтонаційна «загостреність» у партії скрипки).

В опері «Життя з ідіотом» А. Шнітке кітч являє собою прийом гротеску, за допомогою якого композитор втілює не лише абсурд радянської реальності, але й екзистенціальний «глухий кут» особистості. Такі характеристики кітчу, як епатажність, навмисна екзальтованість, неприхована вульгарність виходять на перший план та проявляються не тільки у вигляді окремих елементів образної драматургії: вони сприяють втіленню авторської концепції опери в цілому, створюючи для слухача свого роду «шокову терапію». В ідеї опери закладено «послання» реципієнту: жах навколишньої дійсності насправді лежить не просто в невирішеності суперечливої ситуації, а поза конкретним життєвим контекстом, апріорі, всередині особистості, що руйнує себе, піддаючись абсурду власного страху.

Кітч в опері представлено ритмоінтонаціями маршу (1 акт) і вальсу (2 акт, хор «Весна настала, граки прилетіли»), стилізацією російської народної пісні «У полі береза стояла» (2 акт), ритмічний малюнок і текст якої зберігається (радикально змінюється «інтонаційний контур» пісні), але при цьому ідентифікується слухом реципієнта як «копія оригіналу»). Знижені композитором до рангу кітчу жанрові ознаки побутової музики вводяться в контекст опери як засіб зображення жакливого вульгарності, що межує з божевіллям. За висловом Є. Ханнанової (2008: 276), «абсурдний виворіт буття, якому притаманні в опері риси гіпертрофовані, перебільшені, утрировані, Шнітке огорнув у форму сатиричного кітчу».

Яскравим прикладом кітч-гротеску є «Танго» (вставний епізод у 3 сцені 1 акту опери в пізніх редакціях). Шлягерна, «отруйна» інтонаційна привабливість і вульгаризована, нав'язлива повторність «солодких» інтонацій – кітчеві характеристики помітно окреслені у звабливій, хибно «красивій» інтонаційній формі. У контексті опери



«Танго» має негативне навантаження, втілює трагічний образ тотально-вulgарного всепоглинаючого свавілля. Виконавська інтерпретація, обумовлена авторським задумом, іманентно не може містити розбіжностей з ним, і, відповідно, не має широкого спектру для варіантності тлумачень твору: її ракурс заданий із самого початку.

«Кітч-символ» має різновиди, які обумовлені стильовою системою мислення. Наприклад, кітч є символом однієї смислоутворюючої якості, що трактується однозначно, має позитивний або негативний відтінок. Прикладом кітч-символу зі знаком « $\leftrightarrow$ » є «Хибна розрада» (№ 6) і «танго смерті» («арія» контральта – № 7 «Загибель Фауста») з кантати «Історія доктора Йоганна Фауста» А. Шнітке. У «Хибній розраді» краса кітчєвих інтонацій перегукується з «натхненною» кантиленністю вокальних академічних жанрів. Зміна контексту могла б «звільнити» кітчєві інтонації від негативного навантаження, але в кантаті вона суворо детермінована сюжетом і виконавською інтерпретацією. Танго смерті представлено в творі vulgарною темою, яка є символом зла. Брутально-наступальний ритм і підкреслена шлягерність інтонацій втілюють перемогу vulgарності і апофеоз мракобісся.

До типології проявів кітчу можна віднести твори В. Сильвестрова, в яких кітч стає не лише символом, а подвоєним знаком – метамовою. Сам В. Сильвестров (2012) визначає свій стиль як «новий символізм». Виявлення композитором онтологічної сутності поезії, а також, за допомогою музики, її прихованих потенційних можливостей і семантичної полішаровості вказує на той факт, що у вокальних циклах В. Сильвестров репрезентує якісно новий тип взаємодії музики і слова. Вокальний цикл «Кітч-пісні» втілює в собі концепцію «слабкого стилю». Музика сприймається слухачем як знайома йому і створює враження алюзії на вже колись «почутий» музичний матеріал. Інтонаційна основа «Кітч-пісень» синтезує в собі елементи аматорського («домашнього») музикування, сентиментального романсу, шлягеру, естрадної пісні («Свято слів», «Пам'яті Гарсія Лорки» на вірші В. Куринського). Елементи мелодраматизму – модусу ностальгії та сентиментальності – знаходять відображення в підкреслено-чуттєвій мелодії («Прислухайся» на вірші М. Коваль), у рясноті квазі-шаблонних інтонацій і мелодико-гармонічних зворотів (відхилення в S-сферу,



нонакордове співзвуччя). Інтонаційний контур «Кітч-пісень» створює у слухача враження невимушеної імпровізації в умовах домашнього музикування. Щирість тону музичного висловлювання є «центральною ланкою» авторського задуму і передбачає особливу манеру виконання пісень, засновану на відчутті виконавцем інтонацій, які видаються шаблонними, усвідомленні їх неоднозначності, радості музикування, неупередженого сприйняття інтонаційного багатства і краси «метафоричного», за висловом В. Сильвестрова (2010: 82), стилю як символу непорушних людських цінностей, прихованих за оманливою простотою і сентиментальністю. Як стверджує композитор (2012: 116–117), «у такому вишуканому варіанті колишній, начебто банальний текст набуває певного осяяння, натхненності». Знаходження глибинної сутності «кітчевого матеріалу», виявлення її співпричетності до сповідальної сфери людських почуттів – такими є завдання митця. У руслі естетики метафоричного стилю композитором написані «Кітч-музика» для фортепіано (1977), «Осіньна серенада» для камерного оркестру та сопрано (1980 ... 2000), «Музика в зимову ніч» для фортепіано та синтезатора, «Мелодії миттєвостей» для скрипки і фортепіано (2004–2005). Жанр танго представлений у композитора в перших частинах «Осіньної серенади» і «Музики в зимову ніч». І, якщо для танго з «Осіньної серенади» характерні «естрадні», «кітчеві» інтонації без контекстуального інтонаційного оточення на рівні цілісної форми, то у «Музиці в зимову ніч» кітчеві «контури» представлено ритмоінтонаціями танго, які «оповиті» шумовим фонічним ефектом звучання синтезатора, що створює алузію на шум вітру, завивання хуртовини. До естетики «слабкого стилю» можна віднести «Серенаду» для струнного оркестру (1978), яку композитор вважав своїм «кредо» в період її створення, і «Мета-музику» для фортепіано та оркестру (1992), де в кульмінаційних зонах звучить мелодія, яка народжується і, як зазначає В. Сильвестров (2004), самоорганізується із розділів, які підготовлюють кульмінаційне звучання.

У «Серенаді» виникає алузія на інтонації «танго-забуття» А. П'яццолі. У «Мета-музиці» кульмінаційною зоною є фортепіанне соло, побудоване на ремінісценції до першої п'єси «Кітч-музики» для фортепіано. Показовим є той факт, що в Німеччині автор одні-

єї з рецензій на цей твір зазначив, що «кітч так і залишився кітчем» (Сильвестров: 201), на відміну від полістилістичних творів А. Шнітке, в яких аллюзії на музику минулого були занурені в контекст зіткнення різних стилістичних систем, і, тим самим, виходили за рамки банальності та кітчю.

У творах В. Сильвестрова відбувається зняття опозиції «кітч – анти-кітч» за рахунок адекватної оцінки реципієнта, яка готується програмністю і контекстом твору. На думку композитора, «під виглядом домашньої салонної музики подана музика самої музики» (Сильвестров, 1990: 13). Проявляється інтонаційна спільність кітчевої («слабкої») музики і музики академічної. Ця спільність полягає саме в красі та пізнаваності мелодій, з притаманною їм «римованістю» секвенцій і кадансів. Авторська концепція «слабкого стилю» полягає в тому, що фонеми музики XVIII–XIX ст. можуть бути актуальною мовою сучасності. Композитор підкреслює, що використання цієї мови – не стилізація: «Тут втрачений час (у прустівському сенсі) повертається як актуальний, хоча всі ознаки його втраченості залишаються» (Сильвестров, 2012: 121). Таким чином, «слабкий» стиль постає перед слухачем як універсальний, де музика немов народжується наново у своїй символічній наповненості. Композитор «моделює» нову музичну реальність, яка несе однозначно позитивне смислове навантаження і яка має бути вільною від «упередженої», негативної оцінки слухача. Кітч як складова метамузики є інтонаційною формою, яка репрезентує себе як двоїсту музичну форму (термін В. Медушевського, 1980). І, якщо поза контекстом метамузики кітч можна позначити як інтонаційну форму (що розпізнається реципієнтом як аналітична, незалежно від інтонаційно-драматургічних засобів), то в музиці В. Сильвестрова інтонаційна форма кітчю будується на паритеті її аналітичної та інтонаційно-драматургічної сторін.

Розмірковуючи про універсальний стиль, В. Сильвестров визначає його як новий: «... і якщо до цього підходити не музейно, а з живим відгуком, то це і є вже новий загальний стиль, “інформаційний океан”, який і породжує зараз нову (стару) музику. <...> Ось це і є метафоричне – вічне завдання мистецтва: одне і те саме як нове повторювати



на свій лад» (Сильвестров, 2012: 123). Унікальний стиль композитора обумовлює принципово інший виконавський підхід для його інтерпретації та донесення до слухача. «Кітчевий матеріал», занурений в авторський контекст, який чітко «програмує» виконавську інтерпретацію, семантично трансформується, виводиться композитором на рівень «подвійного» кодування, де банальні інтонації, які сприймаються нашою свідомістю як знаки «низького» стилю, зводяться автором до статусу символу піднесеного та істинно-прекрасного. Це є доказом, що інтонація, яку сприймають як «кітчеву», може бути, за влучним висловом Т. Чередниченко (1973: 195), «провідником у світ сублімованої витонченості та чистоти, який розташований не на гірських вершинах інтелектуального прогресу, а в глибині людяності, в яку спочатку залучений кожний, хто живе». Так, В. Сильвестров розкриває інтонаційну архетиповість кітч-музики як символу-знаку, вказуючи в контексті твору на його позитивне смислове навантаження. Трансформація кітч-музики і донесення її до свідомості реципієнта стає «стрижневим» елементом концепції «Кітч-музики». Різноманітні «вторгнення» у музичну мову циклу, який базується на альянсах на музику минулого, елементи сучасного композиторського письма (розімкнення тонально-гармонічних структур, непряма присутність атональності, «впровадження» дисонантних співзвуч), становить авторське контекстуальне «оточення» для стереотипних інтонаційно-тематичних комплексів.

Мотивам-альянсам багательного стилю, на думку композитора, властива «персональність» як миттєвий метафізичний перехід з *ніщо* у *щось* («щойність»), який зв'язує буття з трансцендентним виміром (Сильвестров, 2012: 123). Звідси інтонами багатель, що поза контекстом твору сприймаються як стереотипні, а всередині багательного стилю стають живою над-формою, високими структурами, відсилають реципієнта до відчуття краси їхнього змісту. Інтонаційну «профільність» композитор вважає провідною властивістю багательного стилю. І, якщо у «Кітч-музиці» (а також у «Кітч-піснях», «Тихих піснях», «Осінній серенаді») ця властивість представлена в концентрованому вигляді, то в «Багателях» вона редукується до рівня мотиву-фонем («Три багателі», 2006; «Чотири багателі», 2006; «Шість багатель», 2008, оп. 113).



Узагальнимо основні принципи «слабкого» стилю В. Сильвестрова як увиразнення кітч-символу:

- звернення композитора до «меланхолійних інтонацій», рефлексія на які має здійснюватися в оперті на контекст твору, що «провокує» сприйняття їх реципієнтом у новому семантичному ключі;

- відтворення «відомих», «знайомих» для реципієнта музичних лексем і «занурення» їх у специфічний композиторський контекст, який обумовлює «звільнення» даних лексем від їх сприйняття слухачем як конкретних алюзій. Ретроспективні семантико-синтаксичні музичні структури, пізнавані слухом реципієнта як стереотипні, виявляються «вирваними» зі «звичного» контексту, що забезпечує можливість для наділення їх композитором «ною» семантикою. В. Сильвестров (2010: 327) «пропонує» слухачеві «пересунути планку “схоже-несхоже”» з метою виключення у свідомості реципієнта співвіднесеності лексики класико-романтичної епохи з певним контекстом, залежним від історико-культурної обумовленості;

- дотримання ідеї, яку В. Сильвестров (2012: 288) визначає як «композиторський кенозис» – своєрідна відмова від «композиторства» (там само) як високого ступеня технічної оснащеності. Втілення цієї концепції, за висловом композитора, призводить до ситуації, в якій «маніфестація “щойності” або онтологічності музики <...> стає беззахисною» (там само). Під «щойністю» композитор розуміє «звичну» красу інтонаційних зворотів, яку слухач сприймає як «щось само собою зрозуміле» (Сильвестров, 2012: 135). Однак при цьому сприйняття цих інтонацій реципієнтом може викликати у нього відчуття натхненності, катарсису, радості, причетності до почутого. Так композитором відтворюється своєрідна ілюзія «нейтралізації» індивідуального композиторського стилю і звернення до загального інтонаційного словника епохи. В. Сильвестров (1990: 17) міркує так: «... виходить, що коли перебуваєш в мові, тобі все одно, що це – банально, “низький стиль” тощо. Вмить “низьке” слово може виявитися вищим за “високе”». Згадуючи «дилетантський» період, композитор говорить, що поява відчуття анонімності улюбленої музики стала значним досвідом у його композиторській творчості (Сильвестров, 2004: 88);



● втілення «алюзії» на стиль музики, складеної в душі аматорського музикування. Згідно з В. Сильвестровим (2012: 219), це створення таких музичних текстів, які «відкриті до спілкування». Головним критерієм такого твору є зрозумілість, простота, доступність для сприйняття слухачем. У той же час, це, за виразом композитора, – «майстерність, яка перебуває в зоні невмілості» (там само). У такому випадку відбувається відмова від композиторської винахідливості, технічної «витонченості». На перший план виходить втілення «довірчого» тону музичної інтонації, «відкритої» сприйняттю слухача у своїй «зворушливості», «наївності», первозданній чистоті прекрасного, піднесеного образу;

● звернення до інтроспективного висловлювання. Головну роль у творах, написаних у «слабкому» стилі, відіграє мелодія, яка стає, на думку В. Сильвестрова (2012: 123), «символом невимовного». Мелодії створені ніби в «живій» імпровізації «тут і зараз». «Крихкість» становлення мелодійного малюнка пов'язана з фрагментарністю його викладу, що вносить в образний лад твору елемент таємничості. Виникає своєрідний семантичний обертон, де мелодія, яка є увиразненням індивідуального начала в музиці, звертається не тільки до внутрішнього «Я» людини, але відбиває онтологічну Красу буття. Таким чином, в творчості В. Сильвестрова відбувається ціннісна трансформація кітч. **Інтонаційна форма кітч як виразник особистісного «Я» разом з тим набуває над-індивідуального вираження як символу метамузики.**

Перейдемо до «кітч-ілюзії». Цей метод враховує ступінь впливу слухачьких упереджень. Наприклад, зміна «умов життя» музичного шедевра (Сиров, 2004). Ця форма кітч відповідає розповсюдженим запитам меломанів (обробки музичної класики в стилях «поп» і «рок»), так звані *lounge*-версії, зміщення форми побутування шедевра з концертної естради на рівень «прикладної» функції: від вульгарного використання мелодії класичного твору як мелодії дзвінка на мобільному телефоні до застосування музичного шедевра як «саундтрека» в рекламі. До властивостей кітч, представленого в цій дефініції, слід віднести, за висловом Т. Чередниченко (1973: 75), «демократичну імітацію музичної “розкоші”». Однак у композиторській практиці в умо-



вах постмодернізму відбувається відмова від негативного тлумачення кітч і його **складових** властивостей (а точніше, «прообразів», які склали ці властивості), – це пояснює і поворот до нової простоти, й ідею, за висловом В. Мартинова (2002: 201), «нового сакрального простору». За допомогою методу моделювання (на рівні інтонацій-фонем, мотивів) і методу перетворення (на рівні музичної драматургії, де відбувається «дифузія» кітчевого матеріалу серед «конгруентної» йому стилістики) здійснюється зняття опозиції «кітч – анти-кітч». Підґрунтям для такої можливої трансформації є тематично-інтонаційна спільність музичних об'єктів цієї опозиції.

11-частинний цикл з інструментальних і вокальних номерів «Різдвяна музика» В. Мартинова є яскравим прикладом «кітч-ілюзії». Відверто кітчевими, з точки зору інтонаційної основи, постають перед слухачем різдвяні дитячі пісеньки на релігійні тексти (I частина, «Книга пісень» № 3, Прелюдія). Наївні та, на перший погляд, примітивні інтонації (алюзивно перегукуються з піонерськими піснями) створюють у реципієнта парадоксальне відчуття первозданної чистоти, що виходить з почутого, яке відтворює образ Чудесного та Піднесеного. У партитурі є авторська ремарка: «Обов'язково дитяче виконання», яка свідчить про вирішальну роль виконавської інтерпретації для цього номера: тільки не «затьмарена» оціночними судженнями, «чиста» дитяча свідомість може створити адекватне авторському задуму виконання, здатне довести слухачеві, що визначення їм того, що звучить, як кітч, – не більше ніж ілюзія. У своїх інтерв'ю В. Мартинов (2002: 200) підкреслює, що «бачить майбутнє музики у непрофесійному музикуванні, яке може “відкрити” новий вид мистецтва».

Наступними прикладами «кітч-ілюзії» є такі твори, як «Листування» («Correspondence») В. Мартинова і Г. Пелеціса, «Одкровення» («Revelation») для сопрано, труби, струнних і фортепіано, «Квітучий жасмин» для скрипки, вібрафона і камерного оркестру і прелюдії з фортепіанного циклу «Вниз по терціях» (№ 12 h-moll, № 16 a-moll, № 21 Es-dur) Г. Пелеціса. Алюзії на музику композиторів-романтиків постають перед слухачем як «універсальна» музична мова, за допомогою якої спілкуються в «Листуванні» В. Мартинов



і Г. Пелеціс. Музичним паттернам «Листування» властива інтонаційна виразність і краса стереотипних мелодико-гармонічних зворотів, що встигли стати шаблонними. Поза контекстом твору слухачеві легко було б звести їх до розряду банальних, кітчевих, але в контексті твору вони звучать як елементи мови вічно живої Краси, здатної висловити нескінченні відтінки людських почуттів. Твори Г. Пелеціса, головним творчим кредо якого є втілення в музиці «евфонії» (краси і милозвучності) та виявлення «бездонного змісту і неймовірного потенціалу в стереотипних, банальних інтонаціях» (2014: 2), відносяться до сфери «консонантної» музики. Їм властиві краса і витонченість інтонаційної форми, що «увібрала» в себе алюзії на банальні «красивості» музики (включаючи і «розважальну», «легку» музику) від XVII ст. до Новітнього часу. Стилїстика творів композитора відображає не демократизацію музичного мистецтва в цілому. Музична мова творів Г. Пелеціса висловлює тугу за «втраченим раєм» і прагнення до можливості його набуття. Момент усвідомлення реципієнтом переходу сприйняття із «зони» критичного судження до чистої насолоди істинною красою музики – «зсув» пріоритетів оцінки слухача, який знаменує досягнення ним концепції творів як «кітч-ілюзії» (за запропонованою нами класифікацією).

**Висновки.** Наведені приклади дають підстави для обґрунтування дефініції кітча. Семантичним простором кітчу є стильові системи композиторської творчості XX–XXI ст., у структуру яких вбудована інтонаційна форма кітчу, амбівалентна природа якого розкривається в різних семантичних ключах. Кітч як лексичний компонент стилю композитора на рівні інтертекстуальних зв'язків стає новим інструментом смислотворення в музиці. В умовах амбівалентності кітчу стає можливою його семантична трансформація з негативного в позитивний смисловий модус. Інтонаційна форма кітчу, складена композитором з «інтонаційного словника епохи», може актуалізуватися за допомогою методу моделювання або втілення (за В. Сировим, 2004). Отже, стиль висловлювання стає новою точкою відліку для художньої комунікації. Однак специфічна виконавська інтерпретація, зашифрована композитором у творах як необхідний і незмінно авторський контекст, організація «кітчевого» матеріалу так, щоб він апелював до



підсвідомості реципієнта – все це свідчить, що композиторські тексти можуть бути «прочитані» слухачем і виконавцем крізь призму недискретного полюса тексту, якому властивий іконічний, символічний парадигматичний первень, згідно з Ю. Лотманом (2000). Кітч в академічній музичній творчості проявляється як інтонаційна форма, яка складена композитором за допомогою моделювання та перетворення («високе» мистецтво, його трансцендентна сутність), увиразнюючи стереотипи уявлень людини про Красу. Згідно з цією дефініцією, в музичній практиці кітч має здатність до ціннісно-семантичної трансформації.

Концептуальна причина звернення до кітчевого матеріалу за допомогою методу моделювання знаходиться в основі стилізації кітчу (метод І. Стравінського, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Р. Щедрина). Взаємодія кітчевого матеріалу з авторською стилістикою за допомогою методу перетворення звільняє кітч від негативного сенсу (метастиль). Перетворення «кітчевого» матеріалу стає можливим завдяки зверненню композиторів до форми його символізації (метод А. Шнітке, В. Сильвестрова), що генералізує процес семантичного «розкодування» кітчу в свідомості реципієнта. У такій багатовимірності знаходиться місце для «демонстрації» інтонаційної єдності «банального» і «піднесеного» у музиці як архетипових знаків культурної пам'яті, складових актуальної мови (щоб вивести рефлексію реципієнта на більш високий рівень, де настає звільнення від упереджених оціночних суджень). Звернення до «кітчевого» матеріалу і до слабкого (метафоричного) стилю в цілому – це не просто туга і «пошук втраченого часу» і не відтворення «ілюзії традиційних образів» (Бодрійяр, 2007). Це – перебування в зоні *post ...* – «післямови» епохи, що минає, і, можливо, передчуття і передбачення початку нової культурної парадигми, де музичні інтонації, що відносяться слухачами до кітчевих, піднімаючись до статусу символу, звільняються від оцінки реципієнта. Хоча створення композитором «умов», за яких настає таке звільнення, так і залишиться Таїною.



## ЛІТЕРАТУРА

- Акопян, Л. (2007). Музыка как отражение человеческой целостности. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности*. Москва: URSS, 70–81.
- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка, 376.
- Асафьев, Б. (1977). «Мавра» Игоря Стравинского. Комическая опера в одном акте по Пушкину. Получено с <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/stravinsry/?id=44>
- Беседы с Альфредом Шнитке (1993). А. Ивашкин (Сост.). Получено с [http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke\\_ivashkin\\_besedu.html](http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html)
- Бодрийяр, Ж. (2007). Китч. Получено с <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html>
- Бойм, С. (1995). Китч и социалистический реализм. *Новое литературное обозрение*, 5, 54–65. Москва. Получено с [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/Boim\\_Kitch.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Boim_Kitch.php)
- Лотман, Ю. (2000). Мозг – текст – культура – искусственный интеллект. В кн. *Лотман, Ю. Семиосфера*, сс. 580–589. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Лысюк, Т. (2000). *Китч в музыке. Концепции. Параметры. Функции*. (Магистерская квалиф. работа). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 85.
- Ляхович, А. (2010). Рахманинов и китч. Получено с <http://www.21israel-music.com/Rachmaninov.htm>.
- Мартынов, В. (2002). *Конец времени композиторов*. Москва: Русский путь, 296.
- Медушевский, В. (1980). Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. В кн. *Восприятие музыки*, сс. 178–194. Москва: Музыка.
- Новикова, Л. (2014). Жанрові новотвори у фольклорі Слобідської України на межі ХІХ–ХХ сторіч. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство*, 40, 289–304.
- Опанасюк, О. (2011). Китч і культура. Отримано з <http://bo0k.net/index.php?bid=19551&chapter=1&p=achapter>
- Пелецис, Г. (2014). Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль. Получено с <http://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>
- Сильвестров, В. (1990). Сохранять достоинство... *Советская музыка*, 4, 11–17.



- Сильвестров, В. (2004). *Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма*. М. Нестьева (Сост.). Киев: [б. и.], 104.
- Сильвестров, В. (2010). *Дочекатися музики (лекції, бесіди за матеріалами зустріч, організованих С. Пілютиковим)*. Київ: Дух і літера, 372.
- Сильвестров, В. (2012). *ΣυμποΣιον. Встречи с Валентином Сильвестровым*. Киев: Дух і Літера, 408.
- Сыров, В. (2004). Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий). Получено с <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=716>
- Сюта, Б. (2008). Кіч. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 419–420.
- Ханнанова, Е. (2008). Три оперы А. Шнитке: от китча к притче. *Альфреду Шнитке посвящается*, вып. 6, 273–280. Москва: Композитор.
- Чередниченко, Т. (2002). Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Получено с <http://rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-read-179450-70.html>
- Чередніченко, Т. (1973). До соціології кітчу. *Всесвіт*, 3, 193–197. Київ.
- Шульгин, Д. (1988). Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Получено с [http://royallib.com/book/shulgin\\_dmitriy/godi\\_neizvestnosti\\_alfreda\\_shnitke\\_besedi\\_s\\_\[: kompozitorom.html](http://royallib.com/book/shulgin_dmitriy/godi_neizvestnosti_alfreda_shnitke_besedi_s_[: kompozitorom.html)

## REFERENCES

- Akopyan, L. (2009). *Muzyka kak otrazhenie chelovecheskoy tselostnosti* [Music as a reflection of human wholeness]. In *Muzyka kak forma intellektualnoy deyatel'nosti – Music as a form of intellectual activity*, pp. 70–81. Moscow: URSS [in Russian].
- Asafiev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Moscow: Muzyka, 376 [in Russian].
- Asafiev, B. (1977). “Mavra” Igorya Stravinskogo. *Komicheskaya opera v odnom akte po Pushkinu*. [“Mavra” by Igor Stravinsky. Comic opera in one act according to Pushkin]. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/stravinsky/?id=44> [in Russian].
- Baudrillard, J. (2007) Kytch [Kitsch]. Retrieved from <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html> [in Russian].



- Besedy s Alfredom Shnitke (1998). [Conversations with Alfred Schnittke]. A. Ivashkin (Ed.). Retrieved from [http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke\\_ivashkin\\_besedu.html](http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html) [in Russian].
- Boim, S. (1997) Kitch i sotsialisticheskiy realizm [Kitsch and Socialist Realism]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New literary review*, 15, 54–65. Moscow. Retrieved from [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/Boim\\_Kitch.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Boim_Kitch.php) [in Russian].
- Cherednichenko, T. (1973). Do sotsiologiyi kitchu [On sociology of kitsch]. *Vsesvit*, 3, 193–197. Kiev [in Russian].
- Cherednichenko, T. (2002). Muzykalnyy zapas. 70-ye. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical reserve. 70s Problems. Portraits. Cases]. Retrieved from <http://rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-read-179450-70.html> [in Russian].
- Hannanova, E. (2008). Tri opery A. Shnitke: ot kitcha k pritche [Three operas by A. Schnittke: from kitsch to parable]. *Alfredu Shnitke posvyashchayetsya – To Alfred Schnittke dedicated*, iss. 6, 273–280. Moscow: Kompozytor [in Russian].
- Lotman, Yu. (2000). Mozg – tekst – kultura – iskusstvennyy intellect [Brain – text – culture – artificial intelligence]. In *Semiosfera – Semiosphere*, pp. 580–589. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB [in Russian].
- Lyakhovich, A. (2017). Rakhmaninov i kitch [Rachmaninoff and kitsch]. Retrieved from <http://www.21israel-music.com/Rachmaninov.htm> [in Russian].
- Lysyuk, T. (2000). *Kitch v muzyke. Kontseptsii. Parametry. Funktsii* [Kitsch in music. Concepts. Options. Functions]. (Master's degree thesis). National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 85 [in Ukrainian].
- Martynov, V. (2002). *Konets vremeni kompozitorov* [The end of time of composers]. Moscow: Russkiy put, 296 [in Russian].
- Medushevskiy, V. (1980). Dvoystvennost muzykalnoy formy i vospriyatiye muzyki [The duality of the musical form and the perception of music]. In *Vospriyatiye muzyki – Music perception*, pp. 178–194. Moscow: Music [in Russian].
- Novykova, L. (2015) Zhanrovi novotvory u folklori Slobidskoi Ukrainy na mezhi storich [Genre novelties in folklore of Sloboda Ukraine at the turn of the XIX–XX centuries]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 289–304 [in Ukrainian].



- Opanasiuk, O. (2011). Kitch i kultura [Kitsch and culture]. Retrieved from <http://book.net/index.php?bid=19551&chapter=1&p=achapter> [in Ukrainian].
- Peletsis, G. (2006). Iskusstvo spustilos s nebes na zemlyu. Ochen zhal [Art descended from Heaven to Earth. Very sorry]. Retrieved from <http://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/> [in Russian].
- Shulgin, D. (2015). Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke [Years of uncertainty of Alfred Schnittke]. Retrieved from [http://royallib.com/book/shulgin\\_dmitriy/godi\\_neizvestnosti\\_alfreda\\_shnitke\\_besed\\_](http://royallib.com/book/shulgin_dmitriy/godi_neizvestnosti_alfreda_shnitke_besed_) [in Russian].
- Silvestrov, V. (1990). Sokhranyat dostoinstvo... [Preserve dignity...]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music* 4, 11–17. Moscow [in Russian].
- Silvestrov, V. (2004). *Muzyka – eto penie mira o samom sebe... Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: besedy, stati, pisma [Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from outside: conversations, articles, letters]*. M. Nesteva (Comp.). Kiev, 104 [in Russian].
- Silvestrov, V. (2010). *Dochekatysia muzyky (lektsiyi, besidy za materialamy zustrich, orhanizovanykh S. Piliutykovym) [Waiting for music (lectures, conversations on materials of the meeting, organized by S. Piliutykov)]*. Kiev: Dukh i litera, 372 [in Ukrainian].
- Silvestrov, V. (2012). *Symposion. Vstrechi s Valentinom Silvestrovym [Symposion. Meetings with Valentin Silvestrov]*. Kiev: Dukh i litera, 408 [in Russian].
- Siuta, B. (2008). Kich [Kitsch]. In *Ukrainian Music Encyclopedia*. Vol. 2, pp. 419–420. Kiev: IMFE imeni M. Rylskoho [in Ukrainian].
- Syrov, V. (2004). Shlyager i shedevr (k voprosu ob annigilyatsii ponyatiy) [Shlyager and a masterpiece (on the question of the concept annihilation)]. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=7> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 05.01.2020 р.