

УДК 78.011.26.06.03.08:782
doi

ПОП-КУЛЬТУРА ТА “КЛАСИКА”: ПОМІЖ “НИЗЬКИМ” МИСТЕЦТВОМ, “СИМУЛЯКРОМ” ТА КІТЧЕМ

Тарас ДУБРОВНИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музикознавства та хорового мистецтва
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
e-mail: tarasdubrovnyu@gmail.com*

Метою роботи є аналіз поп-культури крізь призму дискурсу поміж “низьким” мистецтвом, “симулякром” та кітчем. Зазначено, що у сучасній культурології постає нагальне питання осмислення цих явищ суспільно-мистецького життя. Водночас звернено увагу на те, що передумови цих культурних феноменів мають своє суспільно-культурне підґрунтя та часткове наукове осмислення щонайменше ще у ХІХ столітті. Звернуто увагу на специфіку стилю бідермаєр. Чимало уваги приділено питанню інтердисциплінарних взаємовпливів та жанрів у різних видах мистецтв епохи модернізму та постмодернізму; їх функціонування у тоталітарних режимах, зокрема радянської доби. Саме в цих умовах, вважаємо, формувалися засадничі принципи феномену кітчу.

Методологія. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний, культурологічний методи дослідження. Зазначений методологічний підхід дає змогу провести комплексний музично-культурологічний мистецький аналіз явища кітчу.

Наукова новизна. В результаті проведеного дослідження вдалося визначити і провести ґрунтовний аналіз різноманітних проявів явища кітчу у творчості сучасних українських та зарубіжних композиторів (В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Дичко, Дж. Кейдж, К. Пендерецький та ін.).

Ключові слова: поп-культура, кітч, симулякр, гіперреальність, “занижений” стиль, тиражування.

В умовах глобалізації, позиція поділу явищ, подій, понять на категорії “добре” і “погане” є справою невдячною, і часто невиправданою. Це ми можемо спостерігати, зокрема, в українському політикумі останніх десятиліть, в історії, політекономії тощо.

Історично склалося так, що і в культурі, як частині соціуму, також відбувалися процеси, які в різні історичні періоди оцінювалися по-різному. Для прикладу, бідермаєровий стиль, який музичні критики ХІХ століття (зокрема, Г. Гойснер, В. Німан та ін.) оцінювали як тривіальне мистецтво, так званий “другорядний романтизм”, що, на відміну від позитивно забарвленого романтизму, мав більш

негативне забарвлення, сьогодні сприймається як стиль, завдяки якому зародилася культурна традиція домашнього музикування, з усім спектром супутніх явищ (як от, розвиток таких жанрів як романс, солоспів, загальної музичної освіченості суспільства та ін.). Зрештою, завдяки стилю бідермаєр та його своєрідному продовженню на початку ХХ століття – стилю віденської сецесії, який інтонаційно збігся з ментальним духом українського малярства, вжиткового мистецтва, музики, архітектури, образотворчого мистецтва, поклав початок стилю гуцульської сецесії, що для розвитку української культури наступних поколінь мало неабиякий вплив.

Наступний приклад – ранній модернізм та авангард у творчості українських мистців початку ХХ століття (творчість художників М. Бойчука, К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, драматурга Л. Курбаса, скульптора О. Архипенка, поета М. Семенка, композиторів В. Барвінського, Ф. Якименка та ін.) – був жорстко засуджений радянською тоталітарною системою, критика якої супроводжувалася не лише теоретичними доганами та заборонами їхньої творчості, але й фізичними розправами, адже буржуазний модернізм та авангард не відповідав філософії творчого методу соціалістичного реалізму, й, на думку апологетів соцреалізму, був відверто антигуманним. Через декілька десятиліть й сам соціалістичний реалізм зазнав критики, як штучне, наперед задане мистецтво, ерзац-культура, що була насправді далекою від реалізму, оскільки мала суто кон’юнктурний характер, й слугувала інструментом політично-тоталітарної системи для впливу на маси, а авангардні напрями були по-новому переосмислені й на новому естетичному та професійному рівні проявилися вже в другій половині ХХ століття, зокрема, у творчості композиторів “нової фольклорної хвилі”, що лягла в основу української версії постмодернізму. Подібна ситуація, також, і з критикою самого постмодернізму, який від початку свого філософського й наукового осмислення, мав як своїх симпатиків, так і противників. Тому, як зазначив Карл Дальгауз стосовно музичного мистецтва, “оцінювання музики як «доброї» так і «поганої» може бути змістовним і зобов’язуючим лише в історичних, етнічних та суспільних контекстах, до яких дана музика належить” [10, с. 86], хоча, як свідчить практика, важко визначити кордони контексту. Цей висновок можна застосувати не лише до музичного мистецтва, але й до мистецтва загалом.

Переходячи до основного об’єкта нашого дослідження – явища кітч, одразу хочемо зазначити, що незважаючи на неоднозначне й, у переважній більшості, негативне забарвлення цього терміна у науковій літературі¹, кітч заповнив майже весь медіа-простір, велику частину культурного та мистецького простору, асимілювавшись чи не з усіма сферами людської діяльності й побуту. Кітч, незважаючи на своє походження з середини ХІХ століття, у ХХ столітті став продуктом промислової революції, яка за висловом Клементя Грінберга [2], урбанізувала маси, і створила те, що сьогодні називають загальною обізнаністю.

Зазначимо, що у філософії постмодернізму культивується стирання граней поміж “високим” та “низьким” мистецтвом, де за “високе” сприймається

¹ Про це див. докладніше: “Філософський словник” (1986), “Філософський енциклопедичний словник” (2002), “Мала українська енциклопедія актуальної літератури”, словник “Естетика”, “Енциклопедія Кирила і Методія” (2001), “Słownik języka polskiego” (2008) і “Mala encyklopedia PWN” (2000), у французьких, англійських та німецьких довідкових наукових виданнях серій “Webster”, “Oxford”, “Collins” та ін.

переважно, класичне мистецтво, класична музика, а за “низьке” – популярна, яку часто ототожнюють із кітчем. Однак, принцип стирання граней поміж “високим” та “низьким” вказує на полісемантичність явища кітчю. І справді, важко визначити межу, яка показує, що тут закінчується мистецтво, а тут починається кітч, зрештою, як і відсутні засоби та інструменти, якими можна зробити такий аналіз. Можемо ствердити, що традиційні аналізи музичних форм, гармонії та поліфонії тут безсилі. Однак, філософські та соціологічні категорії індустріального та постіндустріального простору, такі як наслідування, комерціалізація та секуляризація мистецтва, тиражування, мода та інші тут можуть стати в пригоді.

Що ж стосується самого поп-мистецтва, то до нього часто застосовують підходи й засоби, які сміливо можна вважати класичними ознаками кітчю. Однак, кітч є явищем механічним і діє за певними формулами. Насамперед, у його основі лежить копія на першоджерело (та його тиражування, з подальшим збутом продукції), яке, як правило, має культурну та історичну цінність, а отже, стає об’єктом зацікавлення для кітчю. А поп-мистецтво, це явище ХХ століття, а точніше, другої його половини, яке завдяки винайденню звукозапису, розвитку мас-медіа, глобалізаційних процесів, набуло неабиякого впливу в суспільстві й зайняло свою нішу в сучасній культурі отримавши назву поп-культура. Однак їй не притаманна категорія історичності, й апріорі поп-мистецтво не стільки намагалося стати “культурною цінністю”, скільки “виставковою”. Також, слід зазначити, що ініціювання принципу стирання граней поміж “високою” та “низькою” культурою виходило саме від представників “високого”, класичного мистецтва. Саме класичне мистецтво частково почало “грати” за консументарними правилами поп-культури, де мистецтво (й, зокрема, музичне) твориться вже не заради мистецтва, а підлаштовується під різні замовлення, гранти, фестивалі, де не останню роль відіграють суто меркантильні інтереси (такі от як, ціни на концерти, запис компакт-дисків, авторські гонорари тощо.). Як слушно наголошено в “Енциклопедії постмодернізму”, де наведено цитату з праці Дерекка Скота “Постмодернізм і музика”, “класична музика нині втягується в ринок, як і поп-жанри та джаз” [1, с. 272].

Отже, популярна культура, як явище, не копіює першоджерело, оскільки його просто в неї немає, а займається рекламою, саморекламою, тиражуванням, розповсюдженням власної продукції. І їй це легко вдається, адже не потребує від реципієнта жодного смислового чи інтелектуального навантаження та якогось розуміння, а сама забезпечує йому семантичний результат емоційного враження, вдаваних почуттів, зі значно ільшою безпосередністю, ніж це може зробити серйозна музика. І споживач з радістю купує цей продукт, оскільки без жодних інтелектуальних зусиль отримує бажаний емоційний результат. Ніби в доповнення цього, італійський семіотик Умберто Еко зазначив, що “мистецтво глузує з нас, заспокійливо показуючи світ таким, яким би хотіли бачити його митці. А бульварний роман, нібито жартує, але показує нам світ таким, яким він є, або, принаймні, яким він може бути... Легше наслідувати бульварний роман, аніж твір справжнього мистецтва. Щоб стати Джокоңдою, треба докласти чимало зусиль, натомість наслідування Міледі відповідає нашому природному нахилі обирати шлях легшого опору” [3, с. 472–473]. Французький соціолог Жан Бодріар пояснив

це тим, що постіндустріальне суспільство – це “суспільство видовищ”, яке живе в “екстазі комунікацій” й основою якого є вдавання – “симуляція”. А копії, для яких не існує оригіналу, наслідування, чий реальний референт відсутній, він називає “симулякрами” [1, с. 88]. Таким способом, стирається грань поміж “високим” та “низьким”, “уявним” та “реальним”, “обманом” та “істиною”, й акцентовано увагу не на категоріях “справжній” та “вдаваний”, а на категоріях “почуття” та “емоції”. Отож, зважаючи на зазначене, можемо припустити, що популярне (“низьке”) мистецтво не є зразком кітчю в переважній більшості продукції й, зокрема, вторинної продукції, а є особливим феноменом постмодернізму, який активно використовує прийоми кітчю, і яке ми можемо окреслити/визначити терміном “симулякр”. За твердженням Ж. Бодріара, симулякри постмодерністського періоду передусім “прив’язані до засобів комунікації та інформації і в результаті дають симульовану *гіперреальність*, яка є більш реальною аніж сама реальність, і позбавлена будь-якого референта” [1, с. 385]. Саме в ситуації гіперреальності, на думку французького соціолога, “імітація або відтворення реальності набувають більшої легітимності, цінності й сили, аніж самі оригінали” [1, с. 93]. Прийомом ефекту “гіперреальності” часто послуговуються у своїх творах сучасні композитори. Цікавим з цього огляду є творчість Кшиштофа Пендерецького, зокрема, його духовна музика (“Страсті за Лукою”, “Заутреня” та ін.). Засоби, якими послуговується композитор для отримання максимального відчуття реальності, акцент на зовнішніх афектах свідчать про те, що композитор поставив собі за мету підпорядкування тексту музичного вербальному тексту². У результаті – реалістичність образів, створених звуковими засобами, ставить цей твір у площину так званої *гіперреальності*, про яку говорив Ж. Бодріар. Це й імітація звуків натовпу, і реалістична імітація ударів батога в сцені приниження, та інші сонористичні прийоми, які стали основними засобами музичної виразності. Такі прийоми ми бачимо й в інших творах композитора, зокрема, його “Трени пам’яті жертв Хіросіми” та ін. Доцільно зазначити, що така тенденція спостерігається у творчості більшості сучасних, як зарубіжних так і вітчизняних, композиторів.

А от приклад “заниженого стилю” “високого” мистецтва в українській культурі, де у виразових засобах індивідуального композиторського стилю поєднується фольклорне начало з духовним каноном, стирається грань поміж сакральними рисами та світськими жанрами можемо спостерігати, зокрема, у творчості сучасної української композиторки Лесі Дичко, в її духовних творах. Композиторка написала п’ять (!) Літургій на канонічні тексти Божественної Літургії Іоана Злотоустого. Це Літургія № 1 для однорідного хору (1989-1990), Літургія № 2 (1990), Урочиста літургія для мішаного хору (1999), Літургія для дитячого хору (2002) та Літургія (№ 1) для мішаного хору (2009). Дослідниця хорової музики Л. Дичко Оксана Письменна, аналізуючи духовні твори композиторки зазначила, що “велика кількість номерів із Першої та Другої Літургії ввійшли в Урочисту Літургію Іоана Злотоустого” [6, с. 149], що є, посуті, своєрідним “тиражуванням” одних і тих же прийомів упродовж двадцяти років. Причому авторка по-постмодерному не ставить перед собою завдання пошуку нових засобів виразності, а використовує створений

² Для порівняння може слугувати твір “Страсті за Матфеєм” Й. С. Баха, де вербальні тексти відіграють вторинну роль й підпорядковані музичному змісту.

нею комплекс умовно сонористичних прийомів у поєднанні з традиційними для українського багатоголосся засобами виразності, наприклад, такими, як “паралельні суміжнощабельні тризвуки, септакорди, ускладнені дисонантними суміжнощабельними співзвуччями (септакордами, нонакордами, кластерами)... фактурне дублювання (стале чи змінне) квартами, квінтами, октавами, а також дисонантами; нестала кількість голосів у побудовах, мелодико-лінійний принцип становлення хорової фактури – засоби, запозичені з народного співу” [6, с. 147]. Традиційним є і застосування висхідних мотивів та тональностей для відображення просвітлених духовних образів, та низхідних – що характеризують рух до земного, подекуди негативного, образу зла та несправедливості. Подібні прийоми і засоби ми бачимо також в ораторії “Індія-Лакшмі” (1989), кантаті “Червона калина” (1968), і в інших творах радянського періоду. Таке некритичне перенесення прийомів зі світських жанрів у жанри духовні, своєрідне “тиражування” одного хорового методу, і є прикладом так званого “заниженого” стилю письма, який можна трактувати як зразок кітч. Однак, як і у випадку з кітч-музикою Валентина Сильвестрова, де зужитість кітчевих інтонацій “полягає у свідомому залученні аксіологічних механізмів сприйняття реципієнтом тих або інших ознак музичної мови у якості параметрів “культури почуття” [4, с. 11] та набуває позитивного смислу.

Ще одним прикладом кітчевості в музиці є п’еса українського композитора Золтана Алмаші “Краплини”, яка існує у трьох версіях. Дві з них написані у 2003 році – як п’еса для фортепіано і як Третя частина секстету композитора “Продовжене життя”. Останню версію “Краплин” композитор створив у 2007 році як тріо: для фортепіано, кларнета та віолончелі. Варто зазначити, що “композиція п’еси являє собою тричі повторювану розімкнуту побудову” з шістнадцяти тактів [5, с. 98], яка складається з короткого чотиритактового мотиву-теми, що тричі повторюється. Лише за допомогою педалізації та контрастної динаміки створюється відчуття тричастинності (піано – форте – три піано). В секстеті, ця п’еса дещо видозмінюється. Замість трьох проведень теми – п’ять. Партію фортепіано поступово збагачують струнні та духові інструменти. Однак, вони не вносять якогось нового тематизму, а “дублюють, в основному, окремі звуки фортепіанної партії” [5, с. 99]. У тріо, партія фортепіано залишається без змін, проводячи на цей раз тему чотири рази, лише кларнет та віолончель трохи урізноманітнюють її, однак суттєвої зміни п’еса не зазнала. При прослуховуванні, п’еса вводить слухача в певний медитативний стан, концентруючи увагу на імітації падаючих краплин або сліз. Автор приковує слухача буквально до кожного звука, за рахунок повільного темпу та протяжності звуків (часто за допомогою педалізації). Семантика твору полягає у тому, що тут відбувається нав’язування образу, яке “симулює” невидиме хвилювання душі, однак цього достатньо, щоб створити відчуття іншої реальності та зазирнути в глибини душі власної. Що ж стосується індивідуального композиторського стилю, то тут, очевидно, композитор не є новатором, адже свого часу подібні сонористичні експерименти проводив Дж. Кейдж, а медитативні експерименти характерні для творчості Лямонта Янга, Стівена Райха, стилю мінімалізму в цілому, який вважається першим постмодерним стилем ще з середини ХХ століття. Однак, ця так звана “нова простота” про яку говорив

В. Сильвестров не є настільки простою як може видатися на перший погляд, адже для досягнення максимального медитативного ефекту, потребує як від виконавця так і від слухача максимальної уваги, сконцентрованості та самозаглиблення.

У сьогоднішніх умовах стає зрозумілим, чому саме “високе” мистецтво стирає грані з “низьким”, адже майже весь медіа-простір (TV, Інтернет, радіо) зайняла поп-культура. Тому, щоб “вижити” в сьогоднішніх умовах, класичне мистецтво змушене “грати” (хоча б частково) за правилами популярного мистецтва. Сучасний український композитор Ігор Щербаков загострює цю проблему ставлячи прямі питання про “потрібність академічної, високої, “класичної” музики суспільству сьогодні. Чи несе вона свою сакральну місію провідника безсмертних ідей в умовах, коли поп-мистецтво “ерзаців” і потреба “розважати” публіку витиснуло її зі звукового простору сучасності й свідомості великої маси людей?” [9, с. 4]. А Мирослав Скорик зазначає, що “реальна картина музично-концертного життя свідчить, що так звані “сучасні музиці” (класичній. – Т. Д.) другої половини ХХ – початку ХХІ ст. належить дуже мало місця. Це говорить про те, що “споживачі” не є задоволені такою музикою, вона їх не цікавить” [7, с. 17], через що, “висока” культура опустилася “дещо на нижчий рівень і загальна кількість людей в літературі, музиці, в інших видах мистецтва захоплюється субкультурою” [7, с. 19]. І не дивним сьогодні є залучення сучасних технічних засобів (таких як лазерне шоу, 3-D зображення) в постановці фольк-опери Євгена Станковича “Цвіт папороті”, чи запис компакт-диску з одним найвідомішим для широкого загалу твором Мирослава Скорика – “Мелодією”, де твір звучить багато разів у різних виконаннях. Або вдалий з погляду нового формату рекламної промоції, національний проект (що поєднав як соціальну, так і комерційну складову) “Три «С»”, який створений був для популяризації творів видатних українських композиторів-класиків сучасності – М. Скорика, В. Сильвестрова та Є. Станковича.

Підводячи підсумок, зазначимо декілька моментів:

Перше: кітч є невід’ємною частиною мистецтва, прийоми і методи якого мистці застосовують, як правило, свідомо, незалежно від того чи це є композитор серйозної музики, чи композитор хітів у поп-культурі, адже як слушно наголосив дослідник Б. Сюта, цитуючи Теодора Адорно, “кожен кітч виникає як мистецтво”, тому, на його думку не варто “ставити знак рівності між кітчем та дилетанством, графоманством” [8, с. 146];

Друге: кітч є одним із дієвих, і переважно позитивних інструментів доби постмодернізму, який після песимістичної констатації “смерті автора” та “кінця історії”, таки вийшов на збалансований рівень порозуміння й подолання прірви між автором та реципієнтом. Сучасні митці свідомо послуговуються кітчем при написанні своїх творів, наперед знаючи та розраховуючи на успіх та сприйняття у визначеному середовищі.

Третє: поп-культура з основним її дітищем – шоу-бізнесом, дійсно заповонила більшу частину інформаційного простору, через це серйозна музика, як це не прикро, може не мати широкого кола слухачів, але, як справедливо зазначив корифей української класичної музики Мирослав Скорик, “це і не дуже потрібно. В певному сенсі так звана серйозна література, музика, мистецтво є явищем

елітарним” [7, с. 19], тому, апріорі, не може бути розрахована на широку, непідготовану, аудиторію.

І останнє: поп-культура як “симулякр”, яка є феноменом ХХ століття, відображає затребуваність суспільства, його смаки і вподобання, не претендуючи, зрештою, на визнання її як мистецтва (в етимології словосполучення “шоу-бізнес” – промоутера поп-культури, відсутня мистецька складова), однак, і тут, часто зустрічаємо явища кітч, як ознаку моди та популярності.

Список використаної літератури

1. Вінквіст Ч. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. Київ: Основи, 2003. 504 с.
2. Гринберг К. Авангард и китч. URL: <http://www.photographer.ru> 10
3. Еко У. Маятник Фуко / пер. з італійської Мар'яни Прокопович. Львів: Літопис, 2004. 650 с.
4. Жалейко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
5. Морозова Л. Явление “Новой простоты” в украинской музыке (на примере трех версий произведения Золтана Алмаши “Краплины”). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: зб. наукових статей*. Київ, 2007. Вип. 68. С. 95–99.
6. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. *Навчальні посібники та підручники*. Львів, 2010. Число 4. 204 с.
7. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. : зб. наукових статей*. Київ, 2007. Вип. 68. С. 17–19.
8. Сюта Б. Кіч із погляду організації художньої цілісності в музиці. *Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності*. Київ: Грамота, 2006. С. 123–146.
9. Щербаков І. Проблеми української музичної культури в контексті світової кризи академічної музики на зламі тисячоліть. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: зб. наукових статей*. Київ, 2007. Вип. 68. С. 4–6.
10. Dahlhaus C. *Muzyka dobra i zla* / Lachowska D. *Co to jest muzyka?*. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1992. S. 83–93.

References

1. Vinkvist, Ch. (2003). *Entsyklopediia postmodernizmu*. Kyiv: Osnovy.
2. Hrynberh, K. *Avanhard y kytch*. Retrieved from <http://www.photographer.ru> 10
3. Eko, U. (2004). *Maiatnyk Fuko*; per. z italiiskoi Mariany Prokopovych. Lviv: Litopys.
4. Zhaleiko, D. (2016). *Kitch ta yoho transformatsiia u tvorchosti Valentyna Sylvestrova*: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva: 17.00.03; Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv.

5. Morozova, L. (2007). Yavlenye “Novoi prostoty” v ukraynskoi muzyke (na prymerе trekh versyi proyzvedenyia Zoltana Almashy “Kraplyny”). *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chajkovskoho: Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna KhKh – pochatok KhKhI st.: zb. naukovykh statei*. Kyiv, Vyp. 68, 95–99.

6. Pysmenna, O. (2010). *Khorova muzyka Lesi Dychko*; Naukove tov-vo im. Shevchenka. *Navchalni posibnyky ta pidruchnyky*. Lviv, Chyslo 4.

7. Skoryk, M. (2007). Kompozytor i suchasnist: deiaki problemy vzaiemodii. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho: Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna XX – pochatok XXI st.: zb. naukovykh statei*. Kyiv, Vyp. 68, 17–19.

8. Siuta, B. (2006). Kich iz pohliadu orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti v muzytsi. *Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnostv*. Kyiv: Hramota, 123–146.

9. Shcherbakov, I. (2007). Problemy ukrainskoi muzychnoi kultury v konteksti svitovoi kryzy akademichnoi muzyky na zlami tysyacholit. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho: Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna XX – pochatok XXI st.: zb. naukovykh statei*. Kyiv, Vyp. 68, 4–6.

10. Dahlhaus, C. (1992). *Muzyka dobra i zla. Co to jest muzyka?* / Pr. D. Lachowska. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 83–93.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 10.10.2018.

POP-CULTURE AND “CLASSICS”: BETWEEN “LOW” ART, “SIMULACRUM” AND KITSCH

Taras DUBROVNYI

*Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
19, Valova Str., L'viv, Ukraine, 79008
phone: +380973711690, e-mail: tarasdubrovnyy@gmail.com*

Given article is devoted to the problem of identifying new creative processes in Ukraine, namely the phenomena of pop art and modern classical music, which are in economy conditions as goods between the author as the seller and the recipient, who chooses what he will consume. However, the conditions of existence of the “high” culture of the last decades were not as easy, as it requires from listener not only education and readiness, but also intellectual efforts for understanding modern “high” art. The conditions of existence of both cultures remain unequal, since nowadays nearly all the media space is filled by pop culture, which is designed for a wide audience. At a time when not only in culture, but also in economics, politics, science, and almost in all spheres of human activities, the form prevail the content, society often acts as a consumer not claiming the intellectual component of information, as it requires emotions, impressions, pleasure and show. Representatives of “high” art often have to “sink” to a lower level, partially

“play” according to the rules of “low” art, which led to erasure of boundaries between them. All of this, to a certain extent, explains the modern postmodern situation focused on the above categories, and the psychology of perception of which is infantilism, irony, hedonistic perception of the modern existential world, and hyperreality is its tool.

Keywords: pop-culture, kitsch, simulacrum, hyperreality, understated style, replication.