

метушилися на стадіоні, зображуючи, ймовірно, грецький демос. Цю ж виставу, хоча вже з меншою помпезністю, без хореографії, артилерії та масовки, невдовзі було повторено в Києві, на Майдані Незалежності. Цього разу до музики І. Стравинського «приєднали» фоніку Хрещатика – гітарні перебори, співи, веселі вигуки молоді – кияни святкували День незалежності. Подібне, вкрай суб'єктивне рішення неокласичної опери аж ніяк не може пояснити деклароване прагнення до інновацій. У гонитві за масовістю відбулася руйнація не лише композиторського задуму, але й самого твору, його формальних та стильових ознак. [4].

Київський філософ С. Кримський, розглядаючи мистецтво ХХ століття як заключну фазу другого тисячоліття, зазначає властиві цьому періоду «різкі зміни характеру, темпів, форм протікання і смислів світового історичного процесу» [5]. Культурна ситуація особливо чуйно реагує на прискорені зміни епохи і в цій ситуації проблема традиційного та інноваційного актуалізується і набирає нових вимірів. Система цінностей сучасної української музики також шукає нові естетичні і формально-семантичні домінуючі. На наших очах формується новий виток стилетворення, що, на певному етапі, можливо, революційно змінить ситуацію і визначить нові підходи до розуміння та оцінки мистецької, зокрема й музичної творчості.

1. Докладніше про цей твір див.: А. Яшук. Концепція поетичного тексту як засада змістотворення в камерно-інструментальній творчості Юрія Ланюка. // Музична україністика: сучасний вимір / Зб. наук. ст. ІМФЕ. – Випуск 6. – С. 239–244.
2. Про театральні-ігрові засади сучасного інструментального виконавства див.: І. Чернова. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму. – Львів, 2011.
3. Рунчак В. Концертне виконання сучасного музичного твору як синтез аудіо- та візуального чинників естетично-емоційного вираження // Час, Простір, Музика : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 183–186.
4. Про прем'єру опери І. Стравинського в Києві згадано в ст. О. Зінкевич «Элитарное и массовое в контексте постмодернизма» // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 21–30.
5. Крымский С. На переломе тысячелетий: метаисторические горизонты цивилизации / С.Крымский // НОМО : Літературно-художній альманах. – К., 1998 – №2. – С. 196.

В статті на матеріалі сучасного творчості композиторів України проаналізована діалектика традицій і інновацій. Визначені трансформації форм і стилів в контексті постмодерної культурної ситуації. Обозначені тенденції стилевого і жанрового синтезу в українській культурі.

Ключевые слова: традиция, инновация, украинская культура, композиторы Украины.

This article analyzes the dialectics of traditions and innovations based on the modern art of Ukrainian composers. Transformations of forms and styles are being defined in context of postmodern cultural situation. The trends of style and genre synthesis in Ukrainian culture are being distinguished.

Key words: tradition, innovation, Ukrainian culture, Ukrainian composers.

УДК 78.03(477)

Майя Ржевська

УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

У статті йдеться про характер музично-культурного процесу в радянській Україні 1930-х рр., про притаманні цьому часовому відтинку тенденції: викриття «буржуазного націоналізму», боротьбу з «формалізмом» у музиці, зміну ставлення до спадщини класиків української музики, регламентацію композиторської творчості тощо. Проаналізовано особливості становища композиторів, умови їх творчості в тоталітарній державі. Зроблено висновок про 1930-ті рр. в українській музиці як антитезу першій третині ХХ ст.

Ключові слова: композиторська творчість, традиція, «формалізм у музиці», модернізм, соурреалізм.

«Рік великого перелому» – так називалася стаття за підписом Сталіна, що з'явилася у газеті «Правда» з нагоди дванадцятої річниці жовтневої революції у 1929 р. Присвячена на перший погляд суто економічним проблемам, стаття насправді мала значно глибші смислові пласти, відбиваючи, по суті, ті доленосні процеси, що розгорталися у тодішньому СРСР. І дійсно, міркування щодо рішучого перелому у сферах продуктивності праці, розбудови промисловості та сільського господарства ґрунтувалися на чіткій ідеологічній програмі з її безумовним запереченням «старого буржуазно-ліберального мотлоху» і твердженням про наступне загострення боротьби класів. Подальші події знаменували собою остаточне закріплення у Радянському Союзі тоталітарної моделі суспільства.

Як це відбилося на музиці? Адже справжнє мистецтво – щось потаємне, що не залежить навіть, як інколи здається, від самого митця і продиктоване вищими силами. «*Мы умираем, а искусство остаётся. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосушно и нераздельно*», – говорив у своїй промові на урочистостях з нагоди річниці смерті О. Пушкіна 1921 р. «Про призначення поета» Олександр Блок [4]. Мистецтво, хоч і тісно пов'язане з іншими сторонами людського життя, існує як особлива, автономна сфера духовності.

Зрозуміти, наскільки це відповідало реаліям життя Радянської України 1930-х рр., допоможе звернення до публікацій 1937 року, коли нові тенденції соціокультурного руху остаточо сформувалися й утвердилися. Редакційна стаття січневого числа журналу «Радянська музика», що мала назву «Знаменний рік», поставила питання про необхідність «провести найближчим же часом українську творчу нараду з самозвітами композиторів у зв'язку з підготовкою до ХХ роковин Жовтня» [11, с. 14]. Хід цієї роботи був відображений кілька місяців по тому у статті з характерною назвою заклично-наказового характеру – «До творчості!»: «...майже весь колектив композиторів посилено працює над творами, що мають у тій чи іншій мірі відобразити здобутки і велич соціалістичного будівництва у нашій країні» [8, с. 4]. «Колектив композиторів» (тодішня Спілка радянських композиторів України) діяла у цілком визначеному алгоритмі: хтось індивідуально або цілою бригадою писав оперу на замовлення радянського Управління мистецтв, хтось переробляв вже написаний твір «за вказівками» цього управління. У статті поміж інших фігурували прізвища композиторів «першого ряду» – Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, Юлія Мейтуса, Пилипа Козицького.

Така «колективізація» композиторського загалу, а також свідоме приземлення музики, надання їй утилітарного значення були цілком природними для типу соціуму з притаманною йому жорстко регламентованою системою управління мистецтвом, що функціонував у Радянському Союзі 1930-х рр.

Відомо, що механізми й міра інтегрованості музики як виду мистецтва до суспільного організму в цілому реалізується не однаково в різні часи й у різних країнах. І звичайно, зміни (в тому числі у мистецтві), визрівають поступово і так само поступово запроваджуються. У 1930-х рр. вони були обумовлені багатьма тенденціями, що послідовно формувалися у попереднє десятиліття, і відбилися як на творчості, тобто роботі композиторів над продукуванням музичних текстів, і на суспільному функціонуванні композиторського доробку (виданні нот, концертних презентаціях музики, постановках музично-сценічних творів тощо). Окреслимо ті соціокультурні обставини, в яких доводилося існувати українським композиторам після остаточного встановлення координат «великого перелому».

Перша третина ХХ ст. пройшла в Україні під знаком *формулювання національної ідеї і пошуків шляхів її втілення у різних сферах людського самовираження*. У музиці це обумовило пріоритетність завдання побудови національної музичної культури в усій повноті її проявів. У 1920-ті рр. музиканти Наддніпрянської України намагалися гармонічно вписати цю модель до нового суспільного ладу [див. про це: 20]. Втім, подібні спроби були приречені на неуспіх: в силу різних причин гармонізувати ідеологію *націоналізму* (нехай навіть культурницького) і пролетарського *інтернаціоналізму* не вдалося. Це призвело до змін головних векторів музично-культурного процесу і знайшло багато проявів. Зокрема, це торкнулося ставлення до фольклору як основи композиторської творчості: вже наприкінці 1920-х рр. дедалі більш наполегливо серед народних пісень стали виокремлювати такі, що нібито втілювали чужу пролетаріату ідеологію куркульства, або, як писав свого часу П. Козицький, «коло образів, типове для українського міщанина, дрібного буржуа, для

українського просвітянина, для українського фашиста» [14, с. 14]. Доволі виразно це проявилось у кампанії по «боротьбі з давидовщиною», коли спроби Григорія Давидовського створити легкожанрову по суті музику на базі національної інтонаційності сприймалися мало не як ідеологічна диверсія.

Не є простим збігом, що саме у кінці 1920-х рр. наростає хвиля зречення українськими культурними діячами (М. Хвильовий, О. Шумський та ін.) своїх «націоналістичних» позицій, що пізніше докотиться до українських музикантів. До числа вороже налаштованих до соціалістичного суспільства націоналістів віднесуть неокласиків М. Зерова, П. Филиповича, М. Рильського та інших діячів – письменників, поетів, критиків, літературознавців. Може видатися дивним, але політичні настанови й міра відданості режиму при цьому особливої ролі не грали. У засиллі націоналістичних настанов в історичній науці звинуватять не лише Михайла Грушевського, а і відданого більшовикам Матвія Яворського. Щирий послідовник ідей революції Валентин Костенко змушений буде виступити із заявою «Націоналістичні концепції в моїх музично-критичних працях», в якій він визнає свої «грубі політичні помилки» і те, що він «далеко <...> зайшов у глухий кут націоналізму» [16, с. 28]. Автор підручника «Начерки з питань вокальної педагогіки» (здавалося б, що може бути більш далеким від державної ідеології і політики, ніж вокальна педагогіка!) Микола Михайлов буде каятися у тому, що в названій праці він, «спираючись на буржуазну по суті методологію Сабанєєва та Грінченка, <...> тим самим об'єктивно стикався з націоналістичним ухилом, очолюваним Скрипником» [17]. За приналежність до так званого «оточення Скрипника», відданого більшовицькій ідеології, а проте звинуваченого в націоналізмі, в 1933 році був звільнений з роботи професор, колишній ректор Харківського музично-драматичного інституту, один з найстаріших українських композиторів і шанованих музичних діячів Сергій Дрімцов. І цим подібні приклади, на жаль, далеко не вичерпуються.

А загалом, викриття і каяття набувають у 1930-ті рр. чи не перманентного характеру. У 1934 р. М. Грінченка, Я. Полфьорова, К. Квітку, В. Костенка і навіть П. Козицького як втілювачів націоналістичних концепцій у музикознавстві патетично викривають діячі колишньої Асоціації пролетарських музик України (АПМУ) Олексій Арнаутов і Олександр Білокопитов (останній до того ж вважав запеклим борцем «за ідеали української буржуазії» Кирила Стеценка [1, с. 33]). АПМУ в той час знаходилася на гребені хвилі «боротьби з ворожою музикою», декларуючи це чи не найголовнішим своїм завданням «за доби загострення класової боротьби, коли рештки капіталістичних елементів чинять шалений опір непереможному соціалістичному наступові» (саме таке формулювання знаходимо в одному з пропагандистських видань початку 1930-х рр.) [3, с. 4].

У 1937 р. самих Арнаутова і Білокопитова оголошують ворогами народу по «Справі українського радіокомітету» і страчують, і ось вже їх соратник композитор Валентин Борисов змушений написати покайний лист-зречення [5].

Останній з наведених фактів переводить нас у площину діяльності у 1920-1930-х рр. музично-громадських організацій. Найвідоміша з них, Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича (Муз. Т-во ім. Леонтовича) була утворена у 1921 р. на засадах природного й добровільного об'єднання музичних діячів, згуртованих навколо певного комплексу художніх і громадських ідей. Згодом необхідність існувати в умовах побудови нового суспільства призвела до численних компромісів, конфліктів різної природи всередині товариства та з іншими угрупованнями на кшталт АРКУ і АПМУ, реорганізації на ВУТОРМ тощо. Однак, всі ці процеси відбувалися в умовах можливості для композитора певного, хоча і дуже відносного, вибору (якій організації чи формі діяльності у ній віддати перевагу). Прийняття у 1932 р. постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» знаменувало собою скасування такого вибору: спочатку функції «єдино правильної» радянської музичної організації взяла на себе АПМУ, згодом була утворена Спілка радянських композиторів України, членство у якій стало головною та єдиною умовою професійної самореалізації для будь-кого з композиторів. Спілка стала механізмом трансляції обов'язкових ідеологічних настанов для композиторів і контролю за їх діяльністю, причому залежність цих механізмів від державної ідеології не підлягає сумніву. Наведімо характерний приклад: при констатації в 1937 р. поганої роботи Спілки радянських композиторів України основною причиною такого стану речей було оголошено те, що «останні роки на чолі композиторської організації стояв ворог народу – троцькіст Карпов, який свідомо гальмував усю роботу оргкомітету спілки» [11, с. 12], а відсутність «правильного» впливу оргкомітету, за

уваленнями більшовицьких керівників, унеможливило будь-яку успішну композиторську діяльність.

На початку 1930-х рр. інтенсивно розгорталася процеси переосмислення національної музичної спадщини. Ініціатива тут належала діячам колишньої АПМУ, які в екзальтовано-агресивній манері закликали до «негайного перегляду, аналізу музичної ділянки», вважаючи підставою для цього «останні події в галузі національно-культурного будівництва на Україні, що являли собою розгром націоналістичних, петлюрівських недобитків» [1, с. 23]. З точки зору «класового підходу» розглядалася «націоналістична» творчість М. Лисенка і К. Стеценка, які оцінювалися винятково з огляду на їх приналежність до «української буржуазної інтелігенції» [1, с. 31] (з тих самих позицій, зазначимо, оцінювалася й творчість П. Чайковського). Примітно, що згодом доробок названих композиторів буде ще раз підданий переоцінці в зв'язку з актуалізацією починаючи з 1936 р. «боротьби з формалізмом у музиці» [2].

Невідповідність класовим критеріям стала головною причиною ліквідації національних вокально-хорових колективів на зразок Польського ансамблю пісні і танцю або «Євокансу». (Зі схожих мотивів, як «очаги буржуазно-націоналістичного, антирадянського впливу на дітей» [18, с. 357] були «реорганізовані», а насправді ліквідовані більшість з трьох з половиною тисяч національних шкіл – російських, єврейських, молдавських, білоруських, болгарських, греко-татарських тощо, – а також більш як вісімсот так званих «змішаних» шкіл, що працювали в радянській Україні станом на початок 1938 р.).

Суттєві зміни торкнулися також самої стилістики музичних творів. Достатньо поширені прояви модерністських художніх тенденцій, характерні для української музики кінця 1910-х – першої половини 1920-х рр., що знайшли найбільш послідовне вираження, зокрема, у романсовій ліриці М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського, або пошуки молодих композиторів (Ю. Мейтуса, І. Белза та ін.) у галузі опробування нових засобів виразності, нових можливостей музичної мови помалу сходили нанівець вже ближче до кінця 1920-х рр. Показовою і навіть трагічною у цьому сенсі є доля модерніста Бориса Яновського, і навіть його смерть у 1933 р. виглядає як символічна.

1930-ті рр. просто унеможливили такі інтенції. Модернізм з його зосередженістю на внутрішньому світі людини й зверненістю до *особистості* природним чином асоціювався з індивідуалізмом, а відтак, не міг бути вписаний до нової системи колективістських за своєю сутністю суспільних вартостей як позитивна величина, що стало очевидним вже наприкінці попереднього десятиліття. Деякі композитори воліли більше ніколи не згадувати про свої надзвичайно яскраві твори (як це сталося з «Гімнами св. Терезі» М. Вериківського).

Ситуація вкрай загострилася після сумнозвісної публікації в «Правді» від 28 січня 1936 р. статті «Сумбур замість музики», яку було передруковано багатьма засобами масової інформації, в тому числі й українською «Радянською музикою» (квітень 1936 р.). У контексті обговорення головних ідей статті було піддано критиці діяльність молодих композиторів – І. Белзи, Ю. Мейтуса, М. Тіца, О. Зноско-Боровського. Головний удар, однак, прийшовся на Б. Лятошинського; митцеві дорікали тим, що до 1926 р. (очевидно, до створення «Увертюри на чотири українські теми») в його, мовляв, аполітичних творах переважали «страшенні гармонічні нагромадження», твори характеризувалися «гіпертрофованими вертикалями, заумною музичною мовою» [19, с. 37], і лише пізніше він буцімто зрозумів хибність своїх тогочасних настанов.

У боротьбі з «формалістичним трюкацтвом», що стала домінуючою тенденцією музичного процесу, проголошувалося, що від композиторів треба вимагати «неподільного служіння інтересам широких трудящих мас» [7, с. 4]. Тон звернення до митців, від яких вимагали слідування нещодавно сформульованим засадам соціалістичного реалізму, був достатньо жорстким: «Деяка незначна частина наших композиторів ще не зрозуміла, що завдання перебудови творчого методу стосуються всіх композиторів без винятку, незалежно від їх обдарованості. Бути здатним, бути талановитим – це ще занадто мало для того, щоб зватися радянським композитором» [7, с. 3–4]. Одним з важелів впливу на митців була практика запровадження планів творчих замовлень, виконання якого забезпечувало їм засоби до існування.

В межах таких замовлень на противагу музичному «формалізму» в другій половині 1930-х рр. було здійснене повернення на сцену «дореволюційних» українських опер. Так з'явилися нові редакції «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (В. Йориш), «Наталки-Полтавки» (В. Йориш, В. Костенко) й «Тараса Бульби» М. Лисенка (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський). Подолання «формалістичного трюкацтва» й «аполітичності», готовність композиторів виконувати «творчі

зобов'язання» мали продемонструвати написані за планом творчих замовлень опуси, як, наприклад, створена бригадою композиторів у складі Ю. Мейтуса, В.Рибальченка та М.Тіца опера «Перекоп». Опера про долю М. Щорса на різні лібрето була замовлена одразу трьом композиторам: В. Йоришу, С. Жданову, Б. Лятошинському.

Притаманні канону соцреалізму вимоги партійності й народності цілком вписувалися до контексту надання мистецтву прикладного значення (у сенсі обслуговування мас, необхідності створювати музику доступну й зрозумілу). Відтак, тенденція до граничної регламентації композиторської творчості, в тому числі на рівні стилю – образності, виражальних засобів і музичної драматургії, – набувала сили.

Зазначимо, проте, що технологія реалізації цих вимог була відпрацьована ще у другій половині 1920-х рр., коли було запроваджено практику закупівлі спеціальною державною установою, Вищим Музичним Комітетом, так званої «музичної продукції», тобто творів у композиторів на конкурсній основі. При цьому вже тоді визначалися не лише загальні настанови (вимога «ідеологічно витриманої продукції», «революційного репертуару»), але й більш конкретні. Так, романс, створення якого заохочувалося у 1925–1926 рр., мав, за вказівками ВМК, бути «а) агітаційно-освітнім, відповідаючи датам червоного календаря, або б) гумористичного, сатиричного характеру (сучасний побут, антирелігійні і інші кампанії) чи в) робітничо-селянського побуту (лірика)»¹² [13]. Висловлювалася вимога обов'язкового використання народної пісні в інструментальних (симфонічних та камерних) творах. Ще більш конкретні побажання (а насправді, обмеження) визначалися щодо опери. Історична опера мала відтворювати, як було сказано у відповідному документі, події «Жовтневої революції та соціальної боротьби у масштабі світовому так і Українському». Допускалися також опери, що відображали український побут, комічні (сатиричні та гумористичні, але з вимогою яскраво визначеного соціального тла), казкові («теж з яскраво позначеними соціальними тенденціями») [13].

Ближче до кінця 1920-х рр. визначатися почали і стильові параметри творів: з них виключалися всі засоби, що могли викликати асоціації з небажаними жанрами, що позначалися як ідеологічно чужі. Характерною у цьому сенсі є кампанія по боротьбі з церковщиною, що розгорнулася у 1931 р. В ході кампанії не тільки були заборонені твори українських композиторів, в яких знайшли прояви «церковного стилю», але й визнані хибними деякі твори Д. Обера, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, ряду російських композиторів. В запалі боротьби висловлювалися достатньо радикальні пропозиції – приміром, переглянути засади навчального курсу гармонії, бо він, мовляв, несе в собі «велику соціальну небезпеку», подаючи чотириголосні гармонічні вправи. Висувалася навіть думка про необхідність «композиторам на деякий час одмовитися од суцільного чотириголосного гармонічного складу в хоровій музичній творчості», що вже, як стверджувалося, «свідомо чи несвідомо» (а насправді в силу відсутності майстерності) робили «пролетарські композитори <...> переходячи на принцип двоголосного складу» [9, № 3–4, с. 12].

Впродовж 1930-х рр. подібна регламентація набирала сили. Стверджувалося, що композитори ідеологічно безпорадні, схильні до «занепадництва», а також «еротоманії», потребують допомоги в їхній творчій роботі; для подолання «сумбуру <...> в спантеличеній свідомості композиторських мас» [10, с. 26] їм треба вказати відповідні правильні шляхи. Як постулювалося в статті, опублікованій на відзначення п'ятиріччя згаданої вище постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», «музика радянського художника мусить хвилювати почуття мільйонних мас трудящих, вона мусить апелювати до всього народу <...> це така музика, яку розуміють і люблять мільйони трудящих, а не купка витончених естетів з нездоровими рафінованими смаками» [12, с. 3–4]. Змінилися жанрові домінанти: дедалі більшого поширення здобували твори зі словом – від пісні до кантати й ораторії.

Водночас провідні композитори були звичайними, хоча й дуже обдарованими, громадянами країни, і проблеми цілого суспільства проектувалися на життя кожного з них. Наведімо приклад Віктора Косенка, якого завжди супроводжували складні життєві обставини; однак, 1930-ті рр. були особливо важкими для митця. Процитуємо його листи мовою оригіналу. «Галичка, мене нечего кушать, – пише композитор дружині з Києва у лютому 1932 р. – ...Пришли мне что-нибудь, а то я погибну» [6, с. 16]. Ще в одному листі, датованому тим самим місяцем, знаходимо такі пронизливі рядки: «...мне очень обидно, что без моей помощи ты голодаешь в Житомире и я не в состоянии Тебе помочь ибо сам уже несколько дней не обедаю и сижу абсолютно без копейки. <...> Одолжить не у

¹² Тут і далі збережено орфографію першоджерела.

кого, и завтра вероятно продам хлеб, т. к. третий день уже мне немоготу сидеть без обеда» [6, с. 17]. Пригадаймо також ситуацію 1935 р., коли були вилучені усі твори композитора, знищені щомісячні радіопрограми, де було подано його мистецький портрет і твори, а сам В. Косенко добровільно пішов до НКВС, аби з'ясувати, що відбувається. Так само нищівним ударом для колишнього «улюбленця і пестуна» великої інтелігентської родини був арешт брата у 1937 році. Знаючи ці обставини, важко інакше як блюзнірство сприймати фразу у матеріалах з нагоди першої роковини смерті митця: «Останніми словами Вікт. Степ. перед смертю були слова любові і подяки великому Сталіну» [21, с. 47].

Не менш страшним було моральне насилля, якому піддавалися митці. Показовий приклад – періодичні загальні збори українських композиторів з виступами В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького і прийняттям відповідних резолюцій, в яких вони нібито висловлювали всіляку підтримку репресій, що чинилися, й дякували органам НКВС за «викриття гадючих гнізд» (приміром, один з журнальних матеріалів 1936 р. вийшов під гаслом «Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів» [15]).

Соціокультурні умови, в яких доводилося існувати українським композиторам у 1930-ті рр., робили появу музичних шедеврів справжнім дивом; а проте, всупереч усьому і Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, і Друга симфонія Б. Лятошинського були створені в той час і безсумнівно збагатили світову музичну скарбницю. Ці досягнення лише підтверджують, що справжнє мистецтво долає всі перепони і, подібно ростку, здатне пробити асфальт людського невігластва і агресивності, подолати неблаганний тиск зовнішніх обставин, що чиниться на творчий процес справжнього митця.

Викладене вище дозволяє зробити певні **висновки** щодо характеру музично-культурного процесу в координатах «великого перелому». 1930-ті рр. стали періодом докорінних змін соціокультурного простору, переоцінки цінностей (в тому числі мистецьких) попереднього десятиліття – часів, коли творчі поривання (бодай частково) успішно реалізовувалися, а композиторське натхнення знаходило яскраве втілення. У 1930-х природне для національної культури на цій стадії нарощування композиторської майстерності, збільшення кількості професіоналів у цій галузі діяльності (включаючи виконавство й музичну освіту) поєднувалося з унеможливленням незаангажованої композиторської творчості, вільного польоту думки, реалізації новаторських пошуків.

Поступальний розвиток української композиторської школи, що здійснювався протягом першої третини ХХ ст. і набув особливої інтенсивності у 1920-ті рр., був призупинений несприятливим розгортанням соціокультурних подій. Характер реакції різних композиторів на тиск з боку держави був різноманітним – від свідомого і послідовного конформізму до намагання не втратити обличчя за будь-яких обставин, – але очевидно, що покоління в цілому зазнало настільки руйнівної трансформації сформульованих ним для себе сутнісних орієнтирів музично-культурного руху, що це, зрештою, призвело до граничного ускладнення скільки-небудь повної творчої самореалізації багатьох його представників. Звідси стає зрозумілим, що до культурного застою у другій третині ХХ століття призвела не абсолютизація традиції на шкоду новаторським пошукам, а розрив традиції, поява штучних конструкцій, які лише зовнішньо відтворювали її ознаки. Парадоксально, але відновити зв'язок часів вдалося тільки через новаторство останніх десятиліть ХХ століття.

1. Білокопитов О. Кирило Стеценко / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1934. – № 2–3. – С. 23–33.
2. Білокопитов О. Микола Віталійович Лисенко (95 років з дня народження) / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 11–18.
3. Білокопитов О. Музикознавство на боротьбу з ворожою музикою. Вип. 2: Проти «циганщини» / О. Білокопитов, Л. Носов. – [Х.]: ДВОУ. ЛІМ, 1932. – 46 с.
4. Блок А. О назначении поэта / Александр Блок. – М.: Советская Россия, 1971. – 160 с.
5. Борисов В. Лист до редакції / В. Борисов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 59–60.
6. В. С. Косенко. Листи // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: сб. ст. – К., 1997. – С. 8–17.
7. Виконати творчі зобов'язання [передовиця] // Радянська музика. – 1936. – № 4. – С. 3–4.
8. До творчості! [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 5. – С. 3–6.
9. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві // Музика мас. – 1931. – № 5. – С. 4–17. – 1931. – № 6. – С. 15–18. – 1931. – № 7–8. – С. 5–11.
10. Ємельянов [?]. Оперы та балеты українських радянських композиторів / Ємельянов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 22–26.
11. Знаменний рік [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 1. – С. 10–14.

12. Исторична постановва [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 3–5.
13. Козицький П. Про методи й музичне виробництво // Культура і побут. – 1925. – 5 липня.
14. Козицький П. Що таке «давидовщина» і чому ми з нею боремося / Пилип Козицький // Музика масам. – 1930. – № 1–2. – С. 10–16.
15. Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів // Радянська музика. – 1936. – № 5. – С. 9–13.
16. Косенко В. Листи / В. С. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: Сб. ст. – К., 1997. – С. 8–17
17. Костенко В. Націоналістичні концепції у моїх музично-критичних працях / В. Костенко // Радянська музика. – 1933. – № 10. – С. 26–28.
18. Міхайлов М. До редакції журналу «Радянська музика» / М. Міхайлов // Радянська музика. – 1934. – № 4. – [С. 3 обкладинки].
19. Постанова ЦК КП(б)У про реорганізацію національних шкіл в Україні (10 квітня 1938 р.) // Історія української культури : зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – С. 357–358.
20. Проти формалістичного трюкацтва // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 36–38.
21. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 356 с.
22. Скороход В. Спогади про В. С. Косенка / В. Г. Скороход // Радянська музика. – 1939. – № 5. – С. 44–47.

В статтє идєт рєчє о характерє музикально-культурного процесє в советской Украинє 1930-х гг., о присуцих этому временному отрезку тенденциях: разоблачении «буржуазного национализма», борьбе с «формализмом» в музыке, изменении отношения к наследию классиков украинской музыки, регламентации композиторского творчества и т. д. Проанализированы особенности положения композиторов, условия их творчества в тоталитарном государстве. Сделан вывод о 1930-х гг. в украинской музыке как антитезе первой трети ХХ в.

Ключевые слова: композиторское творчество, традиция, «формализм в музыке», модернизм, соцреализм.

The article deals with nature of musical-cultural process in Soviet Ukraine of 1930s and trends peculiar of this time line: «bourgeois nationalism» revelation, fighting with «formalism» in music, change of attitude to heritage of classics of Ukrainian music, regulation of composers' creative work etc. Peculiarities of situation of composers, conditions of their creative work in totalitarian state have been analyzed. Conclusion on 1930s in Ukrainian music being an antithesis to the first third of the 20th century has been made.

Key words: composers' creative work, tradition, «formalism in music», modernism, socialist realism.

УДК 78.15 : 78.40

Ядвіга Ухла-Зроскі

МУЗИКА МОВОЮ ЗВУКІВ І ТИШІ

Авторка статті обґрунтувала роль психологічних чинників у розумінні і сприйнятті музики. Наводить вибрані положення польських і закордонних дослідників у сфері виховання психічних процесів, що підтримують творчу і співтворчу поведінку людини. Приближує основні положення методики Батії Штраус і вказує на багато можливостей її застосування в дидактичній і терапевтичній праці. В заключній частині статті подає власні віршовані тексти як приклади творчих завдань для малих дітей.

Ключові слова: слухання музики, розуміння музики, методика Батії Штраус, гра, творчість

Музика як джерело пізнавального і семантичного змісту

Найчастіше пізнаємо музику через її безпосереднє слухове, візуальне, мануальне сприйняття. Цей процес має дієвий характер, адже завжди пов'язаний з психічними діями. Сприйняття діяльність людини розпочинається психічною активністю, тобто дієвими пізнавальними процесами, які ангажують увагу, спостереження, пам'ять, мислення і уяву.