

## ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.06/784.1/784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-1>

*Наталія Олександрівна Костюк*

*ORCID: 0000-0002-8235-8940*

*доктор мистецтвознавства, доцент,*

*професор кафедри музично-сценічного мистецтва*

*Муніципального закладу вищої освіти «Київська Академія мистецтв»*

*natalyakost22@gmail.com*

### ІДЕОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ ЯК ПРОЯВИ КОНТЕКСТУАЛЬНИХ І СУСПІЛЬНО-ГРОМАДСЬКИХ ПАТЕРНІВ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ 1930-Х

*Хорова творчість 1930-х років має значну історичну і мистецьку цінність. Притаманна їй ідеологічність посилює зацікавленість у її вивченні як з огляду на формування як фактологічно-статистичної бази щодо цього періоду, так і підходить до цілісного погляду на неї як на феномен, що розгортався у специфічному – з огляду на державотворчі аспекти – просторі.*

*Метою дослідження є крок до заповнення істотної прогалини у мистецтвознавстві шляхом виявлення контекстуальних зумовлень і впливів, незаангажованості стильового аналізу та створення основи для панорамного осмислення хорової творчості 1930-х років як вагомого компонента тогочасної масової культури на основі систематизації даних про концептуальні, жанрові та стилістичні особливості хорових опусів вказаного періоду.*

*Наукова новизна пропонуваної розвідки (за врахування факторів виховного, системоутворюючого і мистецького впливу колективного музикування на індивідуальну та масову свідомість) визначена осмисленням аналогій та відмінностей між відмінними з суспільно-політичного огляду ареалами творчості, виявлення в цій важливій сфері типових патернів і концептів. **Методологія** спирається на фіксацію своєрідної транссересії, що спрямована на подолання уявлень*

про непрохідну ідеологічну межу між хоровою творчістю Західної та Радянської України. Цей методологічний «зсув» є необхідним і в сфері академічної хорової музики і масової хорової пісенності, а також – для формування об'єктивної і виваженої «культурної історії».

**Висновки.** Хорова творчість як вид мистецтва у це складне десятиліття демонструє достатньо гнучку з різних оглядів жанрово-стильову систему. У її вербальних і музичних концептах закономірно виявляються контекстуальні і суспільно-громадські патерни. Ці концепти сприяли перетворенню абстракцій в універсалії масової свідомості, виявляючи ознаки зв'язку жанрів з певним ідеологічним змістом і водночас залишаючи остаточно широке поле для їхньої ідентифікації з різними явищами. Потенціал творчих пошуків, які долають суворі цензурні рамки, залишається високим, стимулюючи до подальшого вивчення хорової творчості того часу.

**Ключові слова:** хорова творчість, патерни, концепт, масова свідомість, жанрова особливості, стилістика.

*Kostiuk Nataliia Olexandrivna, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Music and Performing Arts of the Municipal Institution of Higher Education “Kyiv Academy of Arts”*

#### ***Ideological concepts as expressions of contextual and public and social patterns in 1930s creativity art***

**Research objective.** Choral art of the 1930s is of considerable historical and artistic value. His ideology reinforces interest in research in view of the development of a factual and statistical base in relation to that period and approaches to a holistic view of it as a phenomenon unfolding in a very specific space. The aim of the study is to take a step towards filling the knowledge gap by identifying contextual predetermining and influences, binding style analysis, and providing a basis for panoramic understanding of choral art in the 1930s as a significant component of the then mass culture of both Ukrainian areas on the basis of the systematization of data on conceptual, genre-related peculiarities and stylistics of choral opuses of the given period.

The **scientific novelty** (taking into account the factors of educational, system-forming and artistic influence of collective music on individual and mass consciousness) is determined by the comprehension of analogies and differences between political parties and different areas of creativity, as well as identifying typical patterns in this important area.

The methodology is based on fixing a peculiar transgression aimed at overcoming the idea of an impassable ideological boundary between the choral arts of Western and Soviet Ukraine. This methodological “shift” is necessary for the field of study of academic choral music and mass choral song, as well as for the formation of objective and weighted “cultural history”.

**Conclusions.** Choral art as an art form in this complex decade demonstrates a rather flexible genre-style system. Its verbal and musical concepts legitimately identify contextual and societal patterns. These concepts contributed to the transformation of abstractions into the universals of mass consciousness, revealing signs of the association of genres with certain ideological

*content, while leaving the rest wide field for their identification with various phenomena. The potential of creative search beyond strict censorship remains high, encouraging further study of choral creativity of that time.*

**Key words:** *choral creativity, patterns, concept, mass consciousness, genre features, stylistics.*

**Актуальність теми дослідження.** Хорова творчість 30-х років минулого століття в Україні представляє собою самобутню сукупність явищ і тенденцій, у яких втілювалися численні ідеологічні концепти, розгортання значимих суспільно-культурних патернів. Проте на сьогодні вона мало приваблює вчених, увага яких зосереджена на інших жанрових площинах (передусім – в галузі обробки народної пісні), на доробку окремих композиторів чи виконавських процесах. Виняток становить стаття, присвячена контексту і тенденціям в богослужбовій творчості українських композиторів цього періоду [5], але вона присвячена специфічній галузі хорової музики і тільки дотично захоплює вищезгадані питання. Причин для створення такої прогалини в музикознавстві і музичній культурології є кілька. Передусім, до нашого часу існує стереотип про «нецікавість» тогочасної хорової музики, принаймні – композиторів Радянської України внаслідок їхньої надмірної політичної заангажованості. Не менш важливий факт – відсутність або важкодоступність джерельного нотного матеріалу. І, врешті, об'єктивною обставиною є мала зацікавленість працюючих у той час композиторів «першого ряду» в зверненні до хорової творчості – і внаслідок «політичності», і бажання уникнути «вбивчих» звинувачень у невідповідності їхнього стилю концептам та ідеологемам соцреалізму в музичному мистецтві.

Та все ж хорова творчість того часу, відображаючи характерні процеси десятиліття 1930-х, має й історичну, і мистецьку цінність. А зазначена ідеологічність посилює зацікавленість як з огляду на формування як фактологічно-статистичної бази щодо цього періоду, так і підходів до цілісного погляду на нього як на феномен, що розгортався у специфічному – з огляду на державотворчі аспекти – просторі.

**Метою дослідження** є крок до заповнення вказаної прогалини шляхом виявлення контекстуальних зумовлень і різноманітних впливів, незаангажованості стильового аналізу та створення основи для панорамного осмислення хорової творчості 1930-х років як вагомого компонента тогочасної масової культури обох українських ареалів на основі систематизації

даних про концептуальні, жанрові та стилістичні особливості хорових опусів вказаного періоду.

Цим визначається і **наукова новизна** пропонованої розвідки, яку – за врахування факторів виховного, системоутворюючого і мистецького впливу колективного музикування на індивідуальну та масову свідомість – посилює потреба осмислення аналогій та відмінностей між відмінними з суспільно-політичного огляду ареалами творчості, виявлення в цій важливій сфері типових патернів і значимих архетипів. Методологічно продуктивним уявляється шлях фіксації своєрідної трансгресії, що спрямований на подолання уявлень про непрохідну ідеологічну межу між хоровою творчістю Західної та Радянської України. Цей методологічний «зсув», результати якого відчутні, скажімо, щодо вивчення камерно-вокальної та, передусім, інструментальної галузей, є необхідним і в сфері академічної хорової музики і масової хорової пісенності, а також – для формування об'єктивної і виваженої «культурної історії» (термін Євгенія Добренка).

**Виклад основного матеріалу.** «Больові точки» в осмисленні хорової творчості України 1930-х років значною мірою зумовлюються існуванням реально відчутних бінарних опозицій. У радянському суспільстві їх втілювали такі концепти, як, наприклад, «пролетарський – буржуазний», «будівник соціалізму» – «класовий ворог», «формаліст – реаліст» тощо. Натомість у західному ареалі таких «стандартизованих» фігур було значно менше, і концентрувались вони здебільшого довкола таких концептів, як «національне» і «сучасне» [7]. Різновекторність розуміння у той час «актуальних сьогоденних потреб» та відмінність у розкритті змісту соціально-значущих концептів з історичної ретроспективи не нівелює, а, навпаки, посилює їхню вагомість як засобів активного впливу на масову свідомість задля потреб побудови певного типу суспільства. Адже у формуванні новітніх міфологем і міфологій вони діяли як засновані на ментально-архетипних / історично сформованих уявленнях неусвідомлені патерни, породжуючи тривкий зв'язок між зовні цілком протилежними ідеологіями. Це була вагома причина, породжена особливостями людської психіки і колективного несвідомого: «Так само, як і між будь-якими протилежностями, виникає настільки тісний зв'язок, що неможливо встановити або навіть уявити якийсь стан без відповідного йому заперечення, так і в цьому випадку всякі

крайнощі сходяться. ... Негативний заряд так само гарний, як і позитивний – вони створюють електричний струм. ... Справжні опозиції не можуть бути несумірними; якби вони були такими, вони ніколи не утворювали б єдності»<sup>1</sup> [10, с. 53].

Одним із шляхів поширення і новочасних, і традиційних світоглядних концептів у масах було кількісне нарощення ідеологічно мотивуючих композицій у культурному просторі. Це забезпечувалося виконанням відповідних хорових творів у різних офіційних чи наближених за значенням умовах (наприклад, у випадках побутового відзначення тих чи інших свят за явного заміщення ними функції застільних пісень). Важливою умовою досягнення «масовості» була проста, навіть еkleктична стилістика, що забезпечувала простоту сприйняття і виконання непрофесійними хорами. При цьому в радянському ареалі виникав помітний парадокс. З одного боку, необхідність введення у масову свідомість символіки «соціалістичного будівництва» в ореолі «інтернаціональної країни Рад» знижувало рівень використання елементів національної музичної лексики і нарощувало потребу стилістичної доступності. Внаслідок при оцінці загальних тенденцій виникали негативні твердження: «Заклики керуватися у творчості лише оптимістичними, мобілізуючими інтонаціями, категоричне засудження інших, зокрема «селянських», надто ліричних поспівок, кваліфікованих тоді як сентиментальні, призводили подеколи до раціоналістичного комбінування виражальних засобів і, врешті, до неемоційності музики. Крім того, ігнорування духовних потреб підготовленого слухача збіднювало жанровий обшир, вело до замулювання багатих і давніх джерел хорової музики» [7, с. 68]. З другого боку, в контексті виконавсько-хорових процесів того часу це почасти справедливе зауваження має альтернативу, оскільки зосередження на певних стильових моделях класично-романтичної верстви і фольклору цілком виправдовувалося з ідеологічної точки зору. Таке виправдання привносило завдання посилення інтернаціоналізації як форми «експорту революції» або ж не менш закономірне бажання опанувати нову, невластиву національній стилістиці мову іншого етносу<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Тут і далі переклад мій. – Н. К.

<sup>2</sup> Ця ж тенденція виявилася і у сюїті для мішаного хору без супроводу «Секет-бай» В. Борисова, у якій використані киргизькі ліричні пісні.

Важливим з огляду на «інтернаціоналізацію»<sup>3</sup> є те, що подібні ідеї не були чужими і для західноукраїнських митців (хоча би з огляду на роль панслов'янських концептів у його культурі). Показовим у цьому ракурсі є спогад Миколи Колесси про настанови Вітеслава Новака щодо опори на національний фольклор: «Вам придасться, як Ви перебудуетесь на інший більш **інтернаціональний лад** (посилення мос. – *Н. К.*). Радив оставити сильний український елемент, а при тім, щоб він був інтернаціонально зрозумілий» [8, с. 633]. Причетним до «інтернаціонального напрямку» виявляється і хор «Ще молода» для великого мішаного складу без супроводу (сл. О. Стефановича) Н. Нижанківського (1929)<sup>4</sup>, написаний на пропозицію професора Українського Вищого Педагогічного Інституту Василя Сімовича з нагоди 10-річчя Чехословацької республіки.

Цікавою версією втілення ідеології інтернаціоналізму в умовах трагічних 1930-х років став хор в супроводі фортепіано «Відповідь на «Заповіт» Т. Шевченка»<sup>5</sup> («Устань, поете України...») М. Вериківського (1939) на слова іранського поета-емігранта до СРСР Абулькасима Лахуті (переклад М. Рильського). Текст втілює радянську міфологему «щасливого життя» («поглянь, твій край, що був тюрмою, / ясною волею цвіте») у цілком офіційному руслі. Щодо композитора, який на той час у своєму доробку вже мав знакові для української музичної культури реквієми «Пам'яті Леонтовича» (сл. П. Тичини, 1921) і «Пам'яті Лисенка» (сл. М. Вороного, 1922), ораторію «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку» (1923), «Сонячні кларнети» (сл. П. Тичини, 1923), така «модуляція» свідчить винятково про міру тиску і вимушеність виконання

<sup>3</sup> Прецедентом звернення до знакових з національного огляду фольклорних зразків і гимнів інших країн була серія раніше створених (1918) «Музичних гобеленів» О. Кошиця.

<sup>4</sup> Посиленню ідеї споріднення народів слугує характерний прийом: в середній частині цього тричастинного твору композитор використав цитування початкової фрази українського гимну «Ще не вмерла» М. Вербицького, а у третій – чеського «Кде домов муй».

<sup>5</sup> У цьому ланцюгу закономірним є й «Завещание» З. Заграничного на сл. Шолом-Алейхема (1939). Втім, порівняно з камерно-вокальною галуззю, дуже повільно входять до української академічної хорової творчості тексти російських поетів. Одним з таких винятків «Зимняя дорога» і є «Зимний вечер» З. Заграничного на слова О. Пушкіна (1935).

замовлення. Тому цей твір демонструє не витончену мелодику, рельєфне фразування, вишуканість гармонічної мови і винахідливість фактурних планів. Оперування музичними метафорами розкриває далеко не оптимістичні підтексти. Вже тільки максимально лаконічний фортепіанний вступ (акустично пустий унісон в середньому регістрі, що понад такт фіксує вершину попереднього підводу октавно-унісонового, доволі різкого глісандо) справляє досить дивне враження у зв'язку із заявленим у назві концептом «відповіді». Та й наступний музичний матеріал від квазі-маршового соло, супровід якого «бігає» між різними «зривами» акордів на слабку долю і романсово-гітарними награваннями, справляє не менш дивне враження.

Воно тільки посилюється після вступу октавного унісону хору (з буквальним повторенням початкового наспіву) і модуляцією у строго хоральну фактуру тільки в заключному реченні першої частини. І у ще більш патетичній центральній частині композитор винятково майстерно використовує іномовлення. У відповідь фразі з перекладу М. Рильського «Ланцюг левиця розірвала, – і Малоросії нема» він до тексту «Червона Україна встала» застосовує низку з шести низхідних паралельних секстакордів. Цей прийом, окрім його явно протилежного значення до тексту, фактично обіграв – зрозуміло, в цілком іншому стилістичному й образно-емоційному контексті, – два фрагменти з розробки на той час вже відомої в СРСР п'ятої симфонії Д. Шостаковича (2 такти після 17-ї цифри 1-ї частини, 4 такти; цифри 27-28). Відтак конформізм цього хору є вельми умовним; навпаки, такий «Езопів стиль», – за відсутності не тільки найменшого цитування, а й алюзії з лексикою «Заповіту» Гладкого, – виказує неабияку сміливість українського митця в умовах тотальних лещат сталінської цензури.

Повертаючись до аспекту традицій, важливо розуміти їх роль у тогочасних процесах як патернів, що втілювали загальні принципи вирішення завдань, володіли значними можливостями для розширення поля своєї дії і властивостями для підлаштовування для конкретних потреб. Критерії вибірковості щодо певної їх «абсолютизованої» частки визначались з позицій суспільної (політичної) доцільності та об'єктивних історичних закономірностей. Адже отримання ідеологічно бажаного результату породжувало зневажливість до «іншого» мистецтва, властиве не тільки працівникам державних органів,

а й самим композиторам. Так, при вивченні мотивацій творчості М. Рославця було помічено те, що, заперечуючи революційне значення низькопробної «пролетарської музики», «композитор запевняв, що в кращому випадку вона нагадує йому «пристойну, або хорошу музику благонадійного академічного (!) спрямування», джерела якої: «богослужбовно-церковна музика, «імпресіонізм» французького гатунку і «стиль рюс» – «російська народна пісня» [4, с. 36]. При цьому в радянському ареалі, на відміну від мистецького «плюралізму» західних українських земель, вже до середини 1930-х років такі критерії дотримувалися доволі жорстко, виводячи нетипові для ідеалізованої академічної традиції елементи в зону чужорідності, неприродності та навіть ворожості: «... будь-які новації оголошуються незаконними. Вимога «класичності» музики (як естетичного патерну. – Н. К.) розкривається у вимогах краси, милозвучності, розспівності, емоційності, мелодійної ясності і т. п. ... Здоровій, ґрунтовій музиці протистоїть музика модерністська і формалістична. Поняття «модернізм» і «формалізм» – це збірні назви для будь-яких відхилень від класицистського канону» [1, с. 128]. Цікаво, що подібні естетичні й стильові підходи притаманні й авторитетним представникам тогочасного західного мистецтва. Так, Пауль Хіндеміт визнавав важливість дотримання у хоровій стилістиці звичних норм поза експериментами найновішої техніки, вважаючи дисонантні інтервали неможливими для точного відтворення при акапельному співі в атональних творах. У його опусах (зокрема, чоловічих хорах) цього періоду відбулося істотне посилення неокласичних тенденцій.

Як не парадоксально, введення ідеологічної регламентації виявилось суголосним західним тенденціям з їхнім зверненням до принципів доромантичної епохи. Звичайно, «соцреалізм» сталінської епохи базувався на цілком інших постулатах, ніж неокласицизм європейських митців, раціоналізм додекафоністів чи надмірність експресіоністів. Лояльність до революційних течій типу АСМ чи РАПМ і навіть підносячих велич радянського будівництва урбаністично-конструктивістських опусів на початку 1930-х минулася. Стильові експерименти були жорстко витіснені їх антиподом. Проголошена у промові А. Жданова [3] естетика соцреалізму стала ідейною протилежністю і неокласицизму з його пієтетом до вічних естетичних цінностей та ідеальних образів. У межах такого



«подвійного парадоксу» шлях до створення нової класики вибудовувався на досить хиткому ґрунті: «Утилізуючи старі форми, сталінська культура не відчувала до них жодного прітету. Головною основою класифікації мистецтва ставала його змістовна прогресивність чи реакційність – характеристики форми і стилю втрачають будь-яке значення. Ось чому ... зрозуміти радянське мистецтво як еклектичне в цілому може тільки зовнішній і ... формалістично мислячий спостерігач, який бачить тільки формальні комбінації стилів, а не пов'язуючу їх внутрішню єдність «народності» й «ідейності» [2, с. 49].

З огляду на форми пристосування концептів національного походження до нових реалій<sup>6</sup> показово, що в цей період в східноукраїнській хоровій творчості на тлі численності пісень-хорів з'являється нове жанрове визначення «хороспів», яке апелює і до українських фольклорних традицій, і до притаманної тому часу міксовості у словотворенні, і до нарощення потужностей самодіяльної творчості. «Масове» спрямування багатьох зразків пояснюється не тільки величезним розвитком хорової самодіяльності в СРСР, а й вражаючою динамікою аматорського хорового руху (що показово, також під егідою суспільно-громадських національних організацій). Так, видання «Першого збірника хороспівів» (Харків, 1934) було приурочене до першої Всеукраїнської олімпіади самодіяльного мистецтва. У збірці, поряд з творами революційного змісту, містилися кілька обробок народних пісень – білоруської «Лявоніха» (М. Анцев), єврейської «Юте, Юте» (С. Файнтух), «Поza яром» і «Ой, дуб дуба» (П. Козицький). Це підтверджує усвідомленість залучення народнопісенних джерел до ідей пролетарської культури. «Другий збірник хороспівів» вийшов з музикою А. Штогаренка (Харків; Київ, 1934). Того ж року як «хороспів» було визначено двоголосий хор з фортепіано «Пам'яті червоних героїв» («Вирують днів дзвінки прибої...») Л. Ревуцького ([Харків], 1934).

У цій сфері існують приклади винятків із патерну масовості, що постали за кілька років до утвердження

<sup>6</sup> Потрібно враховувати також таку ідеологічно важливу потребу, як демонстрування паритетності щодо їхньої пріоритетності у релігійній і мистецькій сферах буття іншого західноукраїнського та українського еміграційного ареалів (див. статтю «Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори» [6]).

соцреалістичної доктрини. Один з перших зразків жанру – присвячений руху 25-ти тисячників «Міст» для мішаного хору в супроводі фортепіано М. Коляди на слова О. Лана, оприлюднений 1931-го року харківським видавництвом «Література і мистецтво». У цьому виданні поряд з іменем автора музики ще міститься ремарка «АПМУ» (1930), що означало відмежування від засад і класичного пласту минулого століття, і від модерністичних експериментів. Та, за дотримання ідеології творення «пролетарського мистецтва» і надихання мас до соціалістичного будівництва, Коляда у цьому творі істотно відійшов від властивої АПМУ абсолютизації масової пісні. Цей хороспів показовий тенденцією до монументальності відтворення опоетизованого бачення образів індустріалізації. Рельєфність і довершеність узагальненої образності при використанні символів, алегорій і яскравих перебільшень дозволяє сформувати яскраві концепти нового будівництва. Щира віра у результати праці «всесильної людини», посилена поетом окремими ліричними відхиленнями («підводяться змарнілі руки, долоні в чорних мозолях»), втілюється засобами, близькими до хорової поеми. Музична стилістика твору істотно віддалена від пісенних стандартів (панує близька до декламаційності вокалізація) і виявляє значну «інструменталізацію» хорових партій. Хорова партитура опусу насичена нетиповими для академічної традиції фактурними рішеннями, зокрема – октавними унісонами між різними партіями, властивими народному співу. А характерний для поеми прийом зіставлення епічної оповідності з напруженими емоційними епізодами композитор переносить у співвідношення хорового та інструментального пластів. Відтак ще у 1931-му році в межах концептосфери «індустріального будівництва» і апробування можливостей залучення хорових традицій до потреб «нового мистецтва» було можливим написання творів явно урбаністичного і навіть (з певними застереженнями) конструктивістичного плану.

Хорова музика цього періоду надає численні приклади вирішення ідеологічних потреб. Так, надзвичайно популярною була стрілецька хорова пісенність, оприлюднена у «Пісеннику Червоної Калини». Представлений у ньому жанровий і тематичний спектр є настільки об'ємний, що йому навряд чи може сукупно дорівнятися вся радянсько-українська хорова музика аналогічного ідеологічного спрямування. Втім, і її не

варто применшувати. Тільки у доробку Петра Сениці присутні мішані хори «Юний лад» (1929), «Червоний прапор має» (1934) і «Ми радо зустрічаємо день» до 20-річчя революції (1936). Потреба обстоювати у ворожому оточенні державність і національну самобутність зумовила появу значної кількості творів на теми героїзму (не тільки і не стільки індивідуального, скільки колективного і масового) і патріотичних поривань, громадянсько-соціального і політичного характеру, створювані до політичних подій<sup>7</sup>. Закономірним є і використання здобутків минулого століття в колі патріотичної тематики, які дозволили доволі суттєво модифікувати масово-пісенну сферу. Певна відмінність полягала у тому, що загострений протест з соціального поля був перенесений у межі «військової» тематики.

Зорієнтованість на масове (аматорське чи самодіяльне) виконання, агітаційні і пропагандистські цілі таких композицій зумовлювала максимальне спрощення стилевих засобів і їх наближення до звичних пісенних моделей. Прикладом слугують хори «Народнім лицарям» В. Безкорвайного на слова О. Олеса (1929); «Заклик до Черча» Б. Кудрика (1929); «Жовтневий марш» Ю. Мейтуса (1930); В хмарах сурми загреміли» С. Людкевича на сл. О. Олеса (1933), «Марш переселенців» Н. Нижанківського (1940)<sup>8</sup>. У них органічно використані маршові елементи (в т. ч. заклична інтонаційність, чітка, лапідарна ритміка і непримхливий гармонічний плин)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Ідеологічні аспекти були у той час достатньо поширеною прикметою хорової творчості. Найбільш показові зразки — це «Маніфест» на частину тексту «Маніфесту комуністичної партії» Е. Шульгофа (1932; Чехословаччина); «Голодний похід», «Пісня праці» і навіть «Гимн проти ворогів народу» А. Буша (Велткобританія); «Селянська революція» (1928), «Бастують п'ятдесят тисяч лісорубів» (1929) Г. Ейслера

<sup>8</sup> Подібні перехресні співпадіння не варто спрощувати тільки до конформістських тенденцій, що прогресували після 1939 року. Зокрема, матеріали З. Лісси у львівському «Альманасілівого мистецтва» (1931) істотно обстоювали концепції масової і пролетарської музики на основі відповідного ідеологічного виховання кадрів.

<sup>9</sup> Тяжіння до простоти стилістики було бажаним не тільки у хорах для масового співу, а й відзначалося як позитивний аспект при підтримці локальної характеристичності. Так, 1930-го року М. Тележинський у підсумку одного з концертів народних хорів констатував: «по

Яскравим у його декларативності є «Жовтневий марш» Юлія Мейтуса (1930) – у той час активного діяча «Асоціації революційних музикантів України». Твір написано на текст основоположника українського футуризму Михайла Семенка, а саме – найвідомішого фрагменту («Маніфест» («Марш»)) з його «ревфутпоєми» поеми «Тов. Сонце» (1919). Вибір верлібру, у якому поєднано чинники національної поетичної традиції і тогочасної версифікаційної практики, ймовірно зумовлювалось яскравим і органічним поєднанням у ньому не тільки «вільного» викладу і характерних для футуризму ідей особистого розкріпачення і тотального руйнування колишніх цінностей («корчиться світ»). Відбиток есхатологічних ідей («всесвітній пожар»), характерного для концепції побудови «нового світу», як і вплив курбасівського театру (Мейтус щільно співпрацював з «Березолем»), провокував до синтезу вокальних, ритмо-пластичних і візуальних засобів.

У своєму творі композитор посилив чинники маршу, застосувавши характерну ритміку і акцентуку. Яскравий фортепіанний вступ, енергійною пульсацією налаштовуючи на появу основного образу, певною мірою асоціюється зі дзвонінням. Мелодика твору також має риси лапідарності в рельєфних, чітко структурованих складових частин; її інтонаційність заснована на змінності пошаблевих поспівок невеликого амбітусу та типових для маршу широких, передусім квартових, закликів. Стилїстика новотворів, в яких кристалізувався «великий стиль» вокально-інструментальних жанрів наступного десятиліття, присутня і в наступному реченні першої частини. Напрочуд виразним є зіставлення загальнохорових унісонів та їх «відблисків» у фортепіанній партії перших двох мотивів та наступного туттійно-«хоралізованого» маршу

силі звуку й по художньому виконанню, може, й справді цей хор бувслабший від інших, але від його співів так просто природньо, без жодної ефектової штучності віяло далакою милою патріархальною старовиною. Простенькі, “на голос” відспівані старосвітські пісеньки не зіпсуті “художньою гриміровкою” якого-небудь композитора, нагадували забуте Богом і людьми глухе українське село зі старинною церковцею і з дяком, що вчив богобоязнені премудрості нашого Т. Шевченка. Хором керує дивовижний ... патріархальний спокійний диригент. Співають, як уміють, простенько, але гарно, мило» [9].

за сміливості ладо-гармонічного розвитку (сі-мінор – Ре-мажор – Мі-бемоль-мажор – Сі-бемоль-мажор – Ре-мажор).

У наступних частинах напруженість розгортання образності не зменшується. Такою ж активністю позначене оперування різними фактурними і колористичними засобами за певного спрощення вокального малюнку і, натомість, ускладненості інструментальної фонічності. Майже постійно змінюються типи викладу, ритмо-пластичного рисунку. Внаслідок «Жовтневий марш» наближується до хорової поеми – жанру, в якому найпоспідовніше виявився синтез радянської міфотворчості і зображення дійсності, як проголошено у першому уставі Союзу письменників Союзу Радянських Соціалістичних Республік, у її «революційному розвитку».

Аналогічні принципи діяли і у хорах-гимнах, кількість яких у цей час помітно зросла. Незалежно від умов написання усталені жанрові риси присутні у «Слава Україні» і «Україно» (1929) і «Живи, Україно!» (1933) М. Гайворонського, «Вільна Україна» Б. Кудрика (1939), «Славна путь» Б. Лятошинського (1940) чи «О краю мій оспіваний» В. Барвінського (1940). Гимнічна стилістика була обрана для втілення інтернаціонального міфу в «Дружбі» М. Вериківського (1938), «Пісні визволення» А. Штогаренка (1939). Вона ж присутня у згаданому хорі «Ще молода» Н. Нижанківського. У окремих випадках композитори вдавалися до симбіозу цієї жанрової основи з елементами фольклорної стилістики.

**Висновки.** Хорова творчість як вид мистецтва у це складне десятиліття демонструє достатньо гнучку з різних оглядів жанрово-стильову систему, у вербальних і музичних концептах якої закономірно виявляються контекстуальні і суспільно-громадських патерни. Ці концепти сприяли перетворенню абстракцій в універсалії масового плану, виявляючи ознаки зв'язку жанрів з певним ідеологічним змістом і водночас залишаючи широке поле для їхньої ідентифікації з різними явищами.

За достатнього різноманіття підходів диференціювання жанрових площин у цей період часто звужується до визначення «пісня», а пісенність часто впроваджується в інші, значно складніші й «академічніші» (і не тільки посткласичні, а й постромантичні й модерні) хорові твори. В окремих випадках жанрові чинники автентичної пісенності, а також похідних від неї (переважно романсових) типів співдіють з характерною для міжвоєнного етапу декламаційністю

і речитативністю, внаслідок чого посилюється або «плакатність», або індивідуальність музичної мови. Потенціал творчих пошуків, які долають суворі цензурні рамки, залишається високим, стимулюючи до подальшого вивчення хорової творчості того часу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ганжа Анна. Советская музыка как объект сталинской культурной политики. *Logos*. 2014. № 2 [98]. С. 123–155.
2. Гройс Б. Стиль Сталин. Утопия и обмен. Москва : ЗНАК, 1993. С. 11–112.
3. Жданов А.А. Советская литература – самая идейная, самая передовая литература в мире: речь на Первом Всесоюз. съезде советских писателей 17 авг. 1934 г. [Б. м.]: Госполитиздат, 1953. 10 с.
4. Коменда О.І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб. ; вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
5. Костюк Н. Богослужбова творчість українських композиторів 30-х років ХХ століття: контекст і тенденції. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture* : Collective monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. Pp. 53–72.
6. Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори. *X Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України)*. Київ, 2019. С. 215–232.
7. Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики* : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 46–77.
8. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). *Збірник наукових праць та матеріалів*. Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». Вип.13. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. С. 625–636.
9. Тележинський М. Під увагу українським хорам. *Діло*. 1930. 7 січня. Ч. 1-2. С. 3–5.
10. Юнг К. О природе психе. Сборник. Пер. с англ. Москва : Рефл-бук; Киев : Ваклер, 2002. 414 с.

### REFERENCES

1. Ganja Anna (2014). Soviet music as the object of Stalin's cultural policy. *Logos*. 2014. № 2 [98]. Pp. 123–155 [in Russian].
2. Groce B. (1993). Stalin's Style. Utopia and Exchange. Moscow, 1993. Pp. 11–112 [in Russian].
3. Zhdanov A. A. (1953) Soviet literature is the most thought-provoking, most advanced literature in the world: speech at the First All-Union Union. congress of Soviet writers 17 Aug. 1934 [B. m.]: State politician, 1953. 10 p. [in Russian].

4. Commenda O. I. (2015). Creativity of M. Roslavca in the context of the development of musical modernism: study. tutorial. Textbook; d. 2<sup>nd</sup>. Lutsk, 2015 [in Ukrainian].

5. Kostyuk N. (2021). Religious creativity of Ukrainian composers of the 1930s: context and trends. Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Pp. 53-72 [in Ukrainian].

6. Kostyuk N. (2019). National as a priority in the God-worshipping music culture of Western Ukraine, European emigration and the North American diaspora. X International Congress of Ukrainians. Art studies. Cultural studies. Collection of scientific articles (for the 100th anniversary of the National Academy of Sciences of Ukraine). Kyiv, 2019 [in Ukrainian].

7. Parhomenko L. (1992). Choral art. History of Ukrainian music: in 6 T. 4:1917–1941. Kyiv : Scientific thought, 1992 [in Ukrainian].

8. Samothos-Bayerle N. (2013). The creative path of Nikolai Kolesa in the context of inter-war time (according to «Memoirs» of Nikolai Kolesi). S. Sciences. Etc. and materials. Series «Ukrainian Philology: Schools, Figures, Problems». Pok.13. Lviv, 2013. Issue 13 [in Ukrainian].

9. Telezhinsky M. (1930). Attention Ukrainian choirs. Business. 1930. January 7. Issue 1-2 [in Ukrainian].

10. Jung K. (2002). The nature of the psycho. The Book. Moscow, 2002 [in Russian].