

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА  
КУЛЬТУРА 1930–1941 РОКІВ  
У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
КОНТЕКСТІ:  
НОВІ ПОГЛЯДИ, МАТЕРІАЛИ

Колективна монографія

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2021

УДК 78.03(477+4)“1930/1941”

У-45

**Відповідальний редактор** – О. М. Немкович  
**Заступник відповідального редактора** – О. П. Кушнірук  
**Відповідальні секретарі** – А. І. Азарова, С. М. Василик

**Рецензенти:**

І. М. Юдкін – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ  
Г. В. Карась – доктор мистецтвознавства, професор

**Українська музична культура 1930–1941 років у європейському контексті: нові погляди, матеріали : колективна монографія.** / [відп. ред. О. М. Немкович] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2021. 456 с.  
ISBN 978- 966-02-9788-3

У пропонованому дослідженні під кутом зору новітніх напрацювань сучасного музикознавства висвітлено складне і багато в чому трагічне десятиліття в історії української музичної культури ХХ ст. – 1930-ті роки. Розділи колективної монографії згруповано у три блоки, які вміщують унікальні матеріали про композиторську творчість з погляду становлення її жанрової системи, про здобутки і втрати у побутуванні музично-сценічних жанрів, а також культуротворчі процеси в українській музиці цього періоду у зв'язку із суспільними обставинами. Видання призначене для фахівців різних галузей гуманітаристики, студентів мистецьких вишів та широкого кола шанувальників українського музичного мистецтва.

*Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 10 від 12.10.2021)*

ISBN 978- 966-02-9788-3

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського  
НАН України, 2021

## ЗМІСТ

Вступ.....	5
<b>Розділ 1.</b> <b>Становлення жанрової системи інструментальної</b> <b>та вокальної музики</b>	
<i>Гордійчук М., Кушнірук О.</i> Симфонічна музика в колізіях часу ..... 10	
<i>Гордійчук М., Клиш В., Калениченко А.</i> Інструментальні концерти (без участі фортепіано): становлення жанру ..... 55	
<i>Антонюк І., Клиш В., Кушнірук О.</i> Фортепіанна музика в аспекті розвитку її жанрового складу ..... 72	
<i>Костюк Н.</i> Хорове мистецтво 1930-х років: контекст і оригінальна творчість ..... 95	
<i>Кузик В.</i> Шляхи модифікації жанру масової пісні в умовах тоталітарної системи ..... 145	
<i>Василик С.</i> Музика для дітей передвоєнного десятиліття: збереження традицій, тематика, нові тенденції ... 162	
<i>Лісняк І.</i> Музика для народних інструментів у період її формування як складника академічної музичної творчості ..... 191	

## Розділ 2.

### Втрати і здобутки музично-сценічних жанрів

*Литвинова О., Сікорська І.*

Оперна творчість в умовах регламентування  
мистецьких процесів . . . . . 220

*Загайкевич М., Горбунова І.*

Становлення українського  
національного балету . . . . . 247

*Сікорська І.*

Трансформації жанру оперети  
в контексті естетичних викликів часу . . . . . 285

*Немкович О.*

Оперне та балетне мистецтво  
на сцені Київського оперного театру  
у взаємодії його власних закономірностей  
та ідеологічних чинників . . . . . 298

## Розділ 3.

### Музична культура 1930-х років

#### між першою третиною та другою половиною ХХ століття

*Кузик В.*

Процес консолідації діячів музичного мистецтва:  
утворення спілки композиторів в Україні . . . . . 334

*Летичевська О.*

Розвиток аматорського музичного руху  
в Західній Україні (діяльність громадської організації  
Товариство «Просвіта»  
та музично-хорового товариства «Боян») . . . . . 346

*Литвинова О., Азарова А.*

Музика звукового кіно  
як важливий чинник драматургії фільму . . . . . 376

*Прилепа О.*

Становище богослужбового співу на теренах  
Центральної та Східної України . . . . . 397

## ВСТУП

1930-ті роки увійшли в історію української культури як одна з найтрагічніших її сторінок. Тоді штучно, волюнтаристськими засобами «згори» було перервано процеси, що визначили сутність попереднього періоду її еволюції, розкрили вітчизняну культурну спадщину як невіддільну складову світового культурного контексту. Зазнали нігілістичної критики, були вилучені з обігу науки, мистецтва окремі їхні галузі, величезна кількість конкретних явищ, концепції та теорії, а носії відповідних художніх і наукових ідей стали жертвами репресій, багатьох із них було позбавлено життя. Водночас 1930-і роки є одним із найскладніших для осмислення і дотепер малодосліджених об'єктивно періодів історії національної культури. У той час певною мірою імпліцитно, у специфічних формах, позначених нерозривністю деструктивних і конструктивних тенденцій, відбувалися процеси, без яких неможливим був би ренесанс 1960-х років. Адже для досягнення наукою або мистецтвом певних вагомих результатів мають визріти як каузальні, так і іманентні умови. Не можна заперечити й низку високих, світового рівня злетів української художньої творчості в трагічних 1930-х роках. На противагу офіційній, войовничо-матеріалістичній ідеології, спрямованій на знищення духовних основ української нації, кожної окремої людини, вони концентрували в собі досвід ве-

ликих історичних традицій української культури, її ментальні засади, містили в собі філософсько-мистецьке осмислення психологічної «аури» доби, означеної трагічними наслідками репресій та передчуттям Другої світової війни. Ці грані тогочасної української музичної культури рельєфно виявилися, наприклад, у симфонізмі Б. Лятошинського, постановках оперних творів за участю видатних диригентів, режисерів, співаків, у балетному театрі, де в ті роки відбувалася кристалізація національної танцювальної лексики, у музикознавчій науці, позначеній не лише запереченням більшої частини напрацювань першої третини ХХ ст., але й поступовою підготовкою якісних змін у ній в другій половині ХХ ст.

У розділах монографії, що стосуються різних музичних жанрів і галузей української музичної культури зазначеного десятиліття, міститься саме таке їх об'ємне концептуальне бачення. А у своїй сукупності вони створюють багатогранне, системно-цілісне розкриття національних музично-культурних здобутків зазначеного періоду, засноване на нововідкритих емпіричних матеріалах, напрацюваннях сучасної гуманітарної науки – музикознавства, етномузикології, кінознавства, історіографії, культурології (зокрема її розробок, присвячених крос-культурним аспектам національних мистецьких процесів), різних розділів джерелознавства, релігієзнавства та ін.

Колективна праця містить три розділи, присвячені, відповідно, становленню жанрової системи інструментальної та вокальної музики, розкриттю складного співвідношення конструктивних і деструктивних тенденцій у сфері музично-сценічних жанрів, осмисленню низки галузей і явищ 1930-х років у контексті тривалого музично-культурного процесу, що охоплює ХХ ст. В останньому розділі зосереджено матеріали, що стосуються інших, крім композиторської творчості, сфер української музичної культури. Таким чином, показано, що зазначені концептуальні позиції монографії сформовано

на основі аналізу й виявлення типологічних рис усіх складових частин національної музичної культури того десятиліття.

Оригінальні авторські концепції окремих компонентів української музичної культури, вибудовані у процесі їх вивчення, зумовлюють новизну, практичне й науково-теоретичне значення пропонованої праці авторського колективу. Вона містить результати його багаторічних досліджень і, водночас, істотно доповнює та відображає осучаснений погляд на фонд напрацювань учених-попередників, насамперед відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України з проблем історії української музичної культури, що в другій половині ХХ ст. відіграв непересічну роль у становленні наукової музичної україністики, є базовим для відповідних теперішніх наукових студій.

Одна з провідних ідей праці – актуалізація культурної пам'яті, виявлення її важливого значення у вирішенні нагальних проблем сучасного складного й гостро конфліктного світу, осмислення її як основи збереження сучасною гуманітарною наукою етичних основ, культурою – її людиноцентричної сутності, а суспільством – його гуманістичного ества.

*Від редколегії*



## РОЗДІЛ 1

# СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

*Гордійчук М., Кушнірук О.*

## СИМФОНІЧНА МУЗИКА В КОЛІЗІЯХ ЧАСУ

У сучасних історичних дослідженнях 1930-і роки характеризуються як десятиліття великого терору<sup>1</sup>, планомірно розв'язаного більшовицькою владою щодо українців. Головна ідея посталого під керівництвом Й. Сталіна тоталітарної держави СРСР – у неймовірно короткі терміни розбудувати економіку до рівня розвинутих країн світу – виявилася рушійним важелем усіх змін у суспільстві. Мотивація побудувати сильну державу спричинила намір партії згуртувати народ до втілення своїх запитів за будь-яку ціну, навіть найдорожчу – людське життя. Мільйони жертв сталінського «великого перелому» – громадяни країни, оголошені «ворогами народу», загинули під час Голодомору 1932–1933 років, у казематах НКВС і ГУЛАЗі, на Соловках, не побачивши омріяного «світлого майбутнього». Показовою ознакою тогочасних со-

<sup>1</sup> *Грицак Я.* Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. – Київ, 1996. – 360 с.; *Гаджиев Г.* Тоталитаризм как феномен XX века // Вопросы философии. – 1992. – № 2. – С. 3–25; *Шановал Ю.* Соловки: трагедія української еліти // Еліти і цивілізаційні процеси формування націй. – Київ: ТОВ УВПК «Екс-Об», 2006. – Т. 1. – С. 163–178; *Білокінь С.* Масовий терор як засіб державного управління в СРСР. 1917–1941 рр. – Київ, 2016. – 694 с.

ціокультурних умов життя виявився тотальний контроль над людьми з боку влади партії, що безпосередньо торкнулося і галузі музичного мистецтва. На думку М. Ржевської, «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»<sup>2</sup>.

Тиражована у пресі ідея «революційного класового виховання трудящих мас», а насправді національно знеособленого, постає панівним принципом контролю влади у ділянках мистецької творчості, прямого втручання у художній процес і спрямування його у річище кон'юнктури доби – уславлення курсу т. зв. соціалістичного будівництва в Радянській Україні. Одним із способів було відзначення на державному рівні річниць Жовтневої революції, утворення СРСР, дня народження вождів світового пролетаріату В. Леніна (В. Ульянова), Й. Сталіна, що супроводжувалося створенням величезної кількості музичних творів на означену тематику та явищем міфологізації радянського контенту у фольклорі<sup>3</sup>. Зокрема, основним завданням Пленуму СРК України від 29.03–1.04.1937 року було «спланувати творчу роботу композиторів на підготовку до гідної зустрічі 20 роковин Великої Пролетарської Революції»<sup>4</sup>. Відомо, що до XV-річчя Жовтня з'явилися ювілейні твори В. Борисова, О. Дашевського, Д. Клебанова, Б. Кожевникова, М. Коляди,

---

<sup>2</sup> Ржевська М. Українські композитори в системі координат «великого перелому» // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2014. – Вип. 28–29. – Ч. I. – С. 111.

<sup>3</sup> Соколов Ю. Образ Леніна в творчості народів СРСР // Народна творчість. – 1940. – № 2. – С. 5–23; Грінченко М. Музикальний фольклор народів СРСР про Леніна // Там само. – С. 34–45.

<sup>4</sup> Радянська музика. – 1937. – № 5. – С. 3.

Ю. Мейтуса, В. Нахабіна, В. Рибальченка, М. Тица, Г. Фінаровського, А. Шлезінгера, С. Орлова (автора 5 симфоній, у 1930-х репресованого і знищеного), Я. Файнтуха, В. Штайгера та ін. Започаткована традиція, на жаль, протривала до розпаду СРСР наприкінці 1980-х років. На думку Б. Сюті, «інтердискурс, пов'язаний із “соціалістично забарвленим” дискурсивним середовищем, <...> був неодмінною умовою функціонування музичної творчості в колишній УСРР–УРСР з її тоталітаристськими ідеологією та практиками»<sup>5</sup>. Приміром, поширеною стала практика «рапортування» досягнень до чергового партійного з'їзду, що відповідно посідало перші шпальти у пресі. Симптоматичним зразком такого соціалістичного дискурсу є рапорт радянських композиторів України XII з'їздові КП(б)У та XVII з'їздові ВКП(б) під назвою «Вперед до нових перемог», де у загальній кількості 140 написаних творів виділено 29 композицій для великого симфонічного оркестру<sup>6</sup>.

Моторошним свідченням часу на тлі Голодомору постає розв'язана ідеологічною машиною більшовиків кампанія боротьби з націоналізмом, що розпочалася тавруванням діяльності і доведенням до самогубства очільника протягом 1927–1933 років. Народного комісаріату освіти УСРР Миколи Скрипника, який, упроваджуючи політику українізації, постійно наголошував самостійність української культури і незалежність її від російської. Зокрема, у доповіді музикознавця О. Білокопитова (1937 за сфабрикованою справою Українського радіокомітету разом із композитором О. Арнаутовим був заарештований і розстріляний) на об'єднаних зборах Оргкомітету Спілки радянських музик України та

---

<sup>5</sup> Сютя Б. Інтердискурс в українській музиці 1920–1930-х років: деякі аспекти // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 67: Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. – С. 5.

<sup>6</sup> Радянська музика. – 1934. – № 1. – С. 5.

МК композиторів Харкова 8–12–15 січня 1934 року гостро засуджено його ідеологічні погляди: «Скотившись в табір націоналістів, Скрипник своїми численними промовами та статтями з питань музики штовхав музичну ділянку на націоналістичний шлях. Випинання національного, як основного, що не підкорено класовій боротьбі, – тобто явне перекручення ленінської національної політики, – ми бачимо у Скрипника і в його політиці щодо музичного фронту. Фетишизування історичної минувшини (української народної пісні, думи тощо), розглядання української людності як якийсь моноліт без будь-якого класового поділу властиві Скрипнику при розгляді музичної культури»<sup>7</sup>. Засуджено в доповіді і діяльність цілої когорти діячів української культури – Г. Хоткевича, М. Грінченка, В. Костенка, Я. Полфьорова, Л. Курбаса, В. Смекаліна, К. Квітки. Явна зазомбованість у своїх переконаннях автора доповіді, симптоматична для того часу, спостерігається у рядках на кшталт: «Вплив націоналістичної отрути у нас на музичну ділянку був дуже великий. Ця націоналістична отрута досі ще має глибокі корені. Наше невідкладне завдання викрити, виявити ці корені і, знищивши їх, будувати пролетарську, соціалістичну, інтернаціональну своїм змістом і національну формою музичну культуру»<sup>8</sup>. Із цієї позиції О. Білокопитов різко розкритикував проведений Наркомосом і Товариством ім. М. Леонтовича конкурс на створення симфонічних творів до 10-ї річниці Жовтня: «За цими умовами від композитора вимагалось лише одне, а саме, щоб він свій симфонічний твір побудував виключно на темах українських народних пісень. Якщо цього не було, він не міг брати участі в конкурсі. Отже, тут без коментарів бачимо, у який бік спрямовувалося творчість

---

<sup>7</sup> Білокопитов О. Викрити й розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР // Радянська музика. – 1934. -- № 1. – С. 19.

<sup>8</sup> Там само. – С. 18.

радянського композитора УСРР»<sup>9</sup>. Нагадаємо, що серед поданих восьми партитур перше місце посіли Друга симфонія Л. Ревуцького та Фантазія (Увертюра) на українські теми Б. Лятошинського<sup>10</sup>.

Жанрова палітра доробку українських композиторів для симфонічного оркестру в 1930–1941 роках представлена симфоніями (І. Белза, А. Берзон, С. Борткевич, П. Глушков, М. Гозенпуд, В. Грудин, Л. Гуров, К. Данькевич, К. Домінчен, О. Жук, В. Задерацький, В. Йориш, Б. Крижанівський, Б. Кудрик, Б. Лятошинський, Т. Маєрський, Г. Майборода, П. Молчанов, В. Нахабін, В. Овчаренко, С. Орлов, А. Рудницький, М. Скорульський, Г. Таранов, С. Туркевич, М. Фоменко, Г. Фоменко, К. Шипович, С. Штейнберг, Т. Шутенко, В. Шуть, Є. Юцевич), симфоніетами (С. Людкевич, В. Задерацький, В. Шуть), симфонічними поемами (у їх числі поема-фантазія «Веснянки» С. Людкевича), увертюрами (поміж них «Увертюра-поема» В. Барвінського (втрачена), «Марш-увертюра» В. Борисова, «Увертюра» Л. Ревуцького в оркестровці Б. Лятошинського до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка), сюїтами, рапсодіями, картинами, варіаціями (С. Богатирьов, М. Колесса), рондо («Пісня юнаків» С. Людкевича), скерцо (О. Берндт, О. Дашевський, А. Свечников, Г. Фоменко, В. Шуть), етюдами, різноплановими мініатюрами (серед них «Два ноктюрни» І. Белзи, «Ноктюрн» Т. Маєрського, «Урочистий марш» К. Данькевича, «Жалобний марш» Ф. Богданова, «Менует і гавот у класичному стилі» Л. Кауфмана). З'явилися перші зразки симфонізму для камерних складів – Камерна симфонія (1931) для 9-и музикантів та «Лірична симфоніета» (1932) для струнного оркестру

---

<sup>9</sup> Білокопитов О. Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР // Радянська музика. – 1934. – № 1. – С. 31.

<sup>10</sup> Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький: Монографія. – Ніжин, 2009. – С. 43.

В. Задерацького (зазнав критики за формалізм, репресій, 1937 був арештований, 1939 був звільнений), «Австрійська сюїта» ор. 51 (1939) для струнного оркестру С. Борткевича.

Порівняно з попереднім десятиліттям у 1930-х роках помітним явищем постав значний інтерес до жанру симфонії. Сучасник й очевидець подій А. Ольховський називає це важливим переломом у ділянці симфонічної музики<sup>11</sup>, пояснюючи глибоке розгортання симфонічної творчості українських композиторів також і створенням міцної виконавської бази – симфонічних оркестрів у Києві, Харкові, Одесі, Миколаєві та інших містах. Зокрема, рецензуючи проведений під керівництвом Г. Адлера дев'ятий симфонічний концерт Укрфілу, П. Козицький дав оцінку написаній до 15-річчя Жовтня Першій симфонії В. Нахабіна: «Композитор Нахабін... певний час перебував у полоні формалістичних тенденцій індивідуалістичної лірики. “Симфонія № 1” перейнята бадьорим настроєм, виразним мелосом, має чітку архітекtonіку, добре інструментована і свідчить про певну технічну озброєність автора, – це її плюси. Але неподолані впливи Глазунова і почасти Чайковського, відсутність виразного ідейного змісту (в найширшому розумінні цього слова: єдність цілеспрямування цілого твору, єдність стилю тощо) є ті мінуси, які примушують розглядати симфонію В. Нахабіна не як вивершений етап в його творчості, а як лише перші кроки цього етапу. А втім – це є дуже втішне явище, що свідчить про великі творчі зрушення серед нашого композиторського молодняка після ухвали ЦК ВКП (б) (квітень 1932)»<sup>12</sup>.

У 1936 році українська музика збагатилася високоталановитим зразком цього жанру – Другою симфонією Б. Лятошинського. Здавалося, що симфонію приймуть як розширення

---

<sup>11</sup> Ольховський А. Нарис історії української музики. – Київ, 2003. – С. 412.

<sup>12</sup> Козицький П. Демонстрація молодих сил // Радянська музика. – 1934. – № 1. – С. 60–61.

сміслового, ідейно-естетичного та конструктивного діапазону національної творчості. Проте під впливом статей «Сумбур замість музики» та «Балетна фальш», опублікованих тоді в «Правді»<sup>13</sup>, певні керівні кола, як і деякі критики (Д. Житомирський), оголосили симфонію «формалістичною»<sup>14</sup>. Можливо, це й стало однією з причин того, що автор узявся за її редагування, здійснене 1940 року<sup>15</sup>.

Першим публічно підтримав Б. Лятошинського його колега і учень Ігор Белза, опублікувавши розгорнутий художньо-стильовий аналіз особливостей твору<sup>16</sup>. Вважаючи симфонію «значним творчим досягненням композитора» та «надзвичайно важливим етапом на його творчому шляху», учений дійшов висновку про властивий твору симфонізм як «метод цільного мислення». «Саме тому загальній концепції твору в цілому підпорядковані мелодико-інтонаційні, метроритмічні і тембральні особливості, виявлені в музикальній мові симфонії. Усі ці засоби виразності використані із зрілою майстерністю і філософською глибиною в цьому творі, який присвячений образам героїчної боротьби за світлі ідеали волі і щастя, боротьби з царством темряви і пригнічення»<sup>17</sup>. Позитивним на твір був відгук М. Мясков-

<sup>13</sup> Була перекладена українською мовою і передрукована у журналі «Радянська музика» (1936. – № 1).

<sup>14</sup> *Лятошинський Б.* Лист № 295 // Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: у 2 т. – Київ, 2002. – Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). – С. 273–278.

<sup>15</sup> У цій редакції вона була виконана 24 листопада 1940 р. ДСО УРСР під орудою Л. Брагінського під час концертів Четвертої декади радянської музики в Києві. Серед інших симфонічних творів прозвучали: Третя сюїта Ю. Мейтуса (1 грудня) та «Героїчна увертюра» В. Косенка (5 грудня), диригент Н. Рахлін.

<sup>16</sup> *Белза І.* Друга симфонія Б. М. Лятошинського // Радянська музика. – 1940. – № 6. – С. 5–12.

<sup>17</sup> Там само. С. 12.

ського при подачі партитури до публікації<sup>18</sup>. Проте і в повоєнний час симфонія по суті була вилучена з художнього обігу, що особливо посилилось у зв'язку з сумнозвісним рішенням 1948 р. «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі». Лише після виправлення у 1958 р. оцінок творчості окремих композиторів ця симфонія посіла належне місце в контексті концертного життя<sup>19</sup>, репрезентуючи високі досягнення української музики в одній із найскладніших галузей.

Друга симфонія Б. Лятошинського тричастинна. Позначена яскравою контрастністю настроїв і гострою конфліктністю драматургії, вона відображає філософську проблематику, «глибинні процеси пізнання особистістю об'єктивної дій-

<sup>18</sup> «2-га симфонія т. Лятошинського представляє безсумнівний і великий художній інтерес. Мова симфонії як мелодична (теми), так і гармонічна не проста, але характерна і напружена. Незважаючи на свою складність і деяку інтонаційну однотонність (за винятком 2-ї частини – простішої і діатонічної у своїй основі), мова симфонії, дякуючи ясній і нерозпливчистій формі й пафосу, сприймається з повною виразністю і навіть безсумнівно буде справляти завершене і добре враження. Симфонія в 3-х частинах, причому крайні частини мають більш складний і напружений характер, аніж стримана і менш хроматична, але, можливо, навіть більш виразна, середня – повільна частина. Симфонія написана з великою майстерністю у всіх відношеннях: поліфонія її багата й цікава, форма чітка і завершена, інструментування яскраве, колоритне, чудово виважене і, незважаючи на насиченість, ніде не запутане» (*Мясковский Н.* Собрание материалов: в 2 т. – 2 Москва, 1964. – Т. 2: Литературное наследие, письма. – С. 253–254).

<sup>19</sup> Її перший запис на платівку здійснив 1983 р. Ф. Глуценко з Державним симфонічним оркестром УРСР (Москва: Мелодія, 1983. – С10-19653 003). Після проголошення незалежності України твір у виконанні цього ж колективу під орудою Т. Кучара було записано на компакт-диск (Marco Polo, 1993. – 8.223540). Цей диск був визнаний компанією ABC «Кращим світовим записом 1994 року». Етапним слід вважати концертний проєкт диригента В. Сіренка та НСОУ «Симфонії Б. Лятошинського» (2012, Національна філармонія України), що наступного року також був записаний на компакт-диски.

сності, <...> світ драматичних, суворо-зосереджених емоцій»<sup>20</sup>. Це – за своєю естетикою наближене до пізнього романтизму своєрідне свідчення трагічного, моторошного у своєму абсурді, часу 1930-х років. Якщо в Першій симфонії Б. Лятошинського відчутний вплив О. Скрибіна, то в Другій він увільнився від нього й прагнув до індивідуального осмислення ідейно-художніх проблем і технологічних аспектів музичної творчості у річищі експресіонізму. При цьому композитор надав великого значення принципам та прийомам лінійного письма і домогся високої поліфонізації викладу.

Симфонію відкриває розгорнений вступ, що є своєрідним прологом до всього циклу. Його драматургічна роль є винятково значною: у ньому накреслено основні «сюжетні лінії» симфонії, визначені рушійні сили майбутнього конфлікту. Майстерність музично-сміслових перетворень пов'язана з послідовним застосуванням принципу лейтмотивності, що є свідченням досконалої композиторської техніки автора. Вступ містить дві теми: перша – сувора, зосереджена. У ній немає жодної ритмічної формули, яка б повторювалася. Мелодико-ритмічний контраст між першою та другою фразами наповнює тему симфонічним зарядом, здатним до активного розгортання. Хроматичний рух по півтонах, оркестровка, динаміка у другій темі «Вступу» створюють емоційно-психологічний стан утаємниченості, внутрішньої зосередженості й водночас напруженості. На думку Я. Якуб'яка, «по відношенню до цілої циклічної композиції ці теми відіграють роль загальних, протилежних за змістом, епіграфів, інтонаційний матеріал котрих стає основою для різних тематичних утворень при дальшому розгортанні форми»<sup>21</sup>. Музика наступно-

---

<sup>20</sup> *Копиця М.* З висоти земної вічності // *Музика.* – 2015. – № 3–5. – С. 10.

<sup>21</sup> *Якуб'як Я.* Борис Лятошинський як симфоніст (Штрихи до портрета) // *Музичний світ Бориса Лятошинського / упоряд. М. Копиця.* – Київ, 1995. – С.15.

го розділу вступу зіткана з найважливіших мотивів обох тем. Хроматика, що в ній переважає, зумовлена інтонаційними зв'язками з другою темою. У процесі розвитку виокремлено інтонаційні фігури, які повторюються, зокрема, в оберненому вигляді, у ритмічному збільшенні або зменшенні. У результаті такої тематичної роботи виникають нові мотиви, інтонаційно виразні мелодичні лінії, поєднані за принципом контрастної або імітаційної поліфонії. Водночас свобода голосоведення зумовила появу політональних фрагментів. Багатопланову звукову масу композитор майстерно «скріплює» органічними пунктами, на яких, ніби на міцному фундаменті, підносяться основні «вузли» музичних конструкцій, готуючи появу головної партії. Тема головної партії – загострено-драматична й агресивна. Її розвиток в експозиції зібраний, пружний, активно-динамічний. Сполучна партія сприймається як розвиток стисненого першого мотиву головної партії. Побічна партія (віолончелі) контрастує з головною світлою ліричністю, широкою мелодичністю.

Ця тема, як часто буває у Лятошинського, набуває рис монологічності. Цікавою рисою є оточення мелодичної лінії підголосками, заснованими на інтонаціях, узятих із самої теми.

Розвинена розробка структурована трьома хвилями у розгортанні музичного матеріалу, чітко поділяється на розділи. До теми головної партії зразу ж підключаються мотиви з першої теми вступу і побічної. Тут панує принцип лінійності, дещо порушений в експозиції. З появою «повзучої» теми вступу починається другий розділ розробки. При цьому вона набуває фонового характеру, а перша звучить широко, епічно, втілює образ непоборної сили. Третій ніби зітканий із мотивів і поспівок головної партії. Усе добре продумано з погляду драматургії. Б. Лятошинський застосовує дзеркальну репризу і починає її проведенням побічної теми. Однак це не перестановка місцями вже відомих образів, а докорінне їх

перетлумачення. Побічна з наспівно-ліричної стає піднесено-героїчною, звучить в оркестровому *tutti*. А її місце зайняла тема головної партії (велике соло кларнета). Таким чином, помінявши їх місцями, композитор наділив побічну функціями головної, а цю перетлумачив у побічну.

Потужна кода логічно завершує попередній розвиток. Своїми розмірами, принципами розгортання основних тем вона набула значення другої розробки. У ній сходяться основні «сюжетні лінії», стверджується провідний драматичний настрій. Величавістю образів, узагальненістю музичних думок кода природно вивершує концепцію першої частини симфонії.

В основі зосереджено-ліричної, певною мірою розповідної другої частини – широка, народно-баладного складу мелодія, яка приваблює безпосередністю почуття, романтичним опоетизуванням старовини, ледь відчутним смутком.

Після цієї теми контраст вносить проведення другої теми вступу. В основі розвитку баладної мелодії – варіаційний принцип. А великий середній епізод – розвиток головної теми з першої частини. Отже, Лятошинський продемонстрував високу майстерність симфоніста-драматурга, вміння органічно сполучати різнохарактерний тематизм.

Вельми драматизовано баладну тему в репризі. Вона подана в «хоровому» викладі всіх мідних духових і басових інструментів. Структура нагадує складну тричастинну з перевагою цієї теми. Поряд з тим наявний великий розробковий епізод, який свідчить про певне використання принципу сонатності.

У фіналі композитор мовби повертається до настроїв першої частини. Проте це не повторення пройденого, а його подальший розвиток. Разом з драматизмом дедалі більшого значення набуває героїка. Саме в такому плані утворена тема головної партії – сконденсована, ритмічно-пружна, заклично-маршова. Тема побічної партії, як і головної, проведена двічі.

При цьому за другим разом вона розцвічується підголосками на інтонаціях, узятих з самої теми.

Заклучна цікава рухом розділених на шість партій скрипок за принципом «розходження – сходження». Тут композитор знову запроваджує окремі ланки з головної та побічної партій фіналу, другої теми вступу й головної партії першої частини. Розробка вступає з певним «ваганням». Рух поступово прискорюється, проте за рахунок не лише темпу, а й стиснення викладу, коли, по суті, одна й та сама фраза подана спочатку як шеститактова, а потім – п'яти-, чотири-, три-, двотактова. На стрімкому русі музика вливається в наступний розділ розробки, де трансформуються посівки з початку фіналу. У розробці автор майстерно сполучає майже всі теми симфонії, а великий епічний епізод буде на баладній мелодії з другої частини. Тут композитор вдається до того самого драматургічного прийому, що й Л. Ревуцький у Другій симфонії. Незважаючи на значні стильові й структурні відмінності між обома творами, епічне перетлумачення Б. Лятошинським балади у фіналі свідчить про певну конструктивну єдність у розвитку цієї галузі національної музики ще в 1920–1930-х роках.

Реприза фіналу, як і в першій частині, дуже своєрідна. Вона також починається драматизованим проведенням побічної партії, котра сполучається (у вигляді контрапункту) з початковою темою вступу. Величава кода уявляється підсумковим етапом усього циклу.

Друга симфонія Б. Лятошинського – важливий крок на шляху становлення української симфонічної музики. Це високий зразок так званої симфонічної драми, заснованої на конфліктних зіткненнях образів, позначеної глибоким змістом, майстерною художньою виразністю. Висока вправність у галузі музично-сміслових перетворень відкрила широкі можливості для послідовного застосування принципу лейтмотивності, що є не тільки свідченням досконалої техніки

автора, а й головною прикметою його високої творчої культури. Друга симфонія – це музика високих почуттів і поривань, драматичних і трагедійних звучань. Вона є одним із перших зразків національного симфонізму такого типу, в чому й полягає її значення в історії української культури.

На період 1930-х років припадає становлення творчого стилю й активна композиторська діяльність вже згаданого учня Б. Лятошинського – Ігоря Белзи. Саме у цей час він написав чотири із п'яти симфоній: Першу (1932), Другу (1932–1934), Третю (1934–1935), Четверту (1940–1941, рукопис втрачено), а також Два ноктюрни (1935–1945), Увертюру (1933–1941), Прелюдію (на основі фрагменту з власної музики до фільму «Кришталевий замок», режисер Г. Грічер, 1934, рукопис втрачено) для симфонічного оркестру. Композиторська творчість І. Белзи, розвиваючись у річищі модернізму<sup>22</sup>, виявилася унікальним прикладом незалежності мистецької особистості від впливів радянського дискурсу, його ідеологічного пресингу. На думку О. Роготченка, «протягом 1930-х рр. в радянській Україні відбувалася деформація митця як творчої особистості. Художник ставав невольним у мистецькому соціумі тоталітарної держави в питаннях обрання творчого методу, теми, стилю, створення образу тощо»<sup>23</sup>. Незважаючи на дошкульні звинувачення у формалізмі музичної мови і власні публічні виправдовування-«каяття»<sup>24</sup>, І. Белза жодного разу (судячи із переліку творів) не звернувся до найпопулярнішої на той час славильної тематики, продовжуючи торувати шляхи художнього пошуку за особистими естетичними пере-

<sup>22</sup> Перші спроби осмислення творчості І. Белзи на сучасному етапі здійснили Х. Блажкевич-Чаплін, О. Берегова, І. Савчук.

<sup>23</sup> Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. – Київ, 2007. – С. 78.

<sup>24</sup> [Б. п.]. Проти формалістського трюкацтва, за музику радянську, народну, ідейно-насичену (На зборах київських композиторів) // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 38, 41–43.

конаннями, а згодом переакцентувавши увагу з композиторської творчості на наукову працю у галузі мистецтвознавства і культурології.

Звернення І. Белзи до жанру симфонії спричинила його робота над музикою до фільму «Арсенал» (1928) О. Довженка та Фортепіанним концертом (1930). На думку Х. Блажкевич-Чаплін, тісна співпраця із О. Довженком і, відповідно, артистичне переймання пафосом революційної героїки визначили характер експресіоністської образної системи музики композитора: «Саме героїчну патетику слід вважати найхарактернішою ознакою його образної палітри»<sup>25</sup>. Власне, про експресіонізм І. Белзи писали і його сучасники (В. Костенко, А. Рудницький).

Для Першої, а згодом і для Другої, симфоній було обрано одночастинну концепцію на засадах сонатності зі скороченою репрізою (відсутня побічна партія). Драматургія твору започатковується в повільній інтродукції, де представлено декілька тем, на основі яких будуватиметься наступний розвиток музичного матеріалу, зокрема і три фази розробкового розділу. Підсумкове утвердження героїчного первня, уособленого головною партією, завершує романтичний, за характеристикою автора, твір. Прем'єра Першої симфонії І. Белзи з успіхом відбулася у травні 1932 року під орудою М. Канерштейна, здобувши схвальний відгук Б. Лятошинського: «Хороша річ і прекрасно звучала»<sup>26</sup>. Того ж року її почула паризька публіка завдяки польському диригентові, симпатикові української музики Г. Фітельбергу<sup>27</sup>. Зазнала симфонія й офіційного визнання радянської влади під час виконання на огляді досягнень українських митців у Москві

<sup>25</sup> Блажкевич-Чаплін Х. Ігор Белза. – Львів, 1998. – С. 52.

<sup>26</sup> Лятошинський Б. Лист № 241 // Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: у 2 т. – Київ, 2002. – Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). – С. 230.

<sup>27</sup> Блажкевич-Чаплін Х. Ігор Белза. – Львів, 1998. – С. 55.

1935 року, де її представили М. Канерштейн з оркестром Всесоюзного радіокомітету<sup>28</sup>.

У композиції написаної незабаром Другої симфонії І. Белза, продовжуючи одночастинний варіант жанру, уводить дві розробки та розширену коду, приділяє велику роль поліфонії у формотворенні (зокрема, у другій розробці спостерігається контрапунктичне поєднання п'яти голосів тощо), використовує потрійний склад оркестру із долученням другої флейти-ріцоло та четвертої труби, а також прийом автоцитуювання у першій розробці – ремінісценцію фортепіанної п'єси «Похоронний марш» (1927–1928). Уперше симфонія була виконана з великим успіхом під орудою Б. Лятошинського 1934 року у дні святкування перенесення столиці України з Харкова до Києва. Відомо, що також вона прозвучала і за кордоном, у Польщі її репрезентував випускник Львівської консерваторії, згодом відомий диригент Станіслав Віслоцький. Разом із Другою симфонією Б. Лятошинського цей твір, засвідчивши творчу зрілість композитора, – «один із перших прикладів драматичного симфонізму в українській музиці»<sup>29</sup>.

У Третій симфонії І. Белза звернувся до циклічного інваріанту даного жанру, обравши для втілення задуму тричастинну конструкцію – Прелюдія і fuga, Лірична поема, *Impetuoso*. Вважаючи цей твір етапним у доробку митця, Х. Блажкевич-Чаплін відзначає у ньому зміну орієнтації І. Белзи, прагнення до просвітленості при збереженні захоплення різними контрапунктичними прийомами. Перша частина розпочинається лаконічним вступом (прелюдія), що активізує увагу слухача перед появою потрійної fugи. Контрастна друга частина (*Adagio sostenuto*) – ліричний центр симфонії, завдяки яскра-

---

<sup>28</sup> Відгуки про це виконання вмістили журнал «Говорит Москва» (1953. – 15 серпня), київська газета «Пролетарська правда» (1935. – 9 червня).

<sup>29</sup> *Блажкевич-Чаплін Х. Ігор Белза. – Львів, 1998. – С. 57.*

во вираженій кантиленній темі у гобоя на фоні струнних<sup>30</sup>. Фінал, незважаючи на експресивність висловлення, позначений оптимістично-позитивною образністю. У ньому помітне краще володіння автора можливостями симфонізму, зокрема принцип тематичних зв'язків виявляє себе крізь ремінісценцію у побічній партії першої теми фуги з першої частини, у життєствердній коді використовується матеріал фуги. Третя симфонія І. Белзи здобула позитивні відгуки на обговоренні в СКУ, перше виконання здійснив на закритому прослуховуванні оркестр Українського радіокомітету п /к М. Канерштейна, у відкритому авторському концерті І. Белзи прозвучала лише друга частина симфонії.

Піднесення музично-творчого процесу в республіці в другій половині 30-х – на початку 40-х років виявилось також у загостренні інтересу до народної творчості, яка до того була жорстоко переслідувана, особливо керівниками й членами АПМУ. Це, природно, зумовило появу нових симфонічних композицій, базованих на народних мелодіях. Передусім слід відзначити Першу симфонію К. Данькевича. Відчуття повноти життя, піднесеність настрою, ліричність складають основу суті твору.

Виступи в ті роки представників адміністративно-командної системи проти дерзаних, спроби іменувати усе свіже й новаторське формалізмом справили негативний вплив і на Першу симфонію К. Данькевича. У ній відсутні проблеми, пов'язані з активним творчим пошуком, із самотутнім тлумаченням традицій, її теми взято з народної музики або складено в її дусі. Автор зосередився на ясних, подеколи пасторальних мелодіях. Пейзажність, незатьмарений настрій характеризують вступ до першої частини. То лише контурний образок природи. Поява головної партії позначена різкою зміною темпу й розміру. Відчуття раптовості посилюється ладовим зміщенням.

---

<sup>30</sup> Відомо, що ця частина під назвою «Лірична поема» була видана як окремий твір 1944 р. в Москві.

За тему побічної партії править мелодія вступу, подана тут по суті без змін. Розробка невелика за розміром, скромна за музичним змістом. Основний засіб розвитку – повторність, подеколи з варіаційними змінами в супроводі.

Реприза виявилася дещо гучнішою за експозицію, хоч і не виходить за межі світлого пісенно-ліричного настрою. Він продовжується в спокійнішому плані в другій частині симфонії, написаній лише на одну тему. У репрізі переважає повторність (навіть без варіантів). Тема тут пісенного характеру, дещо «замкнена» за структурою, що й виявилось певним гальмом щодо її симфонізації.

З усіх частин циклу найпривабливіша третя (скерцо). Вона струнка й урівноважена щодо архітектоніки, винахідливо інструментована. Форма – складна, тричастинна. За середину першого епізоду править заключна партія з першої частини. Це свідчить про спробу автора домогтися більшої цілісності драматургії, підкреслити настроєву єдність циклу.

Менш вдалий фінал, у якому дотримано принципу «нанизування» різних епізодів. Повторність їх не на користь цілого. У четвертій частині використано мелодії широко розповсюджених народних пісень: жартівливої «По опеньки ходила» та родинно-побутової «Ой піду я лугом».

Отже, Перша симфонія К. Данькевича є спробою продовжити в українській музиці напрям, започаткований Л. Ревуцьким. Проте менша обдарованість К. Данькевича спричинила його дещо зовнішній підхід до розв'язання важливої творчої проблеми. Але причина цього також у тодішніх суспільних обставинах. Тенденція до примітивізації вираження, спрощене розуміння поняття доступності, спроби фетишизації фольклору як панацеї від усіх і всіляких вад, що спостерігалось у другій половині 30-х – на початку 40-х років, захопили в свою орбіту немало композиторів. Нове слово щодо активного перетворення народних мелодій було сказане в роки Другої світової війни і після її закінчення.

Звісно, переліченим не вичерпується доробок українських радянських композиторів у найважливішій галузі інструментальної музики. Нові симфонії, що з'явилися у творчості ряду інших авторів, свідчили про подальше освоєння ще незвіданих форм і видів музики, про розширення й усталення різних типів симфонізму. І хоча багато з того, що звучало на концертній естраді в довоєнні роки, становить нині лише історичний інтерес, забувати про нього не варто, бо давно відома істина: чим інтенсивніше кількісне нагромадження художніх цінностей, там певнішими й вагомішими стають їх якісні показники.

Перша симфонія (1939) Л. Гурова, яку було виконано під час Декади радянської музики в Києві (17 листопада – 6 грудня того ж року)<sup>31</sup>, репрезентувала тоді ще молодого автора в даній сфері. Л. Гуров, як і деякі його колеги (М. Вілінський, С. Орфеев, В. Золотарьов, Я. Файнтух), брав діяльну участь у формуванні молодого професійного молдовської музичної культури й написав симфонію на теми молдавських народних пісень<sup>32</sup>. Проте, незважаючи на вправне володіння композиційними засадами циклічної форми, створити справді національну (з усіма специфічними особливостями цього визначення) симфонію, йому не пощастило. Л. Гуров недостатньо пройнявся закономірностями фольклору, припустився помилки ряду молодих митців, які сприймали народні наспіви як інтонаційні будови, придатні певною мірою для розробки. Він до кінця не усвідомив ладової специфіки музичного матеріалу, його своєрідної ритміки, що призвело переважно до цитатного його використання. Симфонія в цілому пов'язана з традиціями російських класиків, зокрема лірикою П. Чайковського. Проте вона стала першим кроком митця до пізнання особливостей молдовського музичного фольклору, що в по-

---

<sup>31</sup> Довженко В. Декада радянської музики в Києві // Радянська музика. – 1939. – № 6. – С. 63.

<sup>32</sup> У Молдові її вважають першою молдавською симфонією.

дальшому визначило напрям творчих пріоритетів Л. Гурова<sup>33</sup> і відбилося у більш довершених композиціях («Молдавеняска» для симфонічного оркестру, кантата «Фрунзішоаре де мохор», фортепіанна «Дитяча сюїта», «Молдавське капричіо» для арфи, «Колискова» для скрипки і фортепіано тощо).

Спадщина П. Чайковського та великий виконавський досвід як симфонічного та оперного диригента<sup>34</sup> надихнули й К. Домінчена на написання Першої симфонії (1940). Але слабким місцем її чотиричастинного циклу виявилось не досить творче ставлення автора до традицій.

Питомою заявкою на майбутнє стала Перша симфонія (1940)<sup>35</sup> Г. Майбороди – тоді студента Київської консерваторії. Це тричастинний цикл епіко-ліричного складу. Такий характер найчіткіше проступив у першій частині, зокрема в розгонисто-енергійній, величавій головній партії, він відчутний і в споглядальній, проїнятій спокійною ліричністю музиці побічної. Зосереджений філософський роздум лежить в основі другої частини. Мелодичний плин музики спокійний, розмірений, ніби викликаний спогляданням красивого, але дещо холоднуватого пейзажу. Тут ще мало тремтливої без-

---

<sup>33</sup> Від 1945 р. Л. Гуров пов'язав своє життя з Молдовою: створив кафедру композиції в Кишинівській консерваторії, де багато років викладав і виховав чимало представників національної композиторської школи, протягом 1948–1956 рр. очолював Спільку композиторів, заклав підвалини теоретичного та етномузикознавства у Молдові (праця «Ладові та метроритмічні особливості молдавської народної пісні», 1955).

<sup>34</sup> У 1931 р., закінчивши Музично-драматичний інститут по композиції і диригуванню, К. Домінчен як диригент працював в Одеському (1932–1934) та Луганському (1934–1935) оперних театрах, на Хабаровському (1936–1937) та Новосибірському (1937–1938) радіо, обіймав посаду головного диригента Миколаївської філармонії (1938–1941).

<sup>35</sup> Прем'єру того ж року виконав симфонічний оркестр Українського радіо під орудою П. Полякова.

посередності й щирості почуттів, які з такою захоплюючою силою проявляються в наступних творах композитора. У піднесеному фіналі простежуються рухливі моменти, однак розвиток здійснюється шляхом постійного нагнітання вислову, зіставлення різних настроєвих планів. У викладі немало поліфонічних моментів, хоч подеколи вони недостатньо випрацьовані в аспекті композиторської техніки. Такі особливості фактури викликали певну в'язкість оркестрового письма, в цілому досить барвистого, соковитого, образного. У цілому Перша симфонія Г. Майбороди написана під очевидним впливом естетики й стилістики О. Глазунова.

М. Гозенпуд розпочав написання Симфонії (1938–1939), будучи автором уже кількох циклічних композицій для фортепіано – трьох сонат, трьох концертів із оркестром. Симфонія, за задумом композитора, мала передавати думки, почуття і переживання «радянської людини»: «У своєму творі мені хотілось простою і зрозумілою мовою музики розповісти про внутрішній світ нової людини»<sup>36</sup>. У чотиричастинному циклі виняткове значення має тема вступу, яка не лише відіграє важливу роль у драматургії всього опусу (домінує у розробці першої частини, стає смисловим центром фіналу), але й інтонаційно впливає на інші теми (головну й побічну партії першої частини). Її початковий виклад (*Largo, a-moll*) у низькому регістрі викладено в тембровому міксті (унісон струнних, фагота, валторн і труб). Завдяки чергуванню плавного й акцентованого ритму, квартово-квінтових і секундових інтонацій темі властива сконцентрована й водночас стримана волюва спрямованість.

Емоційно-психологічний зміст теми поглиблюється й доповнюється у подальшому розвитку тематизму симфонії. Зокрема, зі вступом інтонаційно споріднена тема другої частини (*Andante, fis-moll*). Проведена у валторн на тлі фі-

---

<sup>36</sup> Ольховський А. Перша симфонія М. Гозенпуда // Радянська музика. – 1940. – № 1. – С. 6.

гурацій флейти і фону струнних у низькому регістрі, вона набула оптимістичного характеру, її розвиток позначено більшою широтою симфонічного розгортання музичного матеріалу. У легкій і прозорій за оркеструванням третій частині – Скерцо (*Allegro scherzoso, D-dur*) – провідну роль відіграють групи дерев'яних духових та струнних. Жвавість, грайливість та безпосередність образного змісту цієї частини перегукується за інтонаційними особливостями з побічною партією першої частини Симфонії. У переможно-життєствердному фіналі (*Allegro risoluto, a-moll*), що складається з двох тричастинних побудов та епізоду між ними, провідну роль відіграє тема вступу, «цементуючи» художній зміст твору в єдине ціле.

Попри відчутну «неперебореність впливу Скриябіна (структура головної теми I частини, конструкція фіналу) і Глазунова (повільна частина)»<sup>37</sup>, А. Ольховський наголосив на багатстві оркестровки симфонії та здобутках у володінні поліфонічним письмом (яскравий за голосоведенням епізод на початку репризи першої частини), загалом схвально оцінив твір: «Високий рівень тематичного матеріалу симфонії, змістовність і яскравість його думки, ясність і логіка розвитку, а головне – цільність і єдність його виразних зв'язків, загальний життєстверджуючий колорит – усе це відносить симфонію Гозенпуда до зрілих творів української радянської симфонічної літератури»<sup>38</sup>.

Незважаючи на недосконалість значної частини перелічених симфоній, зумовлену тоді ще недостатнім фаховим досвідом їх авторів і, як наслідок, щирим захопленням та не завжди творчим наслідуванням високохудожніх здобутків російських симфоністів, поява цих творів засвідчила здатність зацікавленої композиторської молоді працювати в названому жанрі. Їх

---

<sup>37</sup> Ольховський А. Перша симфонія М. Гозенпуда // Радянська музика. – 1940. – № 1. – С. 11.

<sup>38</sup> Там само.

значення полягало в «заповненні вакууму», який був на той час надто відчутним в репертуарі оркестрових колективів.

У 1940 році було створено другу редакцію Другої симфонії Л. Ревуцького, де композитор переоркестрував окремі фрагменти й удосконалив поліфонічну сторону партитури. Здобувши широке схвалення колег, за цей твір митець був висунутий на здобуття Сталінської премії<sup>39</sup>.

Симфонічний доробок західноукраїнських митців до 1939 року відрізнявся, по-перше, іншим колом джерел, які слугували орієнтиром у пошуках власної музичної стилістики (зокрема, у низці випадків ближчим, аніж російський, став для них австро-німецький симфонізм), по-друге, ідейною незаангажованістю, відтак виразнішими проявами в них зв'язків із полістильовою панорамою європейської музики першої половини ХХ ст. У Західній Україні жанр симфонії освоювали Стефанія Туркевич<sup>40</sup> (1937), Юзеф Коффлер (1930, 1933, бл. 1935, 1940), Антін Рудницький (1936), Тадеуш Маєрський (1939).

Перша симфонія<sup>41</sup> С. Туркевич, тематизм якої має загальнослов'янський характер (за епічністю мелодики викликає алузії з «Богатирською» симфонією О. Бородіна), класично чотиричастинна, для, як прийнято, подвійного складу симфонічного оркестру. Але твір позначений і новаторськими рисами – монотематизмом нетрадиційного типу, що цементує форму, і особливо образною індивідуалізацією груп оркестру. Зазначимо, що опус не має чітко окресленої тональності. Не зовсім традиційним вбачається експози-

<sup>39</sup> Про обставини навколо цього факту пише у монографії В. Кузик (Лев Миколайович Ревуцький. – Київ; Ніжин, 2009. – С. 60).

<sup>40</sup> За чоловіками – Лісовська, Лукіянович.

<sup>41</sup> Ноти твору авторам розділу були недоступні, тож тут вони спираються на аналіз, зроблений С. Павлишин у монографії «Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович» (Львів, 2004. – С. 54–57).

ційний виклад тем. Уже перша, головна, тема складається з двох елементів: висхідного руху мідних на *f* та грайливо-танцювального у флейт, діатоніка й цілотновість поєднуються з хроматикою. Архаїчний відтінок має невеличка діатонічна побічна тема у перемінному метрі 4/4 – 5/4, доручена дерев'яним духовим інструментам. Темброві трансформації, що відіграють у розробці більшу роль, аніж інтонаційно-структурні, також притаманні і другій частині, своєрідній інтерлюдії-імпровізації. Опора на цілотновість та флейтовий тембр теми викликає асоціації з «Післяобіднім відпочинком фавна» К. Дебюссі. Активна енергійна третя частина (з підзаголовком «Рондо») відіграє роль скерцо у сонатно-симфонічному циклі. Одна з інтонацій рефрену перегукується з першим елементом головної теми першої частини Симфонії – це спадний епічний мотив; один з епізодів дещо танцювального характеру теж споріднений із тематизмом першої частини. Тематичні арки властиві й фіналу твору, де розвивається другий, грайливо-танцювальний елемент головної теми першої частини. Симфонія завершується жалобним маршем (спершу в міді на *pp*, у кодї його викладено *tutti*), натяк на який відчутний наприкінці другої частини. Перша симфонія С. Туркевич є перехідною в її творчості – від пізнього романтизму до модернізму й авангардизму.

У творчості Ю. Коффлера 30-і роки стали найрезультативнішим періодом, коли він звернувся, зокрема, і до симфонічного жанру. Усі чотири симфонії виявляють засади стильової тенденції неокласицизму у двох його різновидах – пародизму і соноризму (за М. Голомбом)<sup>42</sup>. Якщо в Першій симфонії дослідники вбачають впливи музики А. Шенберга (серійна техніка), то Друга позначена більш індивідуальними підходами до впровадження ідей соноризму. Зокрема, Е. Нідецька зазна-

---

<sup>42</sup> Нідецька Е. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських зв'язків (1792–1939): Дис. ... канд. мист-ва. – Київ, 2003. – С. 149.

чає, що «однією з найцікавіших є четверта частина, оскільки, окрім пародистичного різновиду неокласицизму, вираженого в характерних інструментальних фігурах із сильною моторикою, містить і елементи польського фольклору, у вигляді ритмів краков'яка»<sup>43</sup>. Також у цій частині композитор використав дві цитати народних пісень – «Піє Куба до Якуба» і «Мала баба півня», що, уведені до атонального контексту, зазнають його впливу. Початкова ритмічна формула першої відіграє роль рефрену у формі, у другій цитаті автор модифікує ритмічну схему.

У Третій симфонії Ю. Коффлер продовжив авангардові пошуки зразка нововіденців, застосувавши 12-тоновий кластер на основі серії. Такий експеримент на два десятиліття випередив сонористичні знахідки В. Лютославського («Траурна музика») <sup>44</sup>. Четверта, остання симфонія композитора демонструє поступове згортання ролі додекафонної техніки, що пояснюють розумінням автора неможливості її виконання внаслідок війни. Таким чином, досвід Ю. Коффлера 1930-х років став унікальним явищем творчого новаторства в аспекті освоєння додекафонії і неокласицизму на теренах України.

Поряд з симфоніями розвивалися інші форми цього жанру. Тому, наприклад, більшість сюїт з'явилася у вигляді обробок народних наспівів. За зразок у цьому нерідко правили «Вісім російських народних пісень» для симфонічного оркестру А. Лядова.

У цьому жанрі працювали М. Вілінський, П. Гайдамака, В. Грудин, К. Данькевич, О. Дашевський, М. Завалішина, М. Іжакевич, Б. Крижанівський, Ю. Мейтус, М. Недзведський, В. Овчаренко, С. Орфеєв, В. Рибальченко, А. Рудницький, А. Свечников, Я. Файнтух, М. Фоменко, К. Шипович, А. Штогаренко. Подібно до М. Вериківського у «Веснянках» (1924),

<sup>43</sup> Там само. – С. 153.

<sup>44</sup> Там само. – С. 154.

за основу своїх опусів (до Другої світової війни написав три цикли) Юлій Мейтус брав мелодії народних пісень. Щоправда, ставлення до них було дещо іншим, ніж у «Веснянках», бо Мейтус більше зважав саме на симфонічне опрацювання наспівів.

У творах Ю. Мейтуса також виявилось певне захоплення тенденціями, що панували в тодішньому художньому житті, зокрема урбанізму, що й позначилось у музичній мові сюїти «На Дніпробуді» у п'яти частинах (1929), яка стала спробою осмислити одну з найбільших будов радянського часу – Дніпровську гідроелектростанцію ім. В. Леніна. У зв'язку з цим і з огляду на естетичну ситуацію у сюїті проступають впливи звукообразальності та конструктивізму. Цим позначена, зокрема, четверта частина, написана лише для різного роду ударних інструментів<sup>45</sup>.

Свого часу П. Козицький написав музику до вистави за «Козаком Голотою» Ф. Лопатинського, де змальовано мужню постать народного героя, ватажка селянських повстань у перші десятиліття ХІХ ст. Устима Кармелюка. Пізніше композитор використав цей матеріал для створення першої в Україні програмної сюїти «Козак Голота» (1934). В окремих її частинах висвітлено картини боротьби кріпаків проти поміщиків, інші ж становлять музичні портрети деяких дійових осіб.

«Пісня про Козака Голоту» – назва першої частини. Змальовуючи образ героя, Козицький скористався відомою мелодією «За Сибіром сонце сходить», а також історичною «Ой полети, галко», інтонаційно близькою до попередньої.

Жанрове визначення частини (пісня) справило певний вплив на особливості розгортання тем. Це, зокрема, виявилось в очевидній «хоровій» розспівності. Схожий підхід до опрацювання наспівів простежується, як уже згадувалося, у

---

<sup>45</sup> Четверта частина у виконанні оркестру Паризької філармонії під керівництвом Ю. Ерліха була записана на платівку фірми «Колумбія».

«Веснянках» М. Вериківського. Специфічні виражальні засоби хорової музики використано також в другій частині («Галя»), де подано музичний портрет молоденької панської покоївки, яка щиро кохає козака Голоту й допомагає йому в боротьбі. Музика сюїти сприймається як своєрідна версія розкладки веснянкової мелодії «А в тому саду чисто метено»<sup>46</sup> (до речі, опрацьованої свого часу М. Леонтовичем).

За принципом музичного портрета утворено й третю частину циклу «Сотник Пузо» (про хороброго вдома і боягуза в бою начальника двірської варти). Це гротесковий марш з несподіваними ладовими й функціональними зміщеннями, запровадженням побічних септакордів і нонакордів. За звучанням «Сотник Пузо» дещо нагадує відомий марш з опери «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва.

В останній частині («Бій») Козицький спробував узгалянити задум. Музика стала активнішою, що виявилось у розгортанні матеріалу, в спробі своєрідно модифікувати тему «Ой полети, галко» з ліро-епічної у героїчну. Проте метод симфонічного мислення, мабуть, не був характерним для Козицького. Його намагання в майбутньому написати твір для оркестру не увінчалися належним художнім результатом.

Творча проблематика, що хвилювала композиторів Наддніпрянської України, виявилася не чужою для деяких авторів, які працювали на західноукраїнських землях. Щодо цього на особливу увагу заслугове діяльність С. Людкевича (поєми «Веснянки», 1935; «Мойсей», 1930-ті, завершена 1962), М. Колесси (Симфонічні варіації, 1931), Р. Сімовича (поєми «Карнавал», 1936; «До світла», 1939). Вільним тлумаченням художньої структури позначена поема-фантазія «Веснянки» (1935) С. Людкевича, де обрядові наспіви становлять основу залученого до інтенсивної розробки музичного матеріалу. Людкевич скористався такими піснями (до

---

<sup>46</sup> Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу / упоряд. і приміт. О. І. Дея та С. Й. Грици. – Київ, 1971. – С. 51.

речі, взятими з відомих циклів «Молодощі» (1876) та «Веснянки» (1896) М. Лисенка) для змалювання свята весни, відродження природи, початку натхненної праці. Найширше та найповніше в поемі-фантазії репрезентована й розроблена одна з найдавніших веснянкових мелодій «Благослови, мати!» (чиста пентатоніка), що сприймається як свого роду пантеїстичний заклик до нового трудового циклу. Окрім цієї мелодії, що виконує роль головної партії даної сонатної форми, в якості побічної партії композитор використав мелодію народної пісні «Король». Він широко застосував класичні методи й засоби розвитку: вилучення з тем активних інтонаційних ланок, їх зіставлення і сполучення, проведення у вигляді контрапунктів у різних оркестрових групах і регістрах, а також настроєвих обарвлень. Зокрема, звертало на себе увагу кінцеве звучання «Благослови, мати!» – потужне, фонічно збагачене. Цей образ постає як логічне вивершення всієї симфонічної інтродукції.

У складному соціально-політичному контексті 1930-х років, коли довелося жити і творити українським композиторам, цілком зрозумілим стає звернення С. Людкевича у той час до поеми І. Франка «Мойсей». Філософський зміст першоджерела, роль народного проводиря та його відповідальності за долю народу, боротьба за волю, перемога ідеї свободи надихнули композитора до створення однойменної симфонічної поеми<sup>47</sup>. М. Антонович, вважаючи її «своєрідним музичним підпіллям», зазначає один із факторів активної симфонічної творчості Людкевича: «Політична ситуація на українських землях, що не дозволяла всього сказати словом, і треба було говорити мовою символів та асоціацій. Замість слова заговорила мелодія знаної бойової пісні, заговорила назва твору. <...> спрямовували думки та почування у певному напрямку, надавали музичним формам конкретного

---

<sup>47</sup> Другу редакцію композитор створив 1956 р.

змісту»<sup>48</sup>. До таких його творів, зокрема, належать глибокі за концепцією, тематично багаті і широкі за симфонічним розвитком «Стрілецька» (або «Галицька») рапсодія (1928) та симфонічна поема «Мойсей».

«Галицьку рапсодію» Людкевич тлумачив як музичну пам'ятку про трагічну долю національних військових формувань, відомих під назвою «січові стрільці». Спершу, під час світової війни 1914–1918 років, уряд Австро-Угорської імперії використовував їх у боях проти царського війська. Пізніше вони вели відчайдушну боротьбу з польською шляхтою за права Західноукраїнської Народної Республіки, потім входили до складу червоних частин і брали участь у боях з інтервентами. З тих пір в українському народному побуті залишилось чимало пісень, у яких відображені різні сторони бойового життя стрільців.

В основу рапсодії покладено дві мелодії – трагічну «Ой та зажурились» і привільну «Ой видно село». У процесі розвитку вони переплітаються між собою. Залежно від програми композитор показав їх у різному емоційному забарвленні. Зокрема, перший наспів звучить то драматично, то трагедійно-тужливо.

Згадані симфонічні твори Ю. Мейтуса, П. Козицького, В. Борисова, С. Людкевича були першими зразками української програмної музики. Поступово накреслилися її тематичні й естетичні різновиди. Це – присвячені революційній темі (написані з прославною метою до річниць Жовтневих подій 1917 р.), а також ті, що були створені на основі літературної класики. У симфонічних поемах виділилось два типи програмності: сюжетно-ілюстративний та емоційно-узагальнений. Перший чіткіше проступає у творах на сучасну тематику, що зумовлювалося прагненням авторів конкретніше розмовляти з слухачами про недавні революційні події або про

---

<sup>48</sup> Антонович М. Станіслав Людкевич: Композитор, музиколог. – Львів, 2007. – С. 25.

ті чи ті явища сьогодення, а також певним впливом АПМУ, що вимагала цього в усіх музичних жанрах. Друга переважно базувалася на традиціях класичної західноєвропейської і російської музики.

Типово апмувські плакатність і масовість у зовнішньому ілюстративному розумінні проступають у тодішніх поемах (інколи – у картинах) В. Нахабіна («Індустріальна поема», 1931), В. Рибальченка («Свято мас», 1933; «Про ентузіазм»), Д. Клебанова («На Заході бій», 1931), симфонічних плакатах В. Задерацького («Завод», «Кінна армія», «Китайський марш», усі 1935) та ін.<sup>49</sup>

Чітку сюжетну (й дещо картинну) програму покладено в основу поеми «Похід» (1936) А. Штогаренка, яка також на-снажена масовими піснями періоду громадянської війни. На жаль, партитуру було втрачено в роки Другої світової війни.

Близька задумом до попередньої «Партизанська донька» (1938) П. Козицького, що виникла на основі музики до однойменного фільму. Ця обставина справила певний вплив на переважну «кадровість» структури твору, позбавленої об'єднуючого симфонічного вираження.

Емоційно-узагальнена програма властива «Молдавській поемі» (1937) В. Косенка, яка стала певною даниною (як і сюїти М. Вілінського та деякі твори інших авторів) молдавській музичній культурі. Зміст її – своєрідна «емоційна історія» молдовського народу. У дещо невипрацюваній за формою послідовності епізодів композитор відтворив характер і ладову природу низки національних мелодій. Витонченість гармоній подеколи вступає в суперечливість з простенькими народними наспівами. Проте це не применшує значення твору як одного із загалом вдалих зразків звернення українського композитора до фольклору іншого народу.

---

<sup>49</sup> Симфонічна поема «Штурм Тракторного партизанами» для хору і оркестру (1932) М. Коляди розглянуто в розділі «Вокально-симфонічна музика».

«Траурно-героїчна поема» (1940) В. Борисова присвячена легендарному льотчику В. Чкалову. Програма в ній також емоційно-узагальненого типу. Поема написана у розвиненій сонатній формі з повільною інтродукцією, яка, подібно до пізньоромантичних зразків жанру, містить основну ідею – у цьому разі скорботу (після звістки про загибель героя). Тема інтродукції (*Allegro, a-moll*) двоелементна. Її перший елемент, що звучить у віолончелей і контрабасів на *tremolo* альтів, позначений гармонічною нестійкістю, пунктирним ритмом. Другий елемент, викладений у партії дерев'яних духових, м'яко і начебто безвільно спускається «назустріч першому». В. Борисов вважав за доцільне розширити масштаб інтродукції до тричастинної структури, показавши вже у ній здатність матеріалу до розвитку та досягнення кульмінації – репризного проведення теми у мідних духових інструментів.

Натомість головна партія – стиснена й динамізована тема вступу. Вона показова зближенням обох елементів і появою контрастного наспівного підголоска у скрипок. Танцювальна сполучна партія (*staccato, pizzicato* струнних) за фазовим принципом приводить розгортання музичної тканини до побічної партії, викладеної у вигляді тричастинного епізоду. Це – широка кантиленна тема у кларнета на тлі рівномірного тріольного супроводу-«погойдування» струнної групи. Її середній розділ заснований на секвенціях та імітаціях з поступовим включенням до масиву фактури нових інструментів. Місцева кульмінація збігається з початком репризного проведення скороченої побічної партії.

У розробці поеми відтворюється схвильованість музичного висловлення, нестримне поривання, що виражається в застосуванні поліфонічних прийомів письма (імітації, тема у збільшенні та зменшенні), хроматизації мелодичних ліній. Центральне місце в поемі посідає епізод розробки *Maestoso funebre (fis-moll)*. Його декламаційно-патетична тема увібрала в себе риси обох партій: інтонації першого елемента головної

та маршоподібний ритмічний каркас звучання мідних у середині побічної.

Реприза твору динамізована і скорочена. Зміни торкаються тембру – переоркестрування головної партії, більше напруженої завдяки тому, що перший елемент звучить у високому регістрі труб на фоні *tremolo* струнних і акордів дерев'яних духових. Побічна звучить більш стримано і похмуро внаслідок нижнього регістру кларнета, відсутності хвилеподібного супроводу.

Підсумкову, «тріумфальну» крапку у творі ставить кода (*Allegro moderato, Allegro molto, A-dur*), де елементи головної партії у групі мідних якнайпереконливіше формують резюмуючий радісний, піднесений настрій.

Сучасники позитивно сприйняли «Траурно-героїчну поему» В. Борисова, відзначаючи виразність і ясність її тематизму («музика поеми приваблює своєю теплотою і правдивістю вираження»<sup>50</sup>), цікаві риси формотворення і, водночас, критикували одноманітність оркестровки в кульмінаціях. Проте це не завадило їм визнати, що твір «є значним досягненням автора на шляху опанування великої форми і симфонічних методів розвитку»<sup>51</sup>.

Художньо довершенишими виявилися поеми, створені на основі тем з класичної літератури. Це передусім зумовлювалося відповідними багатими й розмаїтими традиціями (західноєвропейськими та російськими). Помітну роль у цьому відіграли всенародні відзначення ювілейних дат О. Пушкіна, Т. Шевченка, І. Франка, В. Шекспіра та ін.

До 100-річчя від дня смерті російського поета О. Пушкіна в Україні (як і в інших республіках) з'явилося чимало зразків різних музичних жанрів, пов'язаних з його творчістю. Із цього погляду заслуговує на увагу поема «Мідний вершник»

<sup>50</sup> Гейліг М. «Траурно-героїчна поема» В. Т. Борисова // Радянська музика. – 1941. – № 2. – С. 30.

<sup>51</sup> Там само. – С. 26.

В. Барабашова. Її музика щиро емоційна та мелодійна. Виразно передаючи драматизм літературного першоджерела, вона, на жаль, по-епігонськи відбиває провідні засади симфонічного стилю П. Чайковського. Найпоказовішим щодо цього є спосіб секвенційного розгортання того чи іншого інтонаційного зерна до кульмінації з одночасним згущенням емоцій. Чимало «від Чайковського» в гармонії, у способах поліфонізації фактури, інструментовці. Це стало певним вираженням неправильної тенденції часу відзначати в будь-якому творі «впливи» класичної, зокрема російської, музики. А відсутність їх нерідко розцінювали як прояв «національної обмеженості» автора.

Зі спробами симфонічної інтерпретації образів Т. Шевченка виступили Г. Майборода й К. Данькевич. Після першого ж виконання, яке відбулося в ювілейні дні святкування 125-річчя від дня народження поета (1939), поема «Лілея» Г. Майбороди<sup>52</sup> привернула увагу правдивим розкриттям образів з «Кобзаря». У ній розповідається про трагічну долю дівчини-кріпачки, знеславленої паном. Спершу звучить широка тема басів – авторська преамбула до сумної легенди. Розмірено-стриманий музичний плин, глухий тембр віолончелей і контрабасів надають темі зосередженості.

Щоб відтінити образ, ліризувати його, автор подав про-світлену послідовність акордів духових дерев'яних інструментів, валторн і труб. Схвильованість музики, невизначеність ситуації підкреслюються пунктирами, пульсуючими фігураціями скрипок і глухими піццикато контрабасів. В основі розповіді Лілеї про своє життя серед людей – широка, баладного типу тема, близька до народних пісень-романсів.

Музика сповнена внутрішньої експресії. На зміну їй прийшла інша, трагедійного змісту. У процесі викладу вона зву-

---

<sup>52</sup> Твір був поданий на конкурс, оголошений для студентів-композиторів у Київській консерваторії до ювілею Т. Шевченка, і здобув там найвищу нагороду.

чить то напружено-драматично, то піднесено, то набуває сумовито-величавого характеру.

«Лілея» Г. Майбороди – не лише композиція «для оркестру», а й справді симфонічна партитура з органічним розвитком образів. За структурою вона мовби синтезує елементи сонатності (розгорнена розробка), варіаційності й складної тричастинної форми (чітка симетричність загальної схеми). Поема – один з небагатьох зразків даного жанру, де утворення гнучкої структури органічно сполучається з ліричним розгортанням образної сфери і зумовлюється певними законами музичної драматургії. Вона є першою вдалою спробою симфонічної інтерпретації поетичної спадщини великого народного поета. Свого часу російський композитор М. Штейнберг, член правління СК СРСР, схвально відгукнувся про поему: «Майборода – це явище надзвичайно визначне, бо для студента IV курсу такий твір, який з усіх точок зору завойовує симпатії, – і з точки зору загальної побудови, і безпосередності виразу, і великого дихання, – це не учнівський твір, це щось значно більше від учнівської роботи. Вже широке дихання першої теми, яка потім повторюється дуже цікаво в зворотній реєстровці й інструментовці, прекрасне наростання, кульмінація – все це заслуговує великого схвалення»<sup>53</sup>.

Того ж 1939 року вперше прозвучала симфонічна поема «Тарас Шевченко» К. Данькевича. Порівняно з «Лілеєю», її задум видається масштабнішим. В основі твору – образ людини, життя і діяльність якої – окрема епоха в громадсько-політичному й культурному житті народу. Однак докорінна різниця між обома творами полягає у підході до проблеми симфонічного втілення задуму. Майборода відштовхувався від внутрішнього змісту образу, а Данькевич дотримувався переважно показово-зовнішніх моментів. У поемі п'ять (на-

---

<sup>53</sup> Радянська музика. – 1940. – № 3. – С. 19.

родних і авторських) тем. Кожна з них надто замкнена у своїй будові, що призвело до фрагментарності цілого.

Перша тема (фаготи, валторни, альти, віолончелі) – драматична, певною мірою експресивна. Вона похмура, із глухими ударами дзвону. Несподіваною стала поява після фанфар народної пісні «Лугом іду, коня веду»<sup>54</sup>. Після неї ще одна народна мелодія – «У Києві на ринку»<sup>55</sup>.

У розробці переважає властивий попури принцип нанизування тем-образів без заглиблення у виражальну сутність кожного. Щодо структури й загального характеру «Тарас Шевченко» близький до Першої симфонії цього ж автора. Музика розгортається почерговим (за розташуванням в експозиції) викладом окремих епізодів. Не йде на користь творові зловживання ходами рівнобіжними тризвуками, поданими в дещо механістичному плані. Отже, «Тарас Шевченко» – музична розповідь про те, що поета оточувало, а не про його почуття й переживання чи зміст поезій.

До цієї низки композицій долучилася і програмна симфонічна поема «Заповіт» мі мінор *op.* 73 «пам'яті великого українського народного поета Т. Г. Шевченка» Р. Глієра (1939), написана в Москві і там само виконана оркестром Московської філармонії під орудою автора.

Невеликий за обсягом твір (тривалість – 12 хвилин) написано в традиційній для жанру симфонічної поеми формі – сонатній, але з уведенням нової теми в репризі. Відповідно епічна повільна тема вступу (*Andante sostenuto, p*) починається скороченою цитатою знаменитої поміж українців мелодії Григорія Гладкого на цей вірш Кобзаря. Завдяки проведенню низькими струнними її звучання асоціюється з тембровою барвою чоловічого хору. Натомість тема динамічної головної партії (від т. 32, *Allegro moderato, f*) спершу у фаготів та контрфаготів, згодом у

---

<sup>54</sup> Українські народні пісні: у 2 кн. / упоряд. З. Василенко, М. Гордійчук. – Київ, 1955. – Кн. 2. – С. 41.

<sup>55</sup> Там само. – Кн. 1. – С. 170.

скрипок та англійського ріжка характеризується енергійними висхідними стрибками tenuto з фригійською секундою наприкінці. Натомість сполучна партія на матеріалі теми вступу (від т. 115) підводить до ніжної співучої побічної партії в тональності домінанти (від т. 130, *Poco meno mosso, p, dolce cantabile*), в її основу композитор поклав цитату – мелодія української народної пісні «Ой ішов козак з Дону» (свого часу її використав П. Чайковський у головній партії свого Першого концерту для фортепіано з оркестром). Р. Глієр викладає її дерев'яними духовими на тлі арпеджованих гармонічних фігурацій струнних. У розробці поеми (від т. 199) автор також упроваджує маршоподібний епізод tutti (від т. 303, *Marciale. Animato molto, p*). У репризі після теми вступу (т. 372) замість головної партії в кларнета й валторни *alla breve* з'являється тема на інтонаціях цитати російської народної пісні «Эй, ухнем» у *gis-moll* (т. 381, *Meno mosso, mf*). Після побічної партії (від т. 389) в кодї знову звучить цитована мелодія «Эй, ухнем» (т. 429), а завершується твір цитатою мелодії «Заповіту» (від т. 447).

У першій редакції, згідно із тогочасною сталінською ідеологічною доктриною, у кодї автор включив мелодії не лише української, а й російської, азербайджанської та узбецької народних пісень (тобто республік колишнього СРСР) як начебто ілюстрацію заключних рядків «Заповіту»:

І мене в сім'ї великій,  
В сім'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.

У другій редакції композитор через 2 роки (осінь 1941 р., перше виконання здійснив оркестр Всесоюзного радіо під керівництвом автора) усе ж таки вилучив із твору азербайджанську й узбецьку мелодії, які він раніше використав у кодї, проте залишивши цитату «Эй, ухнем».

З літературною тематикою пов'язані ще дві поеми – «Каменярі»<sup>56</sup> Г. Майбороди (за І. Франком) й «Отелло» К. Данькевича (за В. Шекспіром). Структура «Каменярів» (1941, у 2-й редакції «Сон», 1962) впливає з принципів тричастинності. В основі поеми три різнохарактерні теми. Перша – енергійна, вольова, заклична – уособлює образ народних змагань за кращу долю. Друга – ліро-епічного складу, що покликана втілювати філософські засади задуму. Третя – траурна, яка символізує трагічні настрої і сприймається як скорбота за тими, хто віддав життя у борні за щастя. У «Каменярах» домінують мотиви філософського заглиблення. Ця тенденція, як і прагнення до надмірної психологізації висловлення, призвела до певного нівелювання героїко-романтичного пафосу вірша І. Франка. Відзначене тут зумовило нові риси в музичній мові автора: ускладнення гармонії, наснаження її хроматизмами, витонченість прийомів оркестрового письма (індивідуалізація тембрів, ажурність фактури, прагнення до колористичного інструментального звукопису).

Поема «Отелло» (1937) К. Данькевича – одна зі спроб музичного втілення шекспірівських образів в українській творчості. Зміст першоджерела відкрив широкі можливості для чисто внутрішнього осягнення програми. Особиста драма Отелло, трагічна доля Дездемони, підступність і спустошеність Яго – це ті емоційно-сміслові акценти, розкриттю яких мала підкоритися концепція твору.

У вступі накреслено три теми-образи. Одначе й тут автор допустився вади, властивої драматургії «Тараса Шевченка», і зосередився передусім на ситуаціях, котрі виникають під впливом певних зовнішніх обставин. Через це на першому плані – описовість і декоративні моменти (буря на морі, урочиста зустріч кіпріютами Отелло тощо).

---

<sup>56</sup> Твір написано до відзначення 85-річчя від дня народження І. Франка.

Фрагментарність, про яку йшлося стосовно інших творів К. Данькевича, виявилась і тут. Це зумовлювалося тим, що для поеми композитор використав (не всюди творчо, на жаль) власну музику до п'єси В. Шекспіра, поставленої в одному з драматичних театрів, її прикладний характер, певна ілюстративність вплинули на художні засоби й конструкцію поеми. Композитор присвятив «Отелло» П. Чайковському. Проте, як виявилось, це не тільки вияв уваги до пам'яті видатного композитора. К. Данькевич дещо пасивно піддався індивідуальному стилеві цього митця, не зумівши знайти власної музичної думки для відтворення невмирущих образів В. Шекспіра.

До кращих симфонічних композицій довоєнного періоду належить «Героїчна увертюра» (1932) В. Косенка, яка разом із «Героїчною комсомольською увертюрою» М. Тица була відзначена премією на I Всеукраїнському конкурсі до святкування 15-річчя Жовтневої революції (перевороту). Цей твір В. Косенка, як і його «Молдавська поема», а також «Свято мас» (1932) В. Рибальченка, «Індустріальна поема» (1931) В. Нахабіна, «Мідний вершник» (1937) В. Барабашова, «Партизанська донька» (1938) П. Козицького, «Тарас Шевченко» та симфонічна сюїта «No pasaran!» (обидві 1938) К. Данькевича, на думку Б. Сюти, «плакатно-ілюстративні симфонічні твори ідеологічно-роз'яснювального звучання», що зазнали впливу радянського інтердискурсу<sup>57</sup>.

Носієм героїчного образу є перша тема вступу. У процесі розвитку ця тема набула значення лейтмотиву. Вона лаконічна за розміром і поділяється на дві частини. У подальших модифікаціях – переважно в скороченому вигляді (перша половина). Чим далі, тим наполегливіше композитор прагнув розкрити героїчний «заряд» лейтмотиву. Друга тема вступу

---

<sup>57</sup> Сюта Б. Інтердискурс в українській музиці 1920–1930-х років: деякі аспекти // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 67: Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. – С. 7–8.

(гобой і фагот в октаву) впливає з попередньої (у даному разі в ліричному плані). Отже, вступ – свого роду пролог до широкого симфонічного полотна.

Гостро ритмізована тема головної партії репрезентує напружену боротьбу, активне поривання вперед. Енергія вивільняється бурхливо й навально, ніби серія коротких вибухів. Розробковість – також властива риса сполучної партії. Побічна – пісенно-розлога, світла за настроєм. У цій партії музика поступово набуває характеру маршу, що увінчується звучанням лейтмотиву.

Як і в більшості класичних сонатних алегро, композитор розпочав розробку з головної партії. На перетвореннях її першого мотиву він побудував початковий етап розвитку. Мелодичні поспівки відтіняють і скріплюють фактуру цілого, спрямовують розвиток до однієї з місцевих кульмінацій. Другий епізод інтонаційно впливає з сполучної партії. Замість попередньої гомофонності тут помітну роль відіграють поліфонічні прийоми. Третій епізод розробки – агресивно-стрімкий рух. Провідну роль у ньому відіграє початковий мотив теми головної партії. Мабуть, через це її пропущено у репрізі. У подальшому (починаючи з побічної) виклад іде за експозицією, лише з певними змінами в тональному плані та інструментуванні. Завершує увертюру героїчна тема – лейтмотив.

Своїми виражальними особливостями «Героїчна увертюра» В. Косенка пов'язана з російською музикою. У ліричних епізодах на думку спадає П. Чайковський, у гармоніях відчутні ранній О. Скрябін і С. Рахманінов. Тут В. Косенко виявив схильність до альтерованих комплексів, збільшених тризвуків, до послідовностей, пов'язаних зі збільшеним ладом. Значну роль відіграють акорди, побудовані за квартовим принципом (зокрема, на кульмінаціях).

У 1930-х роках немало симфонічних композицій написано з широким використанням народних наспівів. Тут особливо прислужилися фольклористичні праці видатного вченого

К. Квітки («Народні мелодії з голосу Лесі Українки», ч. 1, 2; «Українські народні мелодії»). Вони приваблювали композиторів глибинними пластами фольклору, зразки якого раніше не друкувалися і репрезентували самотність української народнописенної культури.

Сюди передусім треба віднести сюїту «Веснянки» М. Вериківського, поеми В. Косенка, С. Людкевича, Г. Майбороди, увертюри Б. Лятошинського, В. Косенка та ін., які засвідчили здатність композиторів успішно працювати у цьому жанрі, розробляти в справді філософському плані складні мистецькі проблеми загальнолюдської культури, кращі національні художні традиції. Поміж означених композицій непересічне місце посіла «Увертюра» (1936–1937) Л. Ревуцького в оркеструванні Б. Лятошинського до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, за висловом В. Кузик – «епіко-героїчне симфонічне полотно на рівні світових шедеврів, що, як окремих концертний номер, нині є своєрідним “музичним титулом” України в світі»<sup>58</sup>.

У 1930-х роках західноукраїнські митці створили низку композицій для камерного оркестру: Т. Маєрський – Сюїту, а М. Колесса – першу частину<sup>59</sup> Сюїти (останній твір – для струнного оркестру). Також Б. Кудрик (був репресований, помер 1952 року в заслання на ст. Потьма, Дубравлаг, Мордовська АРСР) написав кілька патріотичних маршів («Перший запорозький марш», «Марш кубанських козаків», «Цяпка-марш») та обробок народних пісень («Гей не дивуйте», «Гей гук, мати, гук»), а В. Безкоровайний – оригінальний твір на національну тематику («Думка-шумка»). Я. Ярославенко переклав на струнний оркестр окремі свої марші для духового оркестру.

Наприкінці 1930-х років у Києві В. Араратян створив «Елегію пам'яті Т. Г. Шевченка» для струнного оркестру (1938).

У 1930-х роках з'явилося чимало оркестрових творів композиторів-початківців та студентів, які здебільшого освоюва-

<sup>58</sup> Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – Ніжин, 2009. – С. 53.

<sup>59</sup> Перша частина має програмну назву «В горах».

ли нові для себе жанри або ж писали прикладну музику, виконуючи соціальне замовлення (так політична експансія СРСР щодо Румунії вилася у написання низки «молдавських» композицій та ін.). Більшість цих творів нині з художньо-мистецьких чи політично-ідеологічних причин забуто, а значну частину – втрачено через воєнне лихоліття. Але у свій час вони відіграли позитивну роль у розвитку жанрів української симфонічної музики, а також у розвитку форм концертного й побутово-прикладного музикування.

Трагічно загинула в час однієї з бомбових атак практично вся рукописна спадщина оркестрових творів К. Шиповича, серед яких були такі високоталановиті композиції, як Симфонія (1937) та 4 сюїти – «Маленька» (1932), «Будова» (1933), «Українська» (1937) та «Єврейська» (1938). З різних причин утрачено партитури Перших симфоній (обидві 1932) Є. Юцевича, В. Нахабіна, Четвертої симфонії (1940–1941) І. Белзи, «Комсомольської героїчної увертюри» (1932) М. Тіца, симфонічної поеми «Похід» (1936) А. Штогаренка та ін.

Сучасники позитивно оцінювали симфонію № 1 за М. Салтиковим-Щедріним (1934) Г. Таранова, симфонію № 2 (1933) М. Пархоменка, «Дитячу симфонію» Б. Кудрика (1938), поеми «Молдавську» (1937) В. Косенка, «Партизанська донька» (1938) П. Козицького, «Поему» (1936) Н. Пірковського, «Поему» (1932) Г. Фінаровського, увертюри – «Російська» (1933) О. Зноско-Боровського, «Увертюру-поему» (1930) В. Барвінського, «Увертюру на українські теми» (1931) І. Кишка, чотири увертюри С. Богатирьова, симфонії А. Берзон, С. Богославського, В. Дембського, О. Жука, Б. Шварцштейна, оркестрові «Концертний полонез» (1935) і «Гопак» (1937) Н. Лапинського, «Український танець» (1938) І. Віленського, «Марш-увертюру» (1931) В. Борисова, «Гоголіана» (1930) та «Жалобний марш» (1930) Ф. Богданова, 1-шу (1932) та 2-гу (1933) сюїти на теми молдавських народних пісень М. Вілінського, Сюїту на українські народні теми (1938) М. Їжакевича, сюїту «Іграшки» (1939) М. Завалішиної, «Українську сю-

їту в 4-х част.» (1937) А. Гнатишина, сюїту (1939) Г. Литвинова, «Танцювальну сюїту» (1931) П. Полякова, «Сюїту на теми народів Сходу» (1939) та «Скерцо» (1934) А. Свечникова, «Молдавський ескіз» (1935) О. Каменецького.

В окреслений період певний внесок до сфери симфонічної музики зробили представники української діаспори, котрі на той момент або вже емігрували (С. Борткевич), або здійснили цей крок незабаром, а також зарубіжні композитори, що мали те чи інше відношення до України (І. Стравинський). З-поміж таких творів – Симфонія № 1 «З моєї Батьківщини» *D-dur* (1935), Симфонія № 2 *D-dur* (1937), сюїти «Спокійна», «Югославська (“*Adria*”)» (обидві 1939) С. Борткевича, Симфонія № 1 (1928–1937) Р. Придаткевича, Симфонія № 1 (1940) А. Ольховського, симфонічна поеми «Україна» (1930-ті, 1939 виконувалася в Карнегі-гол під орудою автора) П. Печеніги-Углицького, «Чорне місто» (1930), «Узбекистан» (1932) М. Рославця, Симфонія *in C* (1940) І. Стравинського.

У 1920–1930-х роках виникло багато творів для духового оркестру. У Центральній та Східній Україні вони розподіляються за функціональними ознаками на дві рівнозначні групи – прикладного й концертного призначення. Найбільш плідними авторами виявили себе Є. Юцевич, О. Радченко, П. Садівничий, П. Поляков, Г. Драненко та В. Овчаренко (перші двоє написали понад сто композицій кожен).

Твори першої групи – переважно марші для Червоної Армії, зокрема її українських національних підрозділів (до 1929). Назвемо тут «Марш Дніпропетровського полку» П. Козицького, «Військовий» В. Івановського, «Червона Армія» В. Рискінда. Серед маршів вирізняються похідні (Б. Лятошинський, М. Вілінський, Г. Таранов, Є. Юцевич, О. Радченко, В. Овчаренко та ін.), урочисті (Б. Лятошинський, Г. Таранов, В. Сmealін, Є. Юцевич, О. Радченко та ін.), зустрічні (Є. Юцевич, О. Радченко, П. Поляков, П. Садівничий), фанфарні (наприклад, «Слобідська Україна» П. Садівничого).

Інший тип творів – на українські народні теми («Весняний марш» і «Марш на тему пісні М. Леонтовича» Г. Драненка, марш «Західна Україна» на галицькі й гуцульські теми В. Овчаренка). Серед них були й жалобні марші («Козака несуть» Г. Драненка).

З'являються й меморіальні марші («Пам'яті В. І. Леніна» В. Овчаренка), туш (В. Косенка). Кілька маршових п'єс написали також Л. Ревуцький, В. Косенко, Ф. Богданов, Л. Гуров, А. Лебединець, Б. Новосадський та Я. Файнтух.

З-поміж п'єс концертного призначення (друга група) переважали композиції на українські народні теми. З'явилася низка творів середньої і крупної форми – сюїта («Маленька сюїта» Є. Юцевича, «Селянська сюїта» на народні теми Левшакова), рапсодія («Перша українська» Г. Драненка), фантазія (на тему «Гопак» Г. Драненка), увертюра (Є. Юцевича). Високим художнім рівнем вирізнялася п'ятичастинна сюїта «Українські малюнки» Ф. Якименка («Весільна пісня», «Веснянка», «Думка», «Коломийка», «Гумореска»). Подеколи в основу творів покладено авторські мелодії українських композиторів-класиків («Фантазія» В. Овчаренка на теми з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка).

Виникла й низка мініатюр, здебільшого також на народні теми. Г. Драненко опрацював дві народні пісні з Херсонщини, написав «Танець» і «Мазурку», «Танець» на тему «Женчичок-бренчичок» та музичну картину «Вулиця» (на тему «Ох і не стелися, хрещатий барвінку»). Більш опосередковано зв'язок з фольклором виявився в окремих п'єсах – прелюдіях (Г. Драненко), скерцо (К. Шипович), танцях (А. Штогаренко, Є. Юцевич, Б. Кожевников).

З'явився також ряд транскрипцій для духового оркестру творів українських композиторів. Г. Драненко переклав другий вінок обробок веснянок М. Лисенка та четверту частину Сюїти на українські теми Ю. Мейтуса; П. Садівничий – Сюїту з українських пісень та Увертюру з опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка; А. Владимиров – три «Галицькі пісні» Л. Ревуцького та «Думку» В. Барвінського.

У Західній Україні серед творів для духового оркестру переважали композиції прикладного значення. Особливо плідно в цьому жанрі працював Я. Ярославенко. Чимало маршів патріотичного звучання він написав для славетних оборонців національної державності – українських січових стрільців та Української Галицької армії. З-поміж цих маршів – похідні «Марш гайдамаків», «Марш січовиків», «Перший народний», «Другий народний», «Перші запорожці», «Чигиринський»<sup>60</sup>. Назвемо тут і «Перший запорозький марш» М. Завадського та маршову «Урочисту пісню для походу» О. Ваньчика. Я. Ярославенко створив також кілька жалобних маршів («Тим, що лягли головами», «Ви жертвою в бою...»), марш для молодечої організації «Пласт» («В дорогу» на вірш І. Франка)<sup>61</sup>, марш на теми пісень І. Воробкевича («Над нашим Прутом») і навіть Великодній марш «Христос воскрес». Звернення до церковних наспівів не було випадковим, бо в доробку композитора є й обробки колядок на релігійну тему. Особливо багато творів Я. Ярославенко написав для гімнастичних вправ (один з них він переробив для симфонічного оркестру).

З'явилися також інші марші патріотичної тематики («Все вперед» А. Рудницького) або на теми народних пісень (марші В. Барвінського і А. Рудницького), твори, пов'язані з народною тематикою («Коломийка», «Козачок» Б. Кудрика) чи присвячені товариству «Просвіта» («Просвітянський марш» Н. Нижанківського, «Просвітянська урочиста увертюра» Б. Кудрика), танцювальні мініатюри на військову тему («Стрілецькі вальси» Я. Ващука).

<sup>60</sup> «Чигиринський марш» було створено у 1916 р., а «Перші запорожці» автор згодом переоркестрував для струнного оркестру.

<sup>61</sup> Я. Ярославенко переклав цей марш для струнного оркестру (ще у 1913 р. він написав «Пластовий марш» для фортепіано і симфонічного оркестру), а також окремо для струнного оркестру він створив марш іншої молодечої організації – «Сокіл» («Марш соколів»).

Окрему, кількісно меншу групу складають твори концертного призначення – обробки стрілецьких пісень («Як з Бережан до кадри»), п'єси («Вечірній дзвін»), зокрема танцювальні («Чумацькі жарти», «Чумак»), їх також створив Я. Ярославенко. Виняток становить хіба що вальс «У тихий вечір» Я. Ващука. Серед жанрів концертного призначення назвемо й популярні («Галицькі дарунки» Я. Ярославенка).

Високим художнім рівнем вирізнялася п'ятичастинна сюїта «Українські малюнки» («Весільна пісня», «Веснянка», «Думка», «Коломийка», «Гумореска») Ф. Якименка для духового оркестру. Подеколи в основу творів для зазначеного складу оркестру було покладено авторські мелодії українських композиторів-класиків («Фантазія» В. Овчаренка на теми з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка).

Осмислюючи 1930-ті роки, неможливо оминати жорсткий соціально-політичний контекст із пресом його нещадної ідеологічної машини, у якому довелося жити і творити українським композиторам Центральної та Східної України, а від 1939 року після «возз'єднання», і Західної. Нав'язана ідея штучно створеного стилю соцреалізму як єдино правильного напрямку розвитку радянського мистецтва змушувала митців йти на компроміс із професійною честю, гальмуючи, а то й знищуючи вільний вияв власних творчих інтенцій. «<...> радянська музика – це, насамперед, така музика, яку розуміють і люблять мільйони трудящих, а не купка витончених естетів з нездоровими рафінованими смаками. Сумбур замість музики, музику, де є занепадницькі настрої, еротоманія і подібні “творчі” цілеспрямовані, наша масова аудиторія відкидає як мотлох, і ні в якому разі не визнає за мистецтво»<sup>62</sup>, – йшлося у статті до 5-річчя Постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Інша частина митців, рятуючись від більшовицького режиму, обирала для себе долю емігранта, назавжди залишаючи батьківщину і їдучи у невідомість на чужину.

<sup>62</sup> Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 3–4.

1930-і роки, незважаючи на трагічну соціальну й політичну ситуацію на українських землях, стали для розвитку національної симфонічної музики значним етапом, завдяки якому в 1940–1950-х роках змогли з'явитися справжні досягнення світового рівня в багатьох жанрах оркестрової музики. У цей період остаточно сформувався стиль оркестрового письма чільних представників старшого покоління української музики – В. Барвінського, М. Вілінського, П. Козицького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. 1930-і роки стали також періодом творчої зрілості композиторів покоління 1890–1900-х років – І. Белзи (Дорошука), В. Борисова, М. Вериківського, М. Гозенпуда, К. Данькевича, М. Колесси, В. Косенка, Ю. Мейтуса, А. Рудницького, Г. Таранова, А. Штогаренка.

У 1930-х роках заявила про себе молодша генерація українських композиторів, талант яких розкрився в основному в наступні десятиліття. Серед них – К. Домінчен, О. Зноско-Боровський, Г. Майборода, В. Нахабін, К. Шипович та ін.

Отже, творці симфонічних композицій упродовж «десятиліття великого терору» зазнали жорсткого ідеологічного тиску, а деякі – фізичного знищення, як-от Г. Хоткевич, С. Орлов, В. Верховинець, Д. Ахшарумов, О. Арнаутів, О. Горілий. Меншою мірою постраждали західноукраїнські митці до 1939 року та ті, хто емігрував за кордон. Створювалися численні кон'юнктурні твори невисокого художнього рівня. Однак, попри все, у той період композитори продовжували послідовно опановувати секрети професійної майстерності у сферах музичної драматургії, форми, тембро-оркестрових звучань, досягали принципи симфонічного розвитку музичного тематизму. З'явилися високохудожні твори різних жанрів для камерного, струнного та духового оркестрів – симфонії, поеми, увертюри, сюїти, мініатюри тощо. У своїх кращих зразках українська симфонічна музика того часу розвивалася природнім шляхом здобуття композиторського професіоналізму та закладання підвалин основних напрямів її подальшої еволюції.

*Гордійчук М., Клиш В., Калениченко А.*

## ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНЦЕРТИ (БЕЗ УЧАСТІ ФОРТЕПІАНО): СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

Розвиток інструментального концерту в 1930–1941 роках засвідчує послідовне становлення в цьому жанрі композиторського професіоналізму. Водночас цей процес на теренах радянської України був неоднозначним. Окрім регресу внаслідок уніфікації мистецького процесу під кутом зору соцреалізму (поміж проявів – обов’язкова орієнтація на мовно-стильові закономірності музики ХІХ ст., цитатне використання фольклору), відбувалися й позитивні процеси. З одного боку, зріс професіоналізм композиторської і виконавської творчості внаслідок діяльності консерваторій радянської України і новоствореної Спілки композиторів СРСР. З другого боку – відіграла свою роль (не тільки негативну, а й позитивну) націоналізація концертних організацій. Пов’язана з цим уніфікація репертуару вимагала виконання творів тогочасних українських композиторів. Досить високо кваліфіковані піаністи, скрипалі, віолончелісти та інші виконавці по суті були змушені виконувати інструментальні концерти. Адже від них на державних засадах почали вимагати грати твори місцевих авторів. Тож їх написання й виконання на філармонійних

сценах набули систематичного, а не спорадичного характеру. Відтак розвиток інструментального концерту тоді активізувався.

У радянській Україні було написано чимало творів у жанрі інструментального концерту, зокрема студентських дипломних робіт, як-от фортепіанні концерти Богдана Крижанівського (1932), Германа Жуковського (1937) та Бориса Яровинського (1941), нотний матеріал яких існував у чернетках і переважно у клавірах. Поміж них за художнім рівнем вирізнявся фортепіанний концерт Г. Жуковського. Незважаючи на художню й технічну недосконалість, у ньому відчутне прагнення висловлюватися сучасною, але національною музичною мовою, про що свідчать основні теми й засоби їх розробки. Відтак його часто виконували на великій сцені.

Серед фахово більш зрілих слід назвати Другий і Третій фортепіанні концерти Матвія Гозенпуда. Проте, наприклад, у Третьому помітне прагнення автора до типового для того часу фольклоризму (інтонації народних пісень «Ой що ж бо то за ворон» у головній темі першої частини й «Ой на гору козак воду носить» у крайніх розділах повільної другої частини, що розробляються за допомогою певною мірою усталених прийомів, без унесення якихось нових якісних рис).

Як свідчать начерки, варіанти окремих фрагментів, багато уваги приділяв роботі над Концертом для фортепіано з оркестром В. Косенко. Тяжко уявити, яким міг би стати цей твір в остаточному варіанті. За багато років, протягом яких тривала над ним праця, авторові пощастило завершити лише першу частину, а друга й третя залишилися незакінченими. Перші згадки про цей Концерт припадають на кінець 1920-х років, коли композитор після десятилітнього перебування в Житомирі (до речі, інтенсивно працюючи в різних видах камерно-інструментальної і вокальної музики) долучився до музично-громадського й творчого життя України.

Спершу В. Косенко задумав велике тричастинне полотно. Але у процесі роботи він дедалі більше зосереджувався на першій частині, котра зрештою набула значення самостійного твору. Тут автор певною мірою відійшов від традиційної сонатної схеми й дещо наблизився до рондо-сонати<sup>1</sup>. Проте лістівським, поемним принципом одночастинності (де мали поєднатися риси сонатного *allegro* й сонатно-симфонічного циклу) він не скористався. Після передчасної смерті В. Косенка Л. Ревуцький не випадково взявся за завершення саме першої частини. Він її відредагував і оркестрував. У такому вигляді Концерт часто виконували перед початком війни 1941–1945 років, а також після її закінчення (зокрема у США).

Широкий, досить енергійний вступний розділ засновано на тріолях і пунктирних ритмах. У ньому ніби «визріває» (передусім емоційно) тема головної партії – вільна, інтонаційно розлога, проте водночас стримана й сувора. У ній простежується переосмислений в індивідуальному лірико-оповідному ключі рахманіновський тип вислову.

Ця тема стала своєрідним поштовхом для утворення різножанрових мелодичних побудов у ряді творів інших українських авторів (наприклад, лейтмотив Щорса в однойменній опері Б. Лятошинського, пісня «Зашуміла калинонька» М. Вериківського – популярна в побуті червоних партизанів у роки війни 1941–1945 рр., траурно-героїчна ода в поемі «Щорс» А. Свечникова). У процесі розгортання В. Косенко мовби милується нею, проводить кілька разів у первісному звучанні, що, на жаль, дещо гальмує інтенсивність розвитку.

Тема побічної партії за фактурою та емоційним розвитком теж близька до рахманіновської музики. Світлою ліричністю вона нагадує народні пісенні зразки, підтверджуючи здатність В. Косенка проймається українськими музичними образами, водночас засвідчує розуміння ним національного

---

<sup>1</sup> Тимофеев В. Український фортепіанний концерт. – Київ, 1972. – С. 53.

стилю насамперед у його узагальненій іпостасі. Головне її задання – утворити м'який контраст із головною партією.

Розробка, теж побудована за класичними зразками, розподіляється на три розділи, де у першому проводиться розвиток побічної партії, у другому – її ж, як і деяких інших тематичних утворень, у третьому – головної. Перед репризою В. Косенко запровадив традиційну каденцію соліста. Цей чималий епізод привабив дещо незвичними фактурними засобами викладу, свіжими тональними зіставленнями, своєрідним перегуком найвиразніших мотивів і поспівок, узятих із основних тем твору.

Реприза – на перший погляд, повторення експозиції. Проте основним у ній є прагнення автора показати головні образи твору в певній динаміці, а їх розвиток завершити в коді.

Другу (повільну) частину композитор майже закінчив (зокрема, інструментував). Він не встиг дописати лише кілька десятків тактів, що за нього здійснили Л. Ревуцький і Г. Майборода. Фінал (де головну партію «сконструйовано» з окремих інтонаційно-ритмічних формул головної партії першої частини) В. Косенко залишив у вигляді фортепіанної партії (без супроводу) й симфонічних (але не інструментованих) *tutti*. Цю частину завершив Г. Майборода.

Свідченням фахової майстерності є суто піаністичні особливості Концерту – винахідливість, вишуканість графіки, розмаїтість прийомів. Саме в цьому виявилися не тільки творче обдаровання автора, а й високе, справді майстерне володіння різними засобами гри, чим за життя славився В. Косенко.

Як уже мовилося, композитор у Концерті (так само, як і в камерних творах), спираючись на художні досягнення європейських класиків, водночас виявив «неетнографічне» усвідомлення українського музичного стилю. У зв'язку з цим тоді часто виникало запитання: чи був В. Косенко національним композитором? На це, свого часу, відповів Л. Ревуцький,

котрий справедливо вважав, що «проблему національного у нас нерідко тлумачать надто вузько, обмежуючи це поняття наявністю в музиці певного числа автентичних фольклорних мелодій, мотивів, інтонацій, ритмів і т. д. Зовсім не заперечуючи необхідність усебічного перетворення стилєвих засад народної музики, я вважаю, що у визначенні національного більш важливі такі якості, як глибока ґрунтовність усього комплексу засобів музичної виразності, прямі й опосередковані зв'язки композитора з віковими традиціями світової і національної культури, його здатність проїнятися психологією художнього мислення свого народу й уміння правдиво й переконливо відтворити все це. Мені здається, Косенко творив свою музику, керуючись саме цими передумовами»<sup>2</sup>.

Художньо найрезультативнішими в зазначеному інструментальному жанрі українські митці були в середині 1930-х років. Тоді з'явилася поема для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша» Валентина Борисова (1936) на спомин трагічно загиблого в горах Миколи Коляди. Твір побудовано на улюбленій останнім народній мелодії «Затопила, закурила сирими дровами», яка в процесі розгортання набувала то суворих, то лірично-просвітлених чи танцювально-характерних ознак.

Неодноразово звучав у філармонійних залах і одночасинний Концерт *op. 23* М. Скорульського (1938) – твір, у мелодико-гармонічному й фактурному аспектах якого відображено скрябінівські традиції. Професіональне оркестрування, стрункість форми поєднано з майстерним використанням солюючого інструмента. У цьому творі М. Скорульський заявив себе як глибокий знавець специфіки фортепіано (він закінчив Петербурзьку консерваторію по класу фортепіано Ганни Єсипової). Це позначилося, зокрема, на розмаїтій за характерними фортепіанними прийомами фактурі Концерту, щільно пов'язаній зі здійсненням конкретних виражальних

---

<sup>2</sup> Ревуцький Л. Повне зібрання творів: в 11 т. – Київ, 1988. – Т. 11. – С. 41.

завдань. Проте вадою твору стала певна вторинність висловлення, відсутність творчого пошуку.

Видатний творчий здобуток 1930-х років – Концерт Фамажор *op.* 18 Л. Ревуцького (1934, партитуру першої редакції було загублено під час війни 1941–1945 рр.), пізніше (у другій редакції, 1964, редакція фортепіанної партії належить першому виконавцю цієї редакції, піаністові О. Александрову) присвячений пам'яті його вчителя М. Лисенка. Як відзначав сам композитор, поштовхом до виникнення твору стала ідея змагання, яка генетично притаманна композиціям цього жанру. Спершу Л. Ревуцький хотів назвати цикл «поемою змагання», але конкретизував цю назву в такий спосіб: вона стосується «пісень, праці, спорту, що мимоволі нагадує соціалістичне змагання». Можна припустити, що такий задум автор уважав засобом забезпечення його від несправедливих репресій, яких зазнав, зосібна, його близький товариш, поет М. Рильський. Однак, у процесі роботи над твором, пов'язаної із симфонізацією тематичного матеріалу, глибоким зануренням у специфіку національної народної психології та художнього мислення, зокрема, у зв'язку з цим, зверненням до давніх народних мелодій, композитор зняв програму.

Музика Концерту (друга редакція) художньо окрилена, піднесена. Такий емоційний стан створюється вже у вступі. В експозиції першої частини (сонатна форма) простежується провідна роль головної партії, кантиленна мелодія котрої, однак, поєднується з «гострою» ритмічною фігурою.

Згодом автор побудував на цій темі кульмінацію скерцо (друга частина Концерту). Водночас у партії фортепіано звучать інтервально трансформовані окремі поспівки цієї теми та її початковий мотив. Використання їх у другій частині свідчить про інтонаційну спорідненість різних музичних образів і частин циклу, про застосування елементів лейтмотивності. А поява першої теми головної партії разом із темами третьої частини в завершенні твору показує, що це

не випадковий прийом, а прояв послідовного симфонічного мислення автора.

Тематичний матеріал першої частини розгортається у п'яти підрозділах розробки і скороченій репризі, де діалогічний виклад головної і побічної тем, що є підсумком усього попереднього тематичного розвитку, завершується розгорненою кодою із самобутнім за тембрально-акустичними показниками, а саме політембровим кадансом.

Музика другої частини – «вихрове» скерцо, один із зразків віртуозного піанізму в українській музиці. Л. Ревуцький відмовився в ньому від традиційного тріо (середнього епізоду), що значно інтенсифікувало розвиток, надало рельєфності головним ідеям художнього задуму, підкреслило національну емоційно-образну характерність. Автор майстерно підкреслив віртуозні риси Скерцо також оркеструванням. В основі тут молоточкоподібна репетиційна техніка, подана в різних варіантах (унісонний октавно-акордовий і змішаний виклад, протиставлення коротких побудов арпеджованого типу й тематично більш концентрованих фрагментів).

Водночас хроматизація музичної тканини, ладова багатобарвність, витонченість метричних і фразеологічних вирішень, швидкоплинність зіставлень «мерехтливих» альтерованих вертикалей (із секвенціюванням в оркестрі) – усе це створює самобутній, «терпкий» за звучанням фактурно-гармонічний комплекс. Виклад збагатився тут послідовним чергуванням різних метрів, уживанням поліметрії і політактової асиметрії.

Третя частина – лірико-філософський центр циклу. Характерним із погляду неетнографічного, нецитатного, відтак не типового для 1930-х років розуміння національної специфічності є симфонізоване перетворення в ній давніх пісень, зокрема «Ой, а в городі».

В основі частини – чотири теми. Перша тема функціонує як своєрідне «бурхливе тло». Друга тема, викладена в парті-

ях гобоя та флейти, контрастує з першою, асоціюючись із образами пробудження природи. Третя тема – монументальна, мужньо-героїчна, узагальнено символізує незламність народного духу, в інтонаційній основі має елементи архаїки. Четверта – пісенна – тема розташована між першим і другим проведенням третьої теми. Вона сприймається як втілення індивідуальних поривань особи, що вливаються в річище героїко-епічної, філософської за характером музики, втіленої в третій темі. Тим самим у цій частині циклу концентрується монументальна образність.

Епічна, часом сувора оповідь третьої частини природно переходить у життєствердний фінал, що пов'язано з глибинним осягненням Л. Ревуцьким типових рис народного характеру. Фінал твору у формі потрійних варіацій з політематичною кодою-апофеозом узагальнює різнопланову образність твору і є носієм засобів та прийомів, що зумовлюють стрункість і логіку циклічної композиції загалом.

Концерт Л. Ревуцького посів важливе місце в історії української культури, за своїм мистецьким рівнем увійшов до світової скарбниці музичної творчості в зазначеному жанрі. Найвагоміше його досягнення, яке збагатило українську музику, полягає в досконалому володінні принципами симфонічного мислення, що виявилися в драматургічній логіці інтонаційно-тематичного розвитку, композиційній цілісності окремих частин та усього циклу, майстерності образних перетвілень при збереженні інтонаційної єдності протилежних за образно-емоційним змістом тем, зокрема завдяки послідовному проведенню лейттем, лейтмотивів, лейтпасажів, лейтгармоній, лейтритмів тощо. У ньому відображено індивідуальне авторське світобачення. Тут органічно поєдналися досвід світового професіонального мистецтва й риси національної самобутності, глибокі філософські узагальнення й цнотлива лірика, раціонально-інтелектуальне начало й пристрасні поривання. Для твору характерний синтез вира-

жальності фортепіанної та симфонічної музики, доскональне знання виражальних ресурсів фортепіано. Він найбільшою мірою засвідчив настання стадії кристалізації цього жанру в Україні. Ноти першої редакції, які збереглися в Данії і передані Україні тільки в першій половині 2010-х років, позначено більшою зручністю для виконання фортепіанної партії і вишуканою оркестровкою.

У Західній Україні твором, що став помітним внеском у розвиток цього жанру, зокрема його симфонічне тлумачення, став одночастинний Фортепіанний концерт (фа мінор) В. Барвінського<sup>3</sup>. Його написано в пізньоромантичній стилістиці. Працю над ним композитор почав ще 1917 року, але завершив лише в 1938 році. Твір неодноразово виконували перед війною 1941–1945 років у Львові, Станіславові (тепер Івано-Франківськ), Києві, Дніпропетровську (тепер Дніпро) та інших містах, його було записано на радіо (піаніст Роман Савицький, диригенти Микола Колесса, Лев Туркевич, Ісаак Паїн), зокрема в Києві. Написаний за класичною схемою сонатної форми, він теж вирізняється зверненням до національних стильових особливостей. У своїй основі він є ліричним. На структурі Концерту також позначилася схильність автора до мініатюризму, властива галицькій музиці. Звідси – уважне й високопрофесіональне опрацювання кожного фрагменту. Вдало використано можливості піаністичної техніки, що, однак, не виступають у їх самоцінності, бо звернення автора до

<sup>3</sup> Побутування твору мало драматичну долю. Під час сталінських репресій проти В. Барвінського партитуру Концерту було загублено, і тільки 1993 р. Р. Савицький-молодший відшукав її у приватному архіві піаніста Северина Сапруна-молодшого в Аргентині. Музикознавець Ярема Якуб'як звів фортепіанну партію з оркестровою, а наступного року піаністка Марія Крушельницька виконала твір у Львівській філармонії (див. Павлишин Стефанія. Концерт для фортепіано з оркестром; *Р. Савицький-мол.* Хронологія нововідкритого фортеп'янового концерту *f-moll* Василя Барвінського (реконструкція подій) // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / ред.-упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич, 2008. – С. 60–63).

того чи іншого виконавського прийому зумовлено художніми завданнями.

Тема вступу, що починається на домінантовому органному пункті й тризвуках у ля-бемоль мажорі, являє собою розспівну мелодію, що зазнає тут ладо-гармонічного розвитку. Енергійна головна партія (фа мінор, *Allegro*) інтонаційно впливає зі вступу, але в процесі розвитку зазнає образних перетворень (набуває ліричних рис) і фольклоризується, наближуючись до стилістики української народної пісенності (оспівування ладо-тональних опор, підголоскова фактура, перемінний метр).

Сполучні епізоди в пунктирному ритмі підводять до наспівної побічної (*Andante sostenuto cantabile*), що контрастує з головною: з'являється плинність руху, поліритмія, фактура стає прозорішою, у другому проведенні арпеджовано-ноктурною. Ця тема являє собою яскравий зразок такого типу фольклоризму, коли авторська тема може видатися народною. Заклучна партія виростає з пунктирів сполучних епізодів, проте експозиція завершується співучим і тихим акордовим проведенням побічної в оркестровому звучанні.

Без участі фортепіано варіантом побічної теми розпочинається й розробка (перший етап), що відбувається, утім, переважно на матеріалі головної партії із залученням соліста (другий етап). Розвиток, де велику роль відіграє принцип контрасту, підводить до нової дводольної теми народно-танцювального характеру. Після проведення побічної теми «навальне» вторгнення головної (*Vivo*), викладеної октавами стакато, знаменує настання кульмінації. Розробка закінчується арпеджовано-пасажним епізодом, що переходить у репризу (*Allegro energico*), де розвиток дещо гальмується.

У синтетичній репризі головна партія звучить драматичніше, ніж в експозиції: її пунктирний мотив пронизує фактуру. Побічна викладається в далекій тональності сі мінор, позначається образними перетвореннями. Між її проведен-

нями звучать енергійні акорди в пунктирному ритмі, що споріднюють побічну й головну партії.

Розгорнена кода, де звучить варіант теми вступу, створюючи обрамлення Концерту, завершується переможним проведенням головної теми з тріумфальним кадансом у фа-мажорі.

У 1930-х роках деякі західноукраїнські композитори й митці української діаспори створили інструментальні концерти в річищі нової музики ХХ ст. Отже, у таких творах проступають модерністська й авангардистська лінії. Зокрема, 1932 року додекафонічний Концерт для фортепіано з оркестром написав у Львові Ісаак (Юзеф) Коффлер.

Чи не більшість інструментальних концертів для інших інструментів у передвоєнний час було позначено рисами постромантизму та пов'язано з українською народною пісенністю. Поміж них вирізняється Концерт для скрипки № 1 П. Глушкова (ре-мажор, 1937). Його прем'єра відбулася в рік написання (солістка Беба Притикіна). Згодом твір прозвучав у Москві й Ленінграді (тепер Санкт-Петербург), одержав схвальні відгуки у всесоюзній і республіканській пресі (зокрема, й Давида Ойстраха).

Першу частину (*Moderato*), написану в сонатній формі з динамічною репрізою, побудовано на двох українських народних мелодіях, яким властива тоніко-домінантова перемінність. В основі вступу (оркестр) – пісня «Тихо, тихо Дунай воду несе». Ця спокійна оповідна мелодія надає епічності всій частині. Каденцієподібне соло скрипки підводить до теми головної партії (*a tempo*), в основі якої та сама пісня. Дещо статичний класичний гармонічний каркас динамізовано, зокрема, хроматизмами.

Але якщо у вступі названа пісня звучить у скороченому вигляді, то тут її процитовано цілком. У процесі розгортання (за якого домінує мотивний розвиток) тема переходить до оркестру й виступає у різних іпостасях – лірико-драматичній, патетичній, героїчній.

Сполучна партія підводить до невеликої побічної (*Meno mosso*). В її основі – народна мелодія «Зеленая та ліщинонька», яку експоновано у вигляді діалогу оркестру й скрипки соло.

Лірична за своїм характером, вона містить певний потенціал для розгортання. Напружена гармонічна септима, форшлаг перед терцією, специфічний каданс, яким завершується (ніби «римуючися») кожна фраза (пощабельний спад від терції до гармонічної септими із зупинкою на долішній квінті) – усе це надає мелодії болісної тужливості. Проте драматичний «заряд» теми поки що залишився нереалізованим.

Експозиція плавно переходить у розробку (*Piú mosso*). У ній переважає варіаційний принцип розвитку, отже, обидві теми не протиставляються конфліктно. Спочатку й наприкінці розробки розвивається переважно побічна тема, а в середині – головна, через що утворюється своерідна тричастинна побудова. Якщо додати слабку розвиненість тонального плану, то складається враження, що розробці бракує динаміки й цілеспрямованості.

Можливо, у зв'язку з цим автор динамізував репризу: вона починається після вигадливої каденції на інтонаціях головної і побічної тем. Скорочена головна партія набула граційного характеру, а від побічної залишилися тільки початкові поспівки. Жваву коду (*Vivo*) побудовано на матеріалі головної теми.

Друга частина (*Andante*) – в тональності мінорної домінанти (ля-мінор). За характером вона ліричніша за попередню. В основі головної партії (форма частини наближається до рондо-сонати) – українська пісня «Ой гей! Та ой, хто горя не знає».

Деякі стилістичні особливості споріднюють цю частину з першою (тоніко-домінантова перемінність, пощабельний спад від III до гармонічного VII із зупинкою на долішній домінанті). Це сприяє інтонаційній єдності твору. Наспівна лірич-

на мелодія головної теми другої частини (солююча скрипка) – тужливо-драматична, за гармонізацією нагадує своєрідний інструментальний романс.

Наспівну побічну тему викладено в паралельному мажорі. Вона також пов'язана з народною пісенністю. Тоніко-домінантова перемінність споріднює її з попередніми темами. Головна (в оркестрі) звучить на тлі легких тріолей у пунктирному ритмі у солюючої скрипки.

У розробці почергово розвиваються інтонації головної й побічної тем. В ущільненій репрізі характер головної зберігається, її (солююча скрипка) супроводжують тріолі вісімок оркестру. Побічна партія, порівняно з експозицією, зазнає істотних змін – темпових (*Meno mosso*), регістрово-тембрових (високі флажолети солюючої скрипки), структурних (звучить тільки перша фраза), тональних (ля-мажор), динамічних (*p*). Тема ніби тане й розчиняється в просторі.

Фінал (*Allegro*) різко контрастує з другою частиною. Тут композитор удався до традиційного образу народного свята. Початкові синкоповані «порожні» квінти оркестру нагадують звучання «троїстих музик». Головна партія частини (рондо-соната) – весела, запальна, яскраво танцювальна. У її розвитку переважає варіаційний принцип, де проступають обриси то «Камаринської» М. Глінки, то (в одному з колін) західноукраїнської колядки. Як і в усіх попередніх темах, відчутна тоніко-домінантова перемінність, особливо у зворушливій побічній партії. За ладом (гармонічний мінор) і деякими особливостями мелодики (форшлаг перед терцією, спад від III до VII гармонічного щабля із зупинкою на долішній домінанті) вона споріднена з побічними партіями другої і особливо першої частин. Водночас мелодика пронизана інтонаційністю народної ліричної пісенності.

Наступне проведення головної теми, що викладається *alla breve*, непомітно переходить у розробку (*a tempo*), де розвивається тільки вона.

У репризі побічна звучить у тональності мінорної домінанти. До того ж її початкове речення супроводжують поспівки з головної теми. Після її скороченого проведення – стрімка кода на матеріалі тієї самої теми (*Più vivo*), що й завершує твір.

Перший концерт П. Глушкова позначений фольклоризмом, широким зверненням до українського фольклору, яскравим тематизмом, вигадливістю партії скрипки. Водночас спостерігається дещо пасивне використання народних мелодій, часом не зовсім органічна їх гармонізація. Незважаючи на це, твір привернув увагу багатьох виконавців, став репертуарним, посів помітне місце в розвитку українського інструментального концерту. Тематизм віолончельного концерту й Фантазії для скрипки П. Глушкова теж засновано на українських народних наспівах. Але за рівнем художності вони поступалися попередньому опусові й не залишили помітного сліду в українській музиці.

З народною пісенністю також пов'язаний Перший концерт для скрипки (1940) Дмитра Клебанова. Щоправда, зв'язок із фольклором тут епізодичний. Це тричастинний цикл, позначений рисами поемності. У першій частині (сонатна форма) домінують просвітлені емоційні стани. Лірико-кантиленна головна партія оповідного характеру, побічна також не виходить за межі цієї образної сфери. Експозиції контрастує енергійна розробка (з каденцією на кульмінації). Активність руху поширюється й на динамізовану репризу. Друга частина – спокійна, задумливо-споглядальна. Її стримано-зосереджена основа дещо нагадує балетні адажіо. У фіналі (сонатне *allegro*) домінує танцювальна стихія. Головна тема – пісня «Дівка в сінях стояла», проте її мелодію композитор творчо перетлумачив (лідо-міксолідійський лад, гостра гармонізація). До того ж у тематизмі вчуваються інтонації міського фольклору. У коді на матеріалі названої народної мелодії побудовано головну тему з першої частини. Яскравий тематизм, вишукана солююча партія та оркестровка могли б зацікавити виконав-

ців. Проте Концерт не опублікували, через що він не став репертуарним.

У 1930-х роках скрипкові концерти створили також Валентин Костенко, Наум Пруслін, Олександр Зноско-Боровський (1932) та вірменський композитор Вааг Араратян (№ 1, 1936), який мешкав тоді в Україні; віолончельний концерт – Любов Ярошевська (1939).

В. Барвінський написав «Ліричний концерт» для віолончелі з оркестром. Його світова прем'єра відбулася тільки після смерті композитора 1978 року в Білому домі у Вашингтоні в присутності тодішнього Президента США Джиммі Картера й деяких чільних дипломатів світових організацій і європейських країн у рамках акції «Музичний салют Україні». Його виконали віолончелістка Бригіта Гюнтер і піаністка Дарія Каранович<sup>4</sup>. Але ноти твору нам недоступні.

Фахове опанування жанру інструментального концерту українськими композиторами було нерозривно пов'язане з виникненням уже в 1930-х роках його жанрових різновидів, різноманітних п'єс для солюючих інструментів з оркестром, розширенням панорами солюючих інструментів, оркестрових складів. Сольно-концертний інструментарій почав урізноманітнюватися від другої половини 1930-х років. Поряд зі становленням фортепіанного (циклічного й одночастинного) концерту в радянській Україні виникли вищезгаданий новий для української музики скрипковий, а також віолончельний. Було написано п'єси для сольного інструмента з оркестром у таких жанрах, як думка, коліскова, скерцо, ноктюрн, серенада, вальс (зокрема, «Серенада» Наума Лапинського, «Українська думка» й «Ноктюрн» Василя Безкоровайного<sup>5</sup>, віолон-

---

<sup>4</sup> [Б. п.]. Музичний салют Україні // Свобода. Нью-Йорк, 1978. – 14 черв.

<sup>5</sup> Дати написання творів львівського композитора В. Безкоровайного невідомі (він емігрував на Захід), тому вони могли з'явитися й в інші періоди.

чельна поема Андрія Лазаренка тощо). З'явилися концертино, *Concerto piccolo* та неконцертні твори (сюїта, поема) з оркестром для контрабаса (М. Чайкін), флейти (Н. Пруслін), флейти або ксилофона (Олесь Чишко), гобоя (Л. Ревуцький) тощо. Композиції для нетрадиційного складу сольоно-концертних інструментів представлені потрійним *Concerto piccolo* для флейти, англійського ріжка та фагота з оркестром Гліба Таранова (1936). Було написано також твори для сольоного інструмента не із симфонічним оркестром, а струнним (Л. Ревуцький) або оркестром народних інструментів (Олесь Чишко). Уперше українські автори у творах для сольоного інструмента з оркестром зробили спробу синтезу жанрів (Рондо-фантазія для скрипки з оркестром О. Жука). У «Колисковій» – першому творі в українській музиці для гобоя з оркестром – Л. Ревуцький спирався на молдовські народні джерела. Звернення до фольклору інших народів СРСР було досить поширеним у 1930-х роках явищем, що було визначено тодішніми впливами ідеології на мистецтво, зокрема її постулатом про інтернаціональну єдність усіх народів, що входили до складу колишнього СРСР. У 1930-х роках композитори почали створювати також педагогічний репертуар у жанрі інструментального концерту (Скрипковий концерт для учнів молодших курсів музичних училищ написав Н. Пруслін).

Таким чином, попри відчутні прояви в українському інструментальному концерті тиску принципів соцреалізму, а відтак штучне обмеження його мовно-стильових і естетико-художніх параметрів, розвиток цього жанру в 1930-х роках вийшов на новий щабель як у західному, так і східному регіонах України. Відбувалися процеси вдосконалення фахової композиторської майстерності: поглиблення симфонічного мислення, розширення панорами сольоючих інструментів, оркестрових складів, жанрового спектру творів для сольоючих інструментів з оркестром, їх емоційно-образних та естетико-художніх показників. Опуси, створені в радянській

Україні, здебільшого було позначено рисами постромантизму й фольклоризму, а в Західній Україні – також модернізму й авангардизму. Поміж найбільш фахово досконалих і водночас художньо цінних творів – фортепіанні концерти В. Барвінського й Л. Ревуцького (№ 2), скрипкові П. Глушкова (№ 1) та Д. Клебанова (№ 1), віолончельний Антона Рудницького, «Колискова» для гобоя зі струнним оркестром Л. Ревуцького.

Інструментальний концерт також розвивався в той час у творчості авторів – представників української діаспори та зарубіжних композиторів, які тим чи іншим чином генетично пов'язані з Україною. У їхній творчості виникли концерти для зовсім нових інструментальних складів, у нетрадиційних для української музики стилях. Зокрема, 1931 року в Парижі Перший фортепіанний концерт написав диригент і композитор Ігор Маркевич (якого там називали Ігор Другий після Ігоря Стравинського – Ігоря Великого)<sup>6</sup>, Концерт для скрипки з оркестром *D-dur* – І. Стравинський. Останній також започаткував у цьому жанрі його різновиди без солюючого інструмента (оркестрове *Concerto grosso*), зокрема з елементами джазу («Дамбартон Окс концерт» *Es-dur*, 1938; «Базельський концерт» *D-dur* для струнного оркестру, 1940), неокласицистський концерт для двох фортепіано (1935). Творчість уродженця України поляка К. Шимановського в цьому жанрі позначено рисами неофольклоризму. У Росії один із цінних зразків цього жанру – Концерт № 2 для скрипки з оркестром – належить Миколі Рославцю (1936), який на той час, однак, уже відійшов від стилістики модернізму.

---

<sup>6</sup> Подейкували, що І. Стравинський навіть дещо ображався на таке прізвисько І. Маркевича, оскільки вважав, ніби в музичній культурі Ігор може бути тільки один, «великий», тобто він.

*Антонюк І., Клиш В., Кушнірук О.*

## ФОРТЕПІАННА МУЗИКА В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ ЇЇ ЖАНРОВОГО СКЛАДУ

У 1930-х роках було написано низку творів-соло, призначених для виконання одним музикантом-солістом. Переважно це була фортепіанна музика. У кращих своїх зразках українська фортепіанна музика постає як мистецтво високохудожнє й самобутнє. Значною мірою воно розвивалося у творчості митців, які сформувалися й почали працювати на ниві української музичної культури в першій третині ХХ ст., як-от В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Задерацький, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса та ін. Відтак вони йшли шляхом творчого розвитку національних і світових традицій. Безумовно, на сольних камерно-інструментальних творах, як і на доробку в усіх інших сферах української музики на радянській Україні, позначилися штучні обмеження мовно-стильових пошуків композиторів. Проте зазначена галузь була однією з тих, де найвиразніше виявилось не етнографічно-примітивне прочитання традицій ХІХ ст., а осмислення й творче перевтілення цінних надбань романтизму, що таким чином сприяло вдосконаленню композиторського професіоналізму, розвитку естетико-художніх, концептуально-змістових аспектів цієї складової частини української музики. Крім того, відсутність безпосереднього

зв'язку з «ідеологічною надбудовою» створювала певні додаткові можливості саме для такого, пов'язаного з осягненням сутності історико-культурних традицій, їх перетворення. Зокрема, продовжують цікавити композиторів притаманні романтизму особливості тематики, розгорненість мелодичного начала, контрастні зіставлення образів, динамізована процесуальність музичної форми тощо. У тогочасній панорамі фортепіанних композицій мають місце також прояви перевтілення типологічних для європейської музики ХХ ст. тенденцій, відбувається її подальша жанрова й стилєва диференціація, щоправда, виявлена значно більшою мірою в Західній Україні. Низка творів стала класикою українського фортепіанного мистецтва.

На 1930-і роки припадають перші спроби створення великомасштабних поліфонічних циклів в українській фортепіанній музиці, у яких відображена характерна для європейської музики ХХ ст. виняткова роль поліфонії, широке входження в теорію та практику музичного мистецтва докласичного музично-культурного досвіду. Зазначену тенденцію репрезентують, зокрема, 24 прелюдії та фуги А. Філіпенка (загублені в роки війни), 24 прелюдії та фуги В. Задерацького (1937–1941), на Західній Україні – прелюдії та фуги Т. Маєрського (1934), 24 фуги Є. Юцевича. Свого часу ці праці залишилися невідомими; проте вони свідчать про початок зазначеної нової тенденції у творчості українських митців. Зокрема, у циклі В. Задерацького було відроджено жанр поліфонічного циклу «прелюдія – fuga» в усіх тональностях квінтового кола. Ранній юнацький задум, що з'явився під впливом спілкування з педагогом з гармонії та контрапункту С. Танєєвим, був реалізований у роки творчої зрілості, на жаль, під час перебування в ув'язненні у Севвостлагу в долині Колими. Підданий репресіям більшовицьким режимом композитор втілює у циклі переважно образи мужньої рішучості, епічної монументальності, наголошуючи при тому їх драматичний відтінок. На

думку В. Задерацького-сина, «сильна роль гармонічної основи у фугах спричиняє обов'язкову присутність масивних подвоєнь, розподіл тканини на багатоголосо організовані пласти, їх контрапунктичні й зворотно канонічні відношення»<sup>1</sup>.

У циклі «11 етюдів у формі старовинних танців» ор. 19 (1928–1930) В. Косенко розробляє принципи концертного художнього етюда, впроваджені ним раніше в Етюдах ор. 8. Характерним тут є також звернення до жанрів докласичної музики. Загальну стилістичну спрямованість етюдів, драматургію циклу визначив добір і послідовність розташування в ньому конкретних танцювальних жанрів, що засвідчують орієнтацію композитора при створенні циклу на канони старовинної клавірної сюїти. Отже, у циклі наявні основні для сюїти танцювальні жанри, що розміщені також в усталеній послідовності: алеманда, куранта, сарабанда, жига. Між ними введено історично молодші й не завжди обов'язкові для докласичної сюїти жанри – буре, ригодон, пасакалія, два гавоти – перший у функції прелюдії, два менуети, які згладжують контрасти між алемандою та курантою, ригодоном і пасакалією.

Найсуттєвішим нововведенням В. Косенка в ор. 19 стала розробка в старовинних західних танцювальних формах жанру концертного художнього етюду. У процесі такого інтерпретування старовинних жанрів і форм виявляється гнучкий підхід композитора до переосмислення їх типових ознак. Один із обраних шляхів – переосмислення характеру старовинного танцю, що виявилось у наданні йому рис танцю історично пізнішої епохи (Менует Мі-бемоль мажор № 9, трансформований у своєрідний вальс за допомогою ритмічного подрібнення вісімками партії супроводу, використання штриха *legato*). Другий шлях – надавання танцю рис елегантної м'якості, задумливості (Гавот сі мінор № 7), одним із орієнти-

---

<sup>1</sup> Задерацький В. В. Передмова // Задерацький В. П. Вибрані прелюдії та фуги для фортепіано. – Київ: Муз. Україна, 1983. – С. 3.

рів для якого міг стати Гавот Х.-В. Глюка ля-мажор у перекладенні для фортепіано Й. Брамса. Відтак В. Косенко збагатив фортепіанну літературу високопрофесіональними творами, позначеними оригінальним жанровим синтезом – етюдом й танцю, виникненням відповідного «комбінованого» жанру – етюд-танцю.

У вказаному циклі В. Косенко прагнув до відображення мовно-стильових особливостей обраних танців (наприклад, жига – темпераментний, віртуозний етюд на основі дрібної піаністичної техніки). Водночас у музиці етюдів виявляється прагнення композитора наблизити п'єси до класичного стилю. Відтак характерні для романтизму складні фактурно-гармонічні комплекси поєднано з проявами строгості, лаконічності музичного висловлювання. Водночас взаємодія гомофонної фактури й багатоголосся, часто призводить до утвердження поліфонізованого типу викладу тематизму, зростає роль мотивної розробки, отже, взаємодіють риси класицистського й докласичного стилів. У цьому річизці перебуває і збагачення *ор.* 19 прийомами клавірного письма та органного викладу. Деякі з них, що асоціюються зі стилем Д. Скарлатті, знайшли яскраве втілення у бурі.

Подвоєння голосів, педальні остинатні ходи, терасоподібна динаміка, регістрові зіставлення з активною участю найнижчого, «органного» регістру мають місце в «Пасакалії» – монументальному розгорненому циклі, що складається з теми й 38 варіацій з кодою. До речі, в темі «Пасакалії» виявляється близькість до іспанської пісні «Фалья», що надихала багатьох композиторів на створення власних п'єс (органна Пасакалія до мінор Й.-С. Баха, 32 варіації Л. Бетховена, Іспанська рапсодія Ф. Ліста, Варіації на тему Кореллі С. Рахманінова).

У «Куранті» (один із найпопулярніших етюдів В. Косенка) виразно виявлено сучасне прочитання стилістичних особливостей докласичної музики: прихована поліфонія, типова для клавірної музики моторика, однак, мають виконуватися в

не характерному для барокової музики темпі *vivace*. Він став типовим для музичної творчості лише в епоху романтизму, коли у мистецтві виконавців-віртуозів, що демонстрували свою майстерність володіння фортепіано, уперше утвердилися швидкі й навіть «надшвидкі» темпи.

Елементи техніки, що стали типовими саме в романтичну епоху, виявляються у введенні віртуозної каденції у плавний, наспівний «Менует» (№ 9, мі-бемоль мажор), у подвійних терціях та секстах гордовито-витонченої «Алеманди», у фрагментарному вкрапленні октавно-акордових пасажів у рухливий і водночас вишуканий «Ригодон» (№ 8, до-мажор). Виявилися вони й у варіаціях «Пасакалії» (№ 10, соль-мінор) – у мінливій плинності ліричного стану, створюваного поліритмічним рухом дуолей, тріолей та квінтолей (VI варіація), у комбінаціях подвійних нот (VII, XXII варіації), октавно-акордових пасажах (варіації XIII, XIV, XXXV, XXXVII) тощо.

Романтична стилістика у В. Косенка настільки сильно виражена, що приводить до істотного переосмислення жанрового змісту старовинного танцю. Наприклад, «Менует» (мі-бемоль мажор № 9) трансформований в елегійний вальс. У подальшій розробці тематичного матеріалу його первісний характер переважно не змінюється; фактура ж, завдяки фігураціям, віртуозній каденції зближує етюд з романтичною транскрипцією, приміром, зі зразками обробок менуетів Ж. Рамо та Ф. Шуберта Л. Годовським у його збірці «Ренесанс»<sup>2</sup>.

Характерним є прагнення композитора до фактурно-багатопланового розкриття танцювальної форми, що генетично також пов'язано зі здобутками фортепіанного мистецтва романтичного періоду. Це найяскравіше виявлено в «Пасакалії». Водночас в етюді перехрещуються риси різних музичних

---

<sup>2</sup> *Godowsky Leopold. Renaissance. Free Transcriptions of Old Master Pieces for Pianoforte. Berlin; Leipzig.: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, 1906. 76 s.*

традицій. У традиційній для пасакалії старовинній варіаційній формі відчутні елементи монументальності генделівської музики, й імперативно-життєствердні бетховенські інтонації, і риси піанізму романтичної доби, що проступають у перегуках із варіаційними циклами Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Рахманінова, у наданні циклові рис «трансцендентної» фортепіанної транскрипції. Мають місце також прояви необароко (використання танців старовинної сюїти), що набули в перших десятиліттях ХХ ст. широкого розповсюдження в європейській музиці. При тому В. Косенко не вдається до докорінних змін власного стилю, залишаючись переважно композитором-романтиком, що вільно володіє широким віртуозно-технічним арсеналом.

Відповідно до вимог часу композитор дбав про зв'язок етюду з фольклорними джерелами. Найчастіше він викладав теми терціями та секстами, використовував плавно-секундове розгортання мелодій з октавним дублюванням одного зі звуків (Гавоти № 1, 7, Алеманда № 2, Менуети № 3, 9, Буре № 6, II–IV варіації з Пасакалії тощо). Такі особливості викликають асоціацію із другою та гетерофонією – ранніми формами українського народного багатоголосся. Сенс цього засобу виразності полягає в універсальності, поширеності в професійній музиці різних часів, стилів, а також у консонантно-фонічній насиченості інтервалів терції та сексти, що для В. Косенка мало суттєве значення. Ці особливості етюдів Косенка свідчать про безпосереднє продовження художньої традиції, започаткованої М. Лисенком («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»), а саме впровадження характерних мелодичних, ладових, ритмічних, гармонічних елементів народного національного мистецтва в танцювальні форми старовинної європейської музики.

Висока музична й загальнохудожня культура, професіоналізм, досконале розуміння специфіки фортепіано дали змогу В. Косенкові вільно застосувати й поєднувати у п'єсі, як і в

уському циклі, елементи стилістики різних епох і при тому не втратити цілісності власного задуму. Отже, «Пасакалія» виявилася не тільки віртуозним центром етюдів *op.* 19, а й одним із найскладніших, фактурно-багатоелементних етюдів в українській музиці, що ознаменував також якісно новий щабель в еволюції жанру варіацій – відродження інтересу до старовинних варіацій у ХХ ст.

Поява в західноєвропейській музиці експресіонізму та імпресіонізму, генетично пов'язаних із пізнім романтизмом, знайшла своє відображення й у творчості українських композиторів ще в попередній період. У фортепіанній музиці 1930-х років мають місце деякі риси обох тенденцій. Експресивність «Концертних етюдів» *op.* 9 І. Белзи тісно пов'язана з романтичною традицією вираження згущених, психологічно заглиблених емоцій, що набула в українській музиці ХХ століття найбільш самобутнього розвитку у творчості Б. Лятошинського. Його вплив відчутний в образності й елементах музичної мови п'єс його учня І. Белзи (септакордова гармонічна основа, поліфункціональні поєднання фактурних нашарувань, дисонантність вертикалей, екстатичність кульмінаційних побудов, ритмометрична різноманітність музичного процесу). На уроках композиції Б. Лятошинський аналізував з учнями етуди Ф. Шопена й О. Скребіна, застосовуючи власну жанрову класифікацію («етюд-поема», «етюд-інтермецо» тощо). Саме такий підхід Б. Лятошинського відбився у п'єсах І. Белзи. Кожен з його етюдів не має сюжетної програми, але має назву, що вказує на наявність узагальненої програмності (№ 1 – «Ноктюрн», № 2 – «Інтермецо», № 3 – «Легенда», № 4 – «Осінь»).

Типовий для того часу пошук сучасної теми, відображення легендарних подій недавнього минулого було втілено в сонатах А. Філіпенка ще пори його студентства – Перша «Чапаєвська» (1936); Друга «Романтична. Пам'яті М. Щорса» (1938). В останній, спираючись на традиції романтизму, композитор

як другу частину ввів жалобний марш з двома контрастними темами – скорботи та світлої лірики.

Романтично схвильована образність притаманна й «Сонаті-поемі» (чи не вперше в українській музиці) В. Барабашова (1927–1938; переробка першої частини його «Сонати»). Її детально розроблений, поліфонічно рельєфний піанізм, окремі елементи фактури перегукуються зі стилем деяких сонат М. Метнера.

До одночастинного різновиду жанру належить також Соната № 3 *op.* 31 М. Гозенпуда, де типово романтичні засади поєднано з елементами інших стилів (імпресіоністична колористика, поліфонічний розвиток). Розпочинається твір розгорнутим вступом *Largo*, своєрідним траурним маршем з набатними інтонаціями у партії лівої руки, що асоціюється з музичними символами С. Рахманінова. Така розвиненість вступу не випадкова: інтонаційно він продукує тематизм головної партії, а згодом і розробки. Показовим є двотактове вкраплення образної сфери вступу перед розробкою, що водночас є алюзією на прелюдію *cis-moll* Рахманінова. Початковий мотив головної партії, що інтонаційно виростає із тематизму вступу, несе в собі подвійні семантичні алюзії. Завдяки гармонічній послідовності (септакорд шостого щабля – септакорд подвійної домінанти зі зниженою квінтою) він апелює до частого в перші десятиліття ХХ ст. звернення до музики О. Скрябіна. Разом з тим інтонаційний хід I –  $\sharp$ VII – V, де V щабель гармонізований тонічним тризвуком із запізненным I щаблем, вказує на лисенківську інтонуему.

Цікавий контраст вносить побічна партія – оаза споглядальності, занурення в імпресіоністичну чуттєвість. Тут тематичне навантаження несе вся фактура, мелодія ж «ховається» в середньому регістрі. Колористичний ефект має також послідовність великого мажорного та малого мінорного септакордів на початку побічної партії.

Розробка сонати розгортається трьома хвилями: перша – триголосе фугато на тему головної партії, друга – вичленення одного з мотивів побічної партії і його розробка, третя – трансформоване апофеозне проведення побічної партії. У репризі результатом, досягнутим у процесі розвитку, постали більш драматизована головна партія та романтично просвітлена, спрямована до апофеозності побічна партія.

Попри наявність окремих художньо оригінальних зразків у жанрі сонати, загалом цей жанр у 1930-х роках зазнав певної кризи, оскільки переважна більшість відповідних творів, наприклад, шість сонат Т. Микиші, залишилися в рукописному вигляді і не перевищували з погляду мистецької цінності значення спроб оволодіння сонатною формою.

Продовжують композитори звертатись до орієнтальної тематики. «Східний альбом» В. Задерацького (1940) – найменіатюрніша із шести сюїт композитора. Її чотири частини міцно «спаяні» в ціле єдністю інтонаційних джерел. Музичну символіку Сходу тут подано в узагальненому плані. Лірико-споглядальні образи чергуються із танцювальними, ритмічно загостреними. Джерела мелосу – у кавказькому фольклорі, який автор добре знав і переніс у твір у вишукано-стриманій фортепіанній фактурі. Вирішений у традиціях орієнталізму кучкістів його ж «Східний марш» (1936).

Характерне для 1930-х років звернення до фольклорних джерел, їх цитування або стилізація є характерним і для фортепіанних творів. Водночас у них наявні прояви перетворення фольклорних зразків на основі сучасних виражальних засобів (тенденція неофольклоризму). Наприклад, у концертних «Варіаціях на українську тему» *op.* 33 М. Гозенпуда (опубл. 1937) фольклорне першоджерело «розцвічується» завдяки його гармонізації «сповзаючими» по хроматизму акордами, що апелює до досвіду Л. Ревуцького в «Галицьких піснях».

В основі структури твору – тема й шість варіацій із кодою, які відтворюють еволюцію позиціонованого образу – від

ліричності першозразка до героїчного, похідного образу, характерного для тогочасного мистецтва. Динамізація образу створюється фактурними засобами, введенням музичного матеріалу, що виконує сполучну функцію (десять тактів перед п'ятою варіацією), швидкоплинністю апофеозного типу коди.

Першим великим циклом фортепіанних мініатюр в українській музиці стали 24 прелюдії В. Задерацького (1934), яким притаманний новаторський пошук, що стосується розширення ладових засобів, а також демонстрація багатого арсеналу засобів піаністичної виразності. Перша прелюдія (до-мажор) – тендітна імпровізація, що фігураційною фактурою черніївського типу нагадує так званий блискучий стиль фортепіанної гри піаністів-віртуозів часів відомого автора інструктивних етюдів, головною метою якої була демонстрація виконавської майстерності та вправність володіння фортепіано. Водночас мають місце й властиві ладовому мисленню композитора особливості: подвійне тлумачення ступенів звукоряду (V та II, III і VI) – поряд з натуральними використовуються і понижені.

Друга прелюдія репрезентує іншу лінію циклічних зв'язків – танцювальну у вигляді іскрометної тарантели з елементами гротеску. У Третій прелюдії зіставлено два образні плани – ліричний і скерцозний. У Четвертій – одній із художньо найдовершеніших у циклі – епічне хоральне звучання в низькому регістрі протиставлено своєрідному відгомону челестового тембру у верхньому регістрі. Завдяки діалогу регістрів та паралельному акордовому рухові створюється барвіста й водночас витончена акустична ефектність п'єси. Загострена й жорсткувата гротескна музика П'ятої прелюдії створює один із найвідчутніших внутрішньо-циклічних контрастів. Діалогічність, створена за допомогою регістрових засобів, змінюється на переінтонування також регістровими засобами при незмінності мелодики. Відтак початкова тема п'єси, тембр якої нагадує темброву характерність фагота у ви-

сокому реєстрі, має риси сарказму і загрозової наступальності. Згодом названа тема, дзвінке звучання якої асоціюється зі звучанням флейти-рісоло, набуває рис відвертої іронії, а наступальність втрачає свій загрозовий характер, залишаючись лише у «контурі» остинато в супроводі. Шоста прелюдія – друга з групи діалогічних п'єс циклу. Її пісенна мелодія, задумлива і благородно стримана, близька до слов'янської народної музики. У третьому її проведенні мелізматика нагадує відповідний засіб виразності в народно-виконавській традиції. Другий компонент образного діалогу – акордове напласкування «присмеркового» колориту. Створений таким чином контраст підсилюється заміною попередньої мелодичної рухливості статичністю. Сьому мініатюру позначено пасторальним характером. Натомість драматургічна функція Восьмої прелюдії фа-дієз мінор у циклі подвійна. Продовжуючи пасторальний напрям, вона водночас започатковує інший – художніх присвят композиторам-романтикам. Об'єктом її «переспіву» є Прелюдія *op.* 32 № 5 С. Рахманінова – своєрідний пантеїстичний гімн, у якому живе вічна любов людини до природи, поєднано чуттєвий і філософсько-споглядальний первні. Водночас, на відміну від Прелюдії С. Рахманінова, однойменний твір В. Задерацького має лаконічнішу фактуру, у ньому також відчутніше виявлено лінійність розвитку її різних шарів.

Інакше вирішив композитор присвяту К. Дебюссі у дев'ятій прелюдії, де розшарування фактури на три нотні стани візуалізує віддалений органний пункт у низькому реєстрі, на якому два верхні шари утворюють паралелізм септакордових послідовностей. В імпресіоністичній стилістиці (образи «гри води») вирішено одинадцятую, дванадцятую та сімнадцятую прелюдії. Одним із засобів досягнення контрасту у зазначеному циклі є спірання на стилізацію різних жанрів – вальсу (десята прелюдія), гавоту (тринадцята прелюдія), етюд (наприклад, чотирнадцята прелюдія).

У вісімнадцятій прелюдії панораму фортепіанної техніки, представлена в циклі, збагачено октавно-акордовою технікою, використано прийом *martellato*, репетиційні формули. Тим самим вона репрезентує у творчості В. Задерацького стильове відхилення в бік новітніх для того часу прокоф'євських тенденцій, а саме втілення динамічного токатного руху (зокрема, Токата С. Прокоф'єва) У дев'ятнадцятій автор повертається до принципу контрасту між суміжними мініатюрами. На противагу попередній, ця п'єса – схвильована ода романтичним почуттям у лаконічному фактурному оформленні. У наступній, двадцятій, відбувається згущення емоційно-психологічних фарб, втілено почуття відчаю. Натомість двадцять перша має скерцозний характер, вона по-юнацькому світла й безпосередня, відчай змінюється грайливим жартом. Особливою в циклі є двадцять друга прелюдія, в музиці якої відтворено східний колорит. Фінал циклу вирішено в монументальному плані, завдяки чому створюється останній контраст у драматургії циклічної композиції. Вічний символ горя й водночас радощів, щастя – могутнє набатне дзвоніння – постає філософським підсумком втілених у попередніх п'єсах життєвих колізій.

Цикл прелюдій В. Задерацького, найбільш відомий на сьогодні твір митця, на думку його сина (відомого вченого-музикознавця В. Задерацького), «поруч із ор. 34 Д. Шостаковича є одним із перших високохудожніх зразків цього жанру у вітчизняній музиці післяскрябінського періоду. Це цикл тонко і віртуозно виконаних мініатюр, ніби увібрав увесь історичний досвід жанру (від Шопена – через Дебюссі, Скрябіна і Рахманінова), проте дивує підкресленою самотністю й авторською унікальністю трактування жанру»<sup>3</sup>.

У прелюдіях ор. 5 і ор. 8 О. Зноско-Боровського (1930) знайшли продовження традиції Б. Лятошинського – тяжіння

---

<sup>3</sup> *Задерацький Вс. Per aspera...* – Москва: Композитор, 2009. – С. 124–125.

до хроматизації фактури, дисонансне загострення звучання вертикалей при виході за межі функціональних зв'язків.

У «Чотирьох прелюдях» *op.* 20 М. Скорульського (1932) обрано драматургічний принцип парного контрастування частин, водночас перша, третя і друга, четверта прелюдії споріднені за образним змістом. У першій і третій прелюдях екстатична пристрасність емоцій, що панує в початкових фрагментах, скеровує слухацькі асоціації до світу скрябінівського світовідчуття. Водночас художні особливості циклу пов'язані з естетикою імпресіонізму, що особливо дається взнаки у другій та четвертій прелюдях. Автор фіксує тут психологічний стан, забарвлений «присмерковим» колоритом. Але якщо в другій прелюдії наявна певна емоційна динаміка, то в четвертій вона відсутня: музична дія ніби припинена, натомість паує позбавлена чуттєво-динамічного змісту мінлива звукова картинність поглибленого споглядання. Відповідно підібрані засоби її втілення: мелодика, для якої характерні стислі мотиви-символи, що не відіграють помітного драматургічного значення; плинно-остинатні фони; техніка паралелізмів (гармонічна мова майже всієї другої прелюдії заснована на низхідному русі паралельними квінтами по тонах збільшеного тризвука); типове для імпресіонізму послаблення функціональних зв'язків, зумовлене не розв'язанням, а зіставленням альтерованих вертикалей. Цикл прелюдій *op.* 20 М. Скорульського виявився історично вагомим явищем, яке продовжило започатковану Ф. Якименком стильову тенденцію імпресіонізму в українській музиці, доводило перспективність її оригінальної інтерпретації на національному ґрунті.

У «Концертних вальсах» *op.* 22 (1931) В. Косенка продовжено розвиток лірико-драматичного концертного вальсу, започаткованого М. Лисенком. Деяка розтягненість форми утруднила їх вихід на широку концертну естраду. Проте майстерна розробка фактури, риси віртуозності, націлені на створення лірико-драматичної образності й водночас пов'язані з

вальсовою жанровою основою, мають художню привабливість, стали істотним мистецьким досягненням композитора.

Переосмислення веснянки з первинного жанру фольклору у вторинний жанр професійної музики (танець-пісня) у творчості М. Вериківського було здійснено двома етапами. Веснянки «Коло», «Зелений шум», «Ягілочка», «Молода», «Старовинна гра в царівну» (1930) спочатку були написані як частини балету «Весняна казка». Очевидно, первинний задум був пов'язаний із бажанням композитора відобразити в балетному спектаклі композиційно-хореографічну структуру веснянок, що не змінюється протягом століть. Художня цінність цих фрагментів балету зумовила виникнення їх авторських фортепіанних транскрипцій.

Протягом 1930-х років низку творів для фортепіано написали композитори на Західній Україні. Поміж них вирізняються Варіації на тему колядки «Дивная новина» (1931), три сюїти та дві сонати Р. Сімовича. Характерною для них є ґрунтовна робота над музичною формою і тематизмом, якому композитор прагнув надати національних рис. Важливе значення мало для Р. Сімович також гостре звучання гармонічних засобів, доповнюваних ладовими елементами фольклорного походження. Зокрема, гармонія в Сюїті № 3 (1936) та в повільній частині Сонати № 2 (1939) несе на собі відбиток впливу творчої особистості педагога Р. Сімовича В. Новака. Це виявилось у певній умовності, «символічності» використання народнопісенних мелодій і ритмів, завуальованих імпресіоністичними рисами гармонії та фактури.

Талановитим зразком жанру сонати є тричастинна, позначена рисами неокласицизму композиція (1931) А. Рудницького, що здобула першу премію на композиторському конкурсі, упорядженому Польським музичним товариством (Варшава, 1937). Тематизм твору заснований на мелодіях пісень українських січових стрільців: у ролі головної партії першої частини використано широко популярну в середовищі стрільців, хоч і

давніше за походженням «Засвіт встали козаченьки», побічної партії – стрілецьку «Гей, видно село». Особливістю сонатної форми є динамізована реприза, де обидві теми поліфонічно переплітаються. Ліричним центром стала друга частина, що подана у формі варіацій. Завдяки прийому *attacca* вона поєднується із життєствердним за характером фіналом. Прикметно, що композитор звернувся до ідеї тематичних зв'язків частин циклу, цитуючи у фіналі мелодію приспіву пісні «Гей, видно село». Важливим здобутком автора слід вважати схильність до оновлення стилістики твору, що виявилось у тональній розімкненості циклу (I частина – *in C*, III частина – *in Es*), будові співзвуч за квартовим принципом; полігармонії; примхливості ритмічної палітри; поліфонічності розвитку; «осьовому (малотерцево-тритоновому) принципі функційності»<sup>4</sup>.

Соната З. Лиська (1929–1930) свого часу була в репертуарі багатьох галицьких піаністів. Зокрема, її неодноразово виконували Г. Левицька, Р. Савицький. Цей твір стисло охарактеризував А. Рудницький у газеті «Діло» (21 січня 1932 року): «Соната Зиновія Лиська робить велике вражіння своїм розмахом, своєю гармонічною структурою і формальною будовою. З якою радістю слухається її, не чуючи 8- і 16-тактових періодів; з якою радістю слухається скомплікованої тематичної роботи – нарешті щось складного після всієї нашої наївно-простої музики! Вона (Соната) нагадує пізнього Скрябіна, вчасного Шенберга. Модерне мистецтво, яке своїм новим, свіжим подихом сьогоденного й завтрашнього дня, – могло би протиставитись традиційному трафаретові...»<sup>5</sup>.

На 1930-і роки припадає також поява в українській музиці жанру сонатини. Це камерна проекція сонати має одночас-

---

<sup>4</sup> Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. – Київ: Муз. Україна, 2014. – С. 417.

<sup>5</sup> Цит. за: Сивошин В. Композитор Зиновій Лисько: стилеві ознаки творчості в контексті епохи // Syntagmation: 36. наук. статей на пошану С. Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 139–155.

тинний та багаточастинний різновиди (в останньому – одна з частин у сонатній формі) і визначається простотою, доступністю змісту, мови, фактури. Саме ці якості є важливим стимулом звернення композиторів до сонатини. Хронологічно першим зразком указанного жанру стала «Сонатина» М. Колесси (1939). Програма тричастинного циклу нав'язана переказами про ватажка опришків Олексу Довбуша (I ч. – «Слідами Довбуша», II ч. – «Довбуш та Дзвінка. Ноктюрн», III ч. – «Біля вогнища»). Починаючи від головної партії першої частини, написаній у сонатній формі, розкривається одна з провідних особливостей композиції – перевтілення ладових, мелодичних, гармонічних рис західноукраїнського фольклору у вишукано-класицистській манері.

Наспівність, ліричність побічної партії першої частини споріднені з поетичністю наступної частини, що асоціюється з ноктюрном. Відповідне образне коло різко контрастує зі стихією моторики у фіналі, що асоціюється з танцювальністю народного походження, конкретніше – рухливими, мужніми чоловічими танцями по колу (аркан). Виразність музичних образів зумовила почесне місце «Сонатини» М. Колесси в контексті інших творів жанру сонатини у вітчизняній музиці. У подальшому до цього жанру зверталися Р. Сімович (1944), М. Сільванський («Українська сонатина», 1950) та ін., проте істотне збільшення творів цього жанру помітне лише з 1960-х років.

Сюїта «Картинки Гуцульщини» М. Колесси (1934), як свідчить її назва, є програмною. Однак музична образність не вичерпується пейзажністю, а пов'язана з побутовими народними жанрами, відтворює їх типові особливості – пісенно-танцювальну специфіку мелодій, гуцульську ладовість, розмаїття метроритміки. Наприклад, тема «Веснянки» (фінал сюїти), що нагадує народну пісню «А вже весна, а вже красна», заснована на коротких, багаторазово повторених мотивах. Вичленовуючи один із них, композитор засобами полі-

фонії піддає його в розвитку. У середньому розділі ритмічний фактор домінує над іншими засобами формотворення. На думку О. Фрайт, «це цікавий зразок “гри” ритмами і метрами в ударно-акордовому оформленні тематизму. У кожному такті стає на одну вісімку менше, внаслідок чого створюється захоплююча ритміко-шумова стихія звучань»<sup>6</sup>, що символізує пробудження всього живого навесні. Загалом твір перебуває в річищі неофольклоризму, нагадує твори Б. Бартока, зокрема «15 угорських селянських пісень» для фортепіано (1914–1917). Згодом неофольклорна тенденція була продовжена в «Закарпатській сюїті» Д. Задора (1949), «Закарпатських новелетах» Б. Фільц (1964), «Сюїті» А. Кос-Анатольського (1969, «Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум») тощо.

Фортепіанна спадщина посідає чільне місце у творчому доробку Н. Нижанківського. У 1930-х роках він написав Варіації на тему колядки «Дивная новина» (1931), дві сонати для фортепіано – соль-дієз-мінор (1932) і мі-бемоль-мажор (1939), три Фортепіанні сюїти – №1, №2 (1934) і №3 (1936). У них проявилися найтиповіші риси музичної мови композитора. В. Барвінський зазначав, що «на творчість Н. Нижанківського мусимо дивитись, на жаль, як на недописану карту, недоспівану пісню»<sup>7</sup>, причиною якої стала передчасна, через тяжку хворобу, смерть композитора. Однак у його музиці відображено тогочасні стильові тенденції європейської музики. Це – сецесійна стилістика (хоч і з певним ухилом у побутову салонність), неокласична тенденція, символізм, водночас неодмінна присутність ознак українського національного

---

<sup>6</sup> Фрайт О. Способи опрацювання фольклорних джерел у фортепіанній творчості Миколи Колесси // Миколи Колесси – у сторічний ювілей / ред.-упоряд. П. Гушоватий, О. Яцків. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. 167.

<sup>7</sup> В. Барвінський. Вступне слово на концерті з творів Н. Нижанківського у 1941 р.

мелосу. Усі фортепіанні твори композитора засвідчують бездоганний естетичний смак, що забезпечив їм виняткове поширення, зокрема, вони відчутно збагатили український педагогічний репертуар.

«Варіації на українську тему» (1932) С. Туркевич належать до першого періоду її творчості, коли композиторка свідомо зверталася до українського фольклору. Нескладний за фактурою цикл об'єднує шість варіацій і фінал – мініатюрне рондо танцювального характеру. Водночас у гармонії застосовуються квартово-квінтові співзвуччя, що згодом стануть постійними атрибутами авторського стилю С. Туркевич.

В основу «Фантастичного прелюду» М. Колесси (1938) покладено опрацювання фольклорного за своїм походженням інструментального награвання, пов'язаного з танцем, водночас знайдено засоби для втілення фантастичної образної сфери. Композитор сполучив нескладну, невеликого діапазону, в натуральному ладу мелодію награвання із супроводом, позначеним багатим ладовим колоритом, зокрема з ознаками фригійського, міксолідійського, лідійського ладів. Завдяки функціонуванню примітивної архаїчної мелодії в такому ладовому середовищі створюється фантастичний музичний образ.

У 1930-х роках в українській фортепіанній музиці завдяки митцям польського походження Ю. Коффлеру (1896–1943) і Т. Маєрському (1888–1963), які тоді жили й працювали у Львові, уперше з'являються зразки додекафонії і серіалізму.

За стильовими ознаками фортепіанна творчість Ю. Коффлера органічно залучена до багатопланового контексту художніх течій і напрямів європейської музики 1930-х років. Усі фортепіанні твори Ю. Коффлера за художньо-естетичними рисами належать в основному до пізнього романтизму німецько-австрійської орієнтації, водночас у них використано галицькі фольклорні та побутові салонні інтонації. Характерними також є ознаки необароко, що проявилось, насамперед,

у прагненні відродження барокової сюїти. Водночас творчість композитора репрезентує тенденцію експерименталізму, що є характерною для галицької фортепіанної творчості тих років загалом. Ю. Коффлер був першим у Галичині безпосереднім послідовником А. Шенберга в застосуванні додекафонної техніки. У його авторському стилі відбулась еволюція від постромантичної музичної мови до послідовного застосування додекафонії, яку він використовував як матеріал для побудови тематизму. Проте якщо для А. Шенберга додекафонія була способом підвищення експресивності, позиціонування вкрай загострених засобів виразності, деформованості образів, то для Ю. Коффлера – швидше реальною можливістю «експериментування, новим способом структурування <...> органічного багатства гармонії і контрапункту»<sup>8</sup>. Ю. Коффлер експериментував з трансформаціями тематичного матеріалу, що вважав основою композиторської майстерності.

Серед фортепіанних творів Ю. Коффлера аналізованого періоду – 15 варіацій і Сонатина (1930), Фортепіанний концерт (1932), 20 варіацій і Соната (1935), «Варіації на вальс Йоганна Штрауса» (1936), 4 дитячі п'єси (1940). У кожному з творів помітне використання засад дванадцятитонової техніки як продовження використання прийомів додекафонії. Тяжіння до новаторського використання її основних засад проявилось насамперед у синтезованому поєднанні гомофонних вертикальних побудов і горизонтальних поліфонічних прийомів з додекафонною природою тематизму, де ледь помітно прослуховуються галицькі фольклорні елементи. Використовуючи одне й те саме дисонансне співзвуччя, Ю. Коффлер наслідував зразки так званих «мелодій звукових фарб» (*Klangfarbenmelodie*), створених А. Шенбергом.

Відомих фортепіанних композицій 1930-х років Т. Мареського небагато. Це – Фортепіанний концерт, Прелюдії та фуґи (1934, місцезнаходження їх невідоме), «Три твори»

---

<sup>8</sup> *Gołąb M. Józef Koffler. – Kraków: Musica Jagellonica, 1995. – S. 38.*

(етюд «В мороці», вальс, ноктюрн; 1935), «Чотири прелюдії» (1935), «Експресії» (1957). Ці твори тоді були добре відомі в Галичині й на Заході у виконанні автора. Можливо, важливішим, ніж сам факт звернення Т. Маєрського до додекафонії, є створення ним засобами цієї техніки образів, таких емоційно яскравих і різних, що їх можна порівнювати з образами пізньоромантичними. Образну виразність серії можна вважати характерною рисою додекафонного стилю Т. Маєрського. Отже, його творчість 1930-х років свідчить, з одного боку, про фахову майстерність композитора, добре його володіння різними видами модерною, зокрема модною тоді додекафонною, технікою письма. З другого, – про потужність власного творчого амплуа, що дало йому змогу залишитися оригінальним навіть в умовах ортодоксальної композиторської техніки.

В основі трьох п'єс циклу «Експресії» лежить типова додекафонна серія. Однак вона має певну специфіку. Серія дуже проста, вона укладена за принципом поступового звуження інтерваліки, ця логіка побудови серії різноманітно відтворена в усіх трьох «Експресіях». Варіанти викладу серії виразні також в образному сенсі: кожна серія є не лише додекафонною конструкцією, але й виразним тематичним елементом – мотивом чи навіть фразою. При розгортанні тематичного матеріалу твору такого самого значення набувають окремі сегменти серії, зокрема в 2-й та 3-й «Експресіях».

Найпоплідовніше традиційна робота з серією проведена в «Експресії» № 2, де вжиті всі звичні модуси серії. Сама серія поділена на два сегменти, які щоразу проводяться строго контрапунктично. Таким чином, кожний такт містить повну серію, а утворена на початку інтонаційна модель стає єдиним у творі тематичним елементом, який далі лише остинатно повторюється. Усі модуси серії (інверсія, ракохід, ракохід інверсії, транспозиція), використані при її повтореннях, не здатні приховати ефекту остинатності, зокрема й через витриману ритмічну монотонність. Однак подані в темпі *presto*, динамі-

ці *pp*, характері *leggierissimo*, вони розкриваються як своєрідна стильова інверсія романтичного образу ельфів, щоправда, перенесеного у ХХ ст.

Вільніше поводиться композитор із серією в «Експресіях» № 1 і 3, де частіше вжиті і повторення окремих звуків (не лише репетиційні), і їх дублювання по вертикалі, і зміна їх послідовності, і навіть пропуск окремих звуків. Щоправда, ці порушення «непорушних» законів серії «грають» на музичну образність, сприяють створенню різних фантастичних образів у цих п'єсах.

Майже містичні за характером крайні розділи «Експресії» № 1 (*Misterioso, lento, pp*) засновані на раніше згаданому основному варіанті серії. При тому її початкова велика септима відіграє тут роль *ostinato*. Цей варіант серії охоплює доволі велику двотактову фразу, що далі повторюється з незначними ритмічними змінами та у транспозиції. Цікаво, що у транспонованому варіанті останній звук серії наче притримано для кульмінації: спочатку він редукується, а при повторенні (у всіх «Експресіях» початкові фрази, а за ними нерідко й інші, повторюються двічі) з'являється у найвищій теситурі і стає форшлаговим затактом до наступного, експресивного середнього розділу *Con moto, ff*. Тут заключні тони серії (12, 11, 10, 9) звучать скандовано – ізоритмічно (з однаковим ритмом), дубльованими октавами, в оберненні (септими), *ff*. Основою середнього розділу є не додекафонія, а 12-щаблева діатоніка, хоч окремі сегменти серії легко впізнаються.

«Експресія» № 3 (*Allegro appassionato*) – кульмінаційна в циклі, афектовано-експресивна. Сегменти серії організовані тут і горизонтально, і вертикально. Самі сегменти, численніші й різноманітніші, звучать окремо й контрапунктично (приклад 17). Проте при всій різноманітності ритмічних нюансів, є лише дві основні ритмічні формули, які – окремо і разом – остинатно повторюються як *idée fixe*. «Рвучкий» ритм

«Експресії» № 3 відсилає до музичних образів О. Скрибіна (Етюд *dis-moll*) та Ф. Ліста.

Таким чином, розглянутий період історії української фортепіанної музики характеризується взаємодією двох тенденцій – продовженням започаткованого в попередні періоди формування її полістильової панорами (не лише в Західній, але в кращих зразках також у радянській Україні) та розширенням жанрового спектру. Зазначена творча галузь стала багатоскладовою за стильовими показниками. Її естетико-художній, емоційно-образний, мовно-стильовий діапазони істотно розширилися. Поряд із їх романтичними та пізньоромантичними рисами у фортепіанній творчості Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, М. Колесси, М. Вілінського, В. Задерацького, Р. Сімовича, Н. Нижанківського було репрезентовано пошуки у сферах неокласичної (В. Косенко, Н. Нижанківський, М. Колесса, Ю. Коффлер), неофольклорної (М. Вериківський, М. Гозенпуд, М. Колесса, Р. Сімович), експресіоністської (Б. Лятошинський, І. Белза), імпресіоністської (М. Скорульський, В. Задерацький, М. Гозенпуд, Р. Сімович), додекафонної (Ю. Коффлер, Т. Маєрський) стилістики.

Одночасно відбувалось інтенсивне творення жанрового спектра української фортепіанної музики, у якому було відображено досвід минулих та здійснене передбачення сучасного періодів – барокові жанри сюїти, прелюдії та фуги, класицистські жанри сонати та сонатини, романтичні крупні форми й мініатюри, як-от легенда, прелюдія, етюд. З'явилися програмні твори, що вказувало на індивідуальність їх формальних і змістових ознак, поширену вже в романтичній музичній літературі й, водночас, показову для ХХ ст. Українські композитори, використовуючи світові традиції, опрацьовували жанри як у їх канонічному вигляді, так і у взаємопроникненні їх ознак, відтак входили у практику композиції, поширені вже в епоху романтизму і особливо характерні для ХХ ст. синтетичні жанри. У 1930-х роках класичним зразком такого синтезу

стали «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. Усе це засвідчувало активність важливого з погляду історичної перспективи процесу становлення композиторської майстерності, фахового досвіду, без яких неможливими були б докорінні якісні зрушення, новаторські відкриття в українській музиці вже в повоєнний час. Отже, у творчості українських композиторів у 1930-х роках було сформовано фундаментальні передумови поступального збагачення змісту, стильової та жанрової панорами, форм національної фортепіанної музики. У своїх кращих зразках вона привнесла визначні цінності в духовну скарбницю народу, довівши неперервність мистецької традиції на протигагу тогочасному штучному викривленню логіки мистецького процесу.

*Костюк Н.*

## ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО 1930-х РОКІВ: КОНТЕКСТ І ОРИГІНАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ

Українське хорове мистецтво як складова національної культури упродовж минулого століття зазнавало найрізноманітніших впливів і при цьому зберігало свою етнічну ідентичність. Воно не тільки не було втрачене у буремному десятилітті 1930-х років, його використовували для значущих – позитивних чи негативних з історичного огляду – цілей. Але реконструювання повноцінної картини хорової творчості, що акумулювала б усі нюанси її функціонування й динаміки, на сьогодні ускладнене як відсутністю точного датування творів навіть визначних композиторів, так і втратою багатьох із них<sup>1</sup>. Наприклад, серед доступних нині даних про доро-

---

<sup>1</sup> Про обсяг невідомих сьогодні творів (неможливий доступ до нотного матеріалу або і його втрата), усе ж залишилася інформація. Зокрема, тільки на підставі оголошень у газеті «Свобода» від 30 липня 1932 і 11 жовтня 1933 років йдеться про доступність до виконання нових мішаних хорів В. Безкорвайного («На небі сонце гасне»; «Ой у саду» на сл. Т. Шевченка з супроводом фортепіано), Б. Вахнянина («Понад полем смерть іде»; «Садок вишневий» і «У перетику ходила» із супроводом фортепіано на сл. Т. Шевчен-

бок В. Барвінського відомості про хори для мішаного складу із супроводом фортепіано «Пісня про вибори 1939 року» на сл. Р. Купчинського (1940), «Співа Західна Україна» на текст Ю. Шкрумеляка (1940) і «Липневий день свободи» (1940) відсутні. Віднайдення Лідією Назар хору «Не гнути нам голов» на сл. Анатолія Курдидика (1935 або 1938), приуроченого до святкування річниці товариства «Просвіта» і відомого також під назвою «Соняшне завтра», дає змогу вирізнити окремі ідеологічні концепти, утілені композитором, і жанрово-стилістичні особливості цього прославленого напрямку. Уже тільки назви втрачених текстів виявляють виразну ідейну спрямованість, хоча вони написані в різні періоди. Перший з них створений до радянського «приєднання», а інші, наскільки можна зрозуміти, не несли загрози новому режиму<sup>2</sup>. До втра-

ка), М. Вериківського («На городі та все білі маки» і «Колискова»), Д. Кашубинського («І світає, і смеркає» на сл. Т. Шевченка), Й. Кишакевича («До світла, до сонця»; «Мімоза»; «Місяць ясенький» на сл. Лесі Українки; «О, Сонце»; «Ой чого ти, тополенько, не цвітеш»), І. Левицького («Минеться ніч»; «Тече вода» на сл. Т. Шевченка; «Глянь на криницю» на сл. І. Франка), П. Сениці («Згасає день» з супроводом фортепіано; «Там на горі за Дніпром» на сл. Т. Шевченка) і Я. Ярославенка («Журавлі» («Понад степи і поле, гори й доли») і «Ой ідуть, ідуть тумани» на сл. І. Франка; «Над Дніпровою сагою» і «Човен» на сл. Т. Шевченка; «По вулиці вітер віє», «Тече вода з-під явора» і «Рано вранці»).

<sup>2</sup> На цю характерну особливість – збереження індивідуальної національної і стильової ідентичності – у дещо іншому контексті («реалій “заангажованого мистецтва”») раніше звернула увагу Л. Кияновська: «Ці два роки, котрі передували фашистській окупації і не змінили істотно напрямку творчості митців. Вони “по інерції” ще зберігали основні художні орієнтири, вироблені замолоду. Організація Спілки композиторів Радянської України, до котрої були прийняті більшість з дякуючих на Галичині композиторів, на початку мала швидше зовнішньо-бюрократичний характер і мало заторкувала сутність творчої діяльності. Репресії перших років більшовицької влади проти свідомої української інтелігенції в Галичині

чених також належать недатовані хори Н. Нижанківського – «Весною»<sup>3</sup> і «Вперед! Ставаймо разом поруч» для мішаного хору без супроводу<sup>4</sup>, а також мішаний хор з фортепіано «Ода до пісні» З. Лиська на сл. Романа Купчинського (1937). Про інші твори відомо, що вони, – принаймні, на період створення, – залишались у рукописах. Кілька з них репрезентують типову для радянського часу індустріальну<sup>5</sup> і військову<sup>6</sup> теми. До вересневих подій 1939 року приурочено хор без супроводу «Галичанка чорноброва» М. Вериківського на сл. М. Рильського. Інші ж представляють характерні для української хорової творчості образно-тематичні верстви, зокрема духовну<sup>7</sup> і шевченківську<sup>8</sup>. Зацікавлення викликають і рукописи сюїти «Дитинство» А. Штогаренка (1939) та мішаного хору «Весна» П. Сениці на сл. Г. Кривченка (1935/1942) унаслідок використання в них засобів симфонічного оркестру.

Загалом же ситуація в хоровому мистецтві цього періоду була надзвичайно складною і неоднорідною. Це було зу-

---

в меншій мірі заторкнули саме музикантів» [Любов Кияновська. стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kyanovsk\\_gal.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html)].

<sup>3</sup> Класифіковано як юнацький; згадується В. Барвінським.

<sup>4</sup> Згадується у «Диригентському пораднику» і в статті «Нестор Нижанківський у Празі» (Український голос. – 1960. – 2 листопада. – С. 11).

<sup>5</sup> Хор у супроводі фортепіано «Песня о железной дороге» на сл. В. Інбер М. Вериківського (1935).

<sup>6</sup> «Кавалерійська» на сл. В. Бичка і «Ой заграло Чорне море» на «народні» слова А. Штогаренка (обидва твори – для хору з фортепіано, 1938).

<sup>7</sup> Мішаний хор або квартет а капела на мелодію старогалицької пісні зі словами Миколи Устияновича «Гей, гей, милий Боже» С. Людкевича (1936).

<sup>8</sup> Хори в супроводі фортепіано «Світе ясний» і «Відповідь на “Заповіт” Т. Шевченка» в перекладі М. Рильського М. Вериківського (обидва до 1939).

мовлено багатьма причинами. На теренах Радянської України відбувалася значна втрата кадрового потенціалу, що зумовлювалась політичними репресіями, еміграцією чи відходом від творчості окремих митців. Страх отримати клеймо «церковщини» або «буржуазного націоналізму» щодо нових композицій спонукала лідерів галузі до максимальної стильової обережності. Після вагомих новацій попереднього десятиліття, боротьби і конфронтацій різних угруповань посилювалася стандартизація стильового вияву і агресивніших форм набувала цензура. У таких умовах неминучим виявився значно істотніший наслідок: «Від оригінальної хорової творчості в 1930-х роках відходять навіть майстри, які накреслили новаторські шляхи її розвитку. Протягом десятиліття (з 1928 по 1938) в оригінальному доробку П. Козицького – пауза, лише кілька масових пісень. Майже аналогічна ситуація – у творчості М. Вериківського, Л. Ревуцького, П. Толстякова, які відтоді спрямували свої інтереси до інших, здебільшого інструментальних, симфонічних чи оперно-театральних жанрів»<sup>9</sup>. «Класові чистки», репресії і переслідування «ворогів народу»<sup>10</sup> не оминали і виконавців: «Фронтальний наступ

---

<sup>9</sup> Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики: у 6 т. – Т. 4 : 1917–1941 / [авт. тому: М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. О. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. – Київ, 1992. – С. 67.

<sup>10</sup> Наприклад, 23 листопада 1932 року в Тульчині було заарештовано учня К. Пігрова Р. Скалецького, який до того часу активно працював над створенням виконавської хорової бази на Вінниччині, улаштовував диригентські курси. Підозру в буржуазному націоналізмі викликали навіть пошиті для організованої ним Тульчинської капели костюми в народному стилі. (Сізова Н. С. Хорова культура Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття. Дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Київ, 2019. – 324 с.). У 1937-му було репресовано і розстріляно Б. Левитського (з 1933 –

на хорові колективи (перегляди виконавських складів з підозрою щодо класової належності чи соціального походження співаків та диригента, ревізії художніх програм та всього репертуару, якому інкримінувалася неактуальність, а то й класово ворожий добір зразків) призвів до розформування артистичних об'єднань, скорочення професіональних й аматорських колективів»<sup>11</sup>.

Проте репрезентативними силами в те десятиліття були не тільки аматорські чи навчальні хори, але й до сьогодні знакові колективи. Чільну позицію обіймала «Думка», яка 1931 року здобула статус Державної заслуженої академічної капели УСРР. На таке підвищення, зокрема, вплинуло її визнання однією з кращих капел Європи після гастролей у Франції в січні-лютому 1929 року<sup>12</sup>. О. Кошиць, який слухав ці виступи, писав: «Склад хору вражає своїм багатством і пишністю. Це є голоси, характером своїм цілком відмінні від закордонних; орудуючи колосальною експресивною силою, способом вокального виразу, що є чужий для імпотентних та інертних,

---

керівника ансамблю Дніпропетровського радіокомітету, з 1937 (короткочасно) – хору бібліотеки АН УРСР)

<sup>11</sup> Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики: у 6 т. – Т. 4 : 1917–1941 / [авт. тому: М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. О. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. – Київ, 1992. – С. 67.

<sup>12</sup> 12 січня в Паризькій філармонії «Плейель» під орудою Е. Ансерме та О. Глазунова було виконано твори Й. Брамса, Й. Гайдна, М. Мусоргського, С. Рахманінова, О. Глазунова, Г. Берліоза, Г. Форе, М. Римського-Корсакова). Тексти звучали українською мовою (у перекладі Людмили Черняхівської-Старицької). Другим концертом диригував Н. Городовенко, причому поміж високомистецькими опрацюваннями українських пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, М. Вериківського і П. Козицького звучали т. зв. «примітиви» П. Демуцького («Чорноморець, матінко» і «Гей колись була розкішна воля»), які були використані й у грампзаписах. Виступи капели транслювалися по радіо.

безбарвних голосів закордоном, вони самі в собі вже мають підвалини успіху, самої звучності вокальної матерії...»<sup>13</sup>. У той період тільки Н. Городовенко був її багаторічним керівником (від заснування до 1937). Його звільнення, за деякими даними, відбулося через відмову узгоджувати репертуар з радянськими ідеологічними пріоритетами і відповідно його поповнювати. Прийнявши ці вимоги, упродовж нетривалих термінів обіймали посаду всі наступні керівники – О. Сорока (1937–1939), М. Вериківський (1939–1940) і П. Гончаров (1940–1941). Характерно, що навіть у збільшенні кількості учасників «Думки» від 45-ти у 1920-х до 120-ти наприкінці 1930-х відбилася ідея масовості і фундаментальності радянського мистецтва.

Вагомими виконавськими силами 1930-х були також Роменська хорова капела ім. М. Леонтовича<sup>14</sup>, реорганізована 1935 року в Державну капелу, жіночий хоровий ансамбль («Жінхоранс»; Полтава – Київ; перший керівник – В. Верховинець), хорова капела Одеської обласної філармонії (1933; керівник Георгій Добродеев).

Сьогодні вже неможливо точно встановити дату і навіть місце створення ще одного до сьогодні визначного колективу – хору Українського радіо (радіокомітету). За даними, розшуканими Т. Коробкою<sup>15</sup>, цей колектив було засновано у вересні 1932 року. У 1934 році, у зв'язку з перенесенням столиці України з Харкова до Києва, у періодиці зафіксовано

<sup>13</sup> Цит. за: *Семенко Л.* Триумфальний виступ капели «Думка» у Франції // День. – URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/poshta-dnya/triumfalnyu-vystup-kapely-dumka-u-franciyi1>.

<sup>14</sup> На Першій хоровій олімпіаді (1929) і на Першій Всеукраїнській олімпіаді (Харків, 1931) вона стала переможцем. Після цього колективу було надано державну підтримку.

<sup>15</sup> *Коробка Т.* Діяльність академічного хору імені Платона Майборода Національної радіокомпанії України з початку 1930-х до 1945 року // Українське музикознавство. – 2014. – Вип. 40. – С. 223–245.

URL: Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz\\_2014\\_40\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2014_40_18).

формування «зовсім наново високої якості хору». Його керівником досить тривало працював Г. Таранов (1925–1934), згодом – О. Міньківський (1934–1941). Інтенсивність діяльності хору<sup>16</sup> за мінливості його кількісного складу (32; 16; 32) не зменшувалась. Для полегшення величезного навантаження на зазначений хор 1935 року при радіокомітеті було створено молодіжний ансамбль (керівники Ю. Таранченко, перед війною – П. Муравський).

Серед інших визначних діячів тогочасного хорового мистецтва Радянської України варто відзначити Я. Яциневича, П. Толстякова і К. Пігрова (Одеса), а також М. Гайдая (Москва, Вінниця, Київ) та О. Сороку (Київ, Львів). Наприкінці десятиліття, у руслі експериментів з поєднанням засобів хорового і хореографічного мистецтва<sup>17</sup> було організовано Кам'янець-Подільський ансамбль пісні і танцю (1938, Борис Світличний). Згодом ця форма була успішно впроваджена в інших областях України.

У загальній динаміці українського хорового мистецтва західних регіонів у 1930-х роках рушійного значення набув комплекс дещо інших причин. Передусім, під впливом фахових диригентів з числа емігрантів зі Східної України і перейняття тембральної манери, вокальної хорової техніки і принципів мобільності Української Республіканської капели і чоловічих колективів Д. Котка відбувся відхід від домінантної «кліросної», за М. Лисенком, тембральності хорового співу минулого століття<sup>18</sup>. Наступною причиною моделювання іншої якості звукоідеалу було створення в регіоні українських

---

<sup>16</sup> Зокрема, йдеться про тематичні концерти в прямому ефірі («Пісні громадянської війни», «Жіноча доля в українській народній пісні», творчість композиторів).

<sup>17</sup> Цілком імовірно, у запозичення ефективної художньої форми, що була створена в діаспорі О. Кошицем і В. Авраменком.

<sup>18</sup> Ця тенденція була настільки потужною, що вплинула і на богослужбову творчість.

аматорських колективів. Своїм рівнем вони різко піднесли професійний рівень виконавства. Зокрема, тільки у Львові працювали академічний «Бандурист» (1906–1939), Українське співоче товариство «Сурма» (1927–1939; перший керівник – Т. Купчинський) і «Студіохор» («Український Студіохор»; 1937–1939; М. Колесса).

Важливо враховувати і працю учнівських колективів, динаміка яких подекуди вражала. Характерний приклад – створений ще 1926 року з ініціативи братів Петра і Павла Турул хор при Станиславівській українській чоловічій гімназії, що, за традиціями минулого століття, мав назву за кількістю учасників («шістнадцятка»). Показово, що у його діяльності своєрідно відбилася київська академічна традиція «майських рекреацій». Упродовж великодніх свят і наступного періоду до зелених свят цей хор щовечора давав відкриті концерти народних пісень. Така «сезонна» обмеженість за успішності самої ідеї зумовила реорганізацію влітку 1927 року «шістнадцятки» у чоловічий хор<sup>19</sup> під егідою «Просвіти». Перед Великоднем 1928 року він отримав назву «Думка», а його керівниками стали Леонід Крушельницький<sup>20</sup>, Осип Крушельницький та Роман Степаняк. Від цього часу успішність проєкту була настільки ваговою, що колектив вийшов за звичні для нього межі. Першим з концертів, що транслювалися львівським радіо, було здійснено з нагоди роковин Івана Мазепи. Того самого року розпочалася співпраця з місцевими театрами

<sup>19</sup> До його першого складу, серед інших учасників, належали Павло Крушельницький, брати Кульчицькі, Володимир Шиманський, а диригентом було призначено Осипа Крушельницького. Надалі його склад поповнювали переважно учні української гімназії.

<sup>20</sup> Л. Крушельницький – яскравий приклад аматора, чий професійний рівень не поступався фахівцям. Після закінчення Львівського університету з кваліфікацією магістра права і одночасно з адвокатською практикою, він був учасником Станиславівського хору під орудою Д. Котка та «Сурми». У 1937–1938 рр. його досвід виявився достатнім для диригування станиславівською «Думкою», а згодом – хорами на Холмщині.

(зокрема, у постановці опери «Галька» С. Монюшка театром імені І. Тобілевича, надалі – оперет І. Кальмана, Ф. Легара, Й. Штрауса), а виокремлена четвірка (т. зв. ревелерси) брала участь у музичних ілюстраціях до німих кінофільмів.

Паралельну лінію у хоровому виконавстві створювали колективи громадських товариств – передусім «Бояна». Хори товариства (зокрема, «Станіславівського Бояна», який очолювали І. Недільський, О. Залеський та Я. Барнич) цілеспрямовано знайомили українську громадськість із надбаннями української музичної творчості, значною мірою – новітніми зразками. Зокрема, 1930 року хор «Коломийського Бояна» на «Вечорі української пісні» репрезентував «Льодолом» та «Літні тони» М. Леонтовича, «Нову Атлантиду» П. Козицького і обробку «Бодай ся когут знудив» С. Людкевича. В іншому концерті цього хору того ж року вже звучали «Гримить» і «В садочку» Б. Кудрика, «Ой чого ти почорніло» та «У перетику ходила» С. Людкевича. У 1935-му колектив на концерті з приводу власного 40-річчя виконав присвячену йому кантату «Вибір гетьмана» Б. Кудрика на сл. Т. Шевченка і музичну картину «Титар» Б. Вахнянина. Великий мішаний хор (понад 80 учасників) дрогобицького «Бояна» тривалий час очолював С. Сапрун, який спочатку працював і як редактор однойменного журналу «Боян» (червень 1929 – травень 1930). З 1932 року диригентом колективу було призначено Б. П'юрка, який почав працювати над значними тематичними програмами і досяг технічно-мистецької вправності колективу. У 1938 році С. Людкевич надав найвищу оцінку його виступу («проявив великі голосові вальори, чистоту інтонації, гарне ритмічне (рідке у нас!) зіспівання і значну культуру») <sup>21</sup>. Важливі здобутки, що створювали базу для розвитку хорової творчості, належать також іншим регіонам. Приміром, на

---

<sup>21</sup> Людкевич Ст. Концерт у Стрию з нагоди 25-річчя Стрийської філії Інституту // Людкевич Ст. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи: у 2 т. / упоряд. З. Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 598.

Закарпатті (Ужгород) діяли хоріві товариства «Бандурист» (з 1935) і «Боян», які очолювали М. Роццахівський, М. Милославський, П. Щуровська-Росіневич, І. Сільвай та інші талановиті подвизники. Діяльність же «Львівського “Бояна”, репертуарна політика якого не тільки завдяки щільній співпраці з провідними композиторами краю (передусім С. Людкевичем<sup>22</sup>), а й залученню найновіших надбань усієї української хорової культури, оцінювалась вище, ніж «один з головних шматків історії починів нашої музичної культури на Галицькій Україні <...> у ці безмірно важкі часи, в яких все ще йде бій за те, чи нам як нації “бути чи не бути”»<sup>23</sup>.

Взаємодія між колективами була ефективна і продуктивно-конкурентна. Цьому сприяла значна кількість спільних виступів і принагідного об'єднання при відзначенні певних подій. Наприклад, 4 лютого 1929 року з нагоди 35-річчя «Бояна» на святковій акції у Станиславові брали участь хор місцевого «Бояна» (І. Недільський, Я. Барнич), студентський хор «Думка» (Л. Крушельницький), львівський (М. Колесса) і коломийський «Боян», львівський чоловічий хор «Сурма» (І. Охримович) та об'єднані хори. 16 квітня 1935 року спільний концерт «Бояна» і «Сурми» здобув високі оцінки після виконання «Веснянок» С. Людкевича і «Льодоному» М. Леонтовича. Різні хори, демонструючи власні досягнення та слугу-

<sup>22</sup> Вектори цього напрямку праці визначного композитора виявляють його найактивніша участь у створенні «Союзу українських хорів» (1929); наполеглива популяризація творів українських радянських (П. Козицького, Л. Ревуцького, В. Косенка та ін.) і молодих галицьких композиторів; врешті, – підтримка регіональної традиції у формах творів на тексти поетів минулого (рукопис мішаного хору / квартету а капела «Гей, гей, милий Боже» на мелодію старогалицької пісні, сл. Миколи Устияновича; 1936) чи осучаснення творів генерації XIX ст. («Огни горять» І. Воробкевича).

<sup>23</sup> Людкевич С. У сорокліття «Львівського Бояна» (1891–1931) // Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Т. 2. С. Людкевич / упоряд., ред. З. Штундер. – Львів: Вид-во М. Коць, 2000. – С. 379.

ючи підтримці національної ідеї і серед місцевого населення, і перед громадянами інших країн, здійснювали численні виступи. Так, організований О. Приходьком<sup>24</sup> «Краєвий хор підкарпатських учителів» проводив концерти не тільки в Закарпатті, але й у Румунії. Після приєднання до СРСР намагання нової влади утвердити імідж культурного протекторату і водночас замістити національно-заангажований аматорський рух змусило в стислі терміни сформуванати альтернативні колективи. У 1939 році було засновано Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю (Я. Барнич); у 1940-му – Волинську (Леонід Вайнер), Тернопільську (у м. Кременці; І. Гіпський) хорові капели і Державну хорову капелу «Трембіта» у Львові (Д. Котко).

Написання творів для таких організацій і товариств істотно підтримувало творчу ініціативу<sup>25</sup>. Зокрема, з нагоди 25-річчя заснування «Товариства Взаємної Помочі Україн-

---

<sup>24</sup> За даними О. Майчика, О. Приходько у міжвоєнний період очолив низку хорів (студентські; мішаний хор у Мукачеві, Руський (Український) національний хор (1921), Крайовий хор учителів в Ужгороді (з 1928)). У 1930-х у широкому використанні були кілька видань, підготованих у попередньому десятилітті. Задля забезпечення їх репертуару і використавши нагоду I з'їзду Національних Українських хорів Підкарпатської Русі (1926) він ініціював збірки обробок народних пісень і «Хори сл. О. Духновича» для дитячих, чоловічих та мішаних складів (твори З. Лиська, М. Гайворонського, Ф. Колесси, Ф. Кізими, Я. Ярославенка М. Роццахівського).

<sup>25</sup> Ставлення до музичного мистецтва як першорядного засобу громадянської консолідації – цілком типове для того часу. Одне з підтверджень істотності такого бачення надано визначним вірменським композитором Арамом Хачатуряном. У першій половині 1930-х років – із логічним апелюванням до соціалістичних постулатів і наслідків «свободи волі» – він указував у його кращих зразках відбитки політики: «... не існує мистецтва аполітичного. Вся наша творчість повинна бути насичена нашою соціалістичною дійсністю. Відірватися від неї – це означає відстати від життя, а відстати від життя – це значить бути викинутим за борт радянської дійсності».

ському Вчительству» (1930) його колектив виконав кантату «Хвалім цей день» С. Людкевича на сл. Ю. Шкрумеляка і його ж учительський гімн «Складаємо присягу» на сл. М. Підгірянки. І. Недільський для очолюваного ним «Бояна» написав хори-пісні «Коли часом», «У весняний день», «Сон» (сл. О. Маковея), «Цвинтарьок» (сл. О. Козловського), «Виє буря» (1941, сл. С. Чарнецького)<sup>26</sup>. До цієї ж групи належать чоловічий хор «Народнім лицарям» (сл. О. Олеся) В. Безкоровайного (1929); мішаний / однорідний хор із фортепіано «Гімн Українського Народного Союзу» М. Гайворонського (1929); «Хай неволі тьма зникає» і «В хмарах сурми заgrimіли» (сл. О. Олеся; 1936) С. Людкевича. Аматорське виконавство істотно підтримали «Пісні кооператорів» («Гей, дрозіть», «Ми курінь той при-боевий») Б. Кудрика (сл. А. Курдидика; 1934) і його ж «Вибір гетьмана» до річниці «Коломийського Бояна» (1935), «Пісня Хліборобського Вишколу Молоді» для мішаного / чоловічого хорів З. Лиська (сл. М. Приймака; 1937), «Відродженецький гімн» Й. Кишакевича (сл. А. Курдидика; 1937); 1938 – «Шлях мільйонів» / «Похід»; сл. А. Курдидика; «При шелесті стягів і лент» Б. Кудрика (сл. У. Кравченко); на початку 1939-го – «До лав Просвіти» Й. Кишакевича (сл. С. Гординського). Ця ж тенденція вже в нових державно-суспільних умовах була органічно продовжена «Маршем переселенців» Н. Нижанківського (сл. М. Нижанківської)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Серед інших його хороших творів різних жанрів – «Засяло сонце золоте», «Наша славна Україна», «Цвинтарьок», «Під гомін київських дзвонів», «Весняний день», «Могили».

<sup>27</sup> Аналогічні композиції присутні і в доробку польських композиторів Галичини та митців інших країн. Зокрема, Станіслав Невядомський, культивуючи національний напрям на романтичній основі, 1936 року опублікував «Гімн польської молоді» («Hymn polskiej młodzieży») на власні слова, «Привітання пісні» («Powitanie pieśni») і «Гасло молоді семінарії» («Hasło młodzieży seminaryjnej»). У доробку Л. Яначека на підтримку моравських вчителів представ-

Іншу гілку хорового виконавського і композиторського мистецтва, що ґрунтувалась на паритеті богослужбової, світської (зокрема, і паралітургічної, і фольклорної) творчості, культивували колективи українських духовних навчальних закладів і церков. Беручи участь у багатьох урочистостях, їх керівники долучали до репертуару народні пісні у простих розкладках та їх високохудожні обробки, а також різноманітні авторські твори як духовного, так і суто мирського змісту. Такий симбіоз, слугуючи взірцем для ординарних аматорських колективів, мав особливе значення у стильовому вдосконаленні хорової техніки в руслі академізму без втрати національної специфіки. Чільні позиції серед багатьох закладів обіймав хор вихованців малої семінарії у Львові під орудою Д. Котка, який концептуально узгоджував програми з ідеєю того чи іншого свята. Зокрема, в Академії на честь Т. Шевченка 17 червня 1930 року, окрім урочистого «Іс полла еті, деспота» (символічне благословіння перед Кобзарем) і «Нині отпускаєши» (благословенність богопізнання, яке відбувається чистою душею), прозвучали суголосні уявленням про світогляд Кобзаря композиції – «Кантата про страшний суд»<sup>28</sup>, обробки «Ой на горі василечки»<sup>29</sup>, «Дударик» М. Леонтовича, «Україно, мати» (без зазначення автора)<sup>30</sup>.

Духовна складова українського громадського життя, мистецьких процесів і фольклорних традицій зумовлювала звернення до відповідної тематики і жанрів не тільки задля здійснення подібних акцій. Адаже поєднання священничої,

---

лено хори «Кантор Гальфар», «Сімдесят тисяч», «Марічка Магдонова».

<sup>28</sup> Цілком ймовірно, що цим твором був «Кант про Страшний суд» П. Демуцького.

<sup>29</sup> Імовірно, М. Лисенка «Ой на горі василечки сходять».

<sup>30</sup> Можливо, це «Україно-мати! Кат сконав...» К. Стеценка на сл. С. Черкасенка, назву якого із цензурних міркувань подано в такому скороченні.

диригентсько-регентської і композиторської складових частин у фаховій праці понад століття було характерною рисою національної музичної культури. Знищена на підрадянських теренах, вона зберігалася в інших регіонах материкової України і в діаспорі. Тому не тільки впритул наближена до народно-співочих засад паралітургійна хорова пісенність композиторів-священників, а й опуси духовної тематики склали істотну частку хорової (як і камерно-вокальної та кантатної) творчості. Чи не найпопулярнішими і поширеними в аматорському виконавстві у цьому напрямі були композиції Й. Кишакевича, серед яких тільки окремі є датованими. Це, наприклад, написаний 1933 року до фестивалю «Українська молодь Христові» хор «О, спомагай нас», що невдовзі здобув статус гімну цієї організації.

Урахування традиційних для західноукраїнського регіону пріоритетів і традицій зумовлювало проведення концертів духовної тематики, програми яких заповнювали, за поодинокими висновками, твори українських композиторів різних періодів. Їх програми вказують на помітну активність галицьких композиторів у цьому жанровому напрямі. Серед згаданих у дописах класичних взірців богослужбового доробку – «О Мати Божа, Мати єдина» В. Стеха<sup>31</sup>; кантата В. Барвінського на честь Андрея Шептицького<sup>32</sup>; «Днесь поюще», «Щедрий вечір», «В полі, в полі, плужок оре» Д. Котка, «Пасли пастирі» М. Тележинського<sup>33</sup>, «Радуйся, Мати» Й. Кишакевича<sup>34</sup>. Водночас духовні імпрези, як, зокрема, концерти дрогибицького «Бояна» у супроводі симфонічного оркестру в 1938 і 1939 роках із представленням «Стабат Матер» Дж. Россіні та

---

<sup>31</sup> 1931; т. зв. «марійський» концерт у Львові.

<sup>32</sup> 1931; академія в честь 30-літнього перебування на владичому престолі; Львів.

<sup>33</sup> 1931; духовний концерт в Іванівці коло Теревовлі у честь Найсвятішого Серця Христового.

<sup>34</sup> 1933, Львів; «Українська молодь Христові».

«Месії» Г.-Ф. Генделя, засвідчували опанування дедалі вищих рівнів академічного мистецтва.

Зважаючи на столітні традиції, велике значення у потужності духовної лінії мав вплив пісенної паралітургіки. Він безпосередньо відбився, зокрема у таких визначних для свого часу композиціях, як «Канти з Почаївського Богогласника» М. Гайворонського<sup>35</sup> (Жовква, 1938), аналогічному за підтикульною назвою («Почаївський кант XVII ст.») хорі «Пасли пастирі» для мішаного хору Б. Кудрика (1938), багатьох опрацюваннях кантів і псалм О. Кошиця. Серед датованих авторських творів цього десятиліття домінують надбання Б. Кудрика. У контексті тогочасних жанрових пріоритетів хорової духовної творчості вибір ним текстів з означенням «псалом» не випадковий. Порівняно з іншими композиторами, у творчості митця їх кількість тільки у хоровій сфері істотно вища. Це – «Хвалить, діти, Господа: Псалом 112» (1934) для чоловічого хору а capella; написані до 100-річчя «Русалки Дністрової» «Псалми Русланові» (1937) для мішаного складу й аналогічні за задумом «Псалми Давидові» (до 950-ліття хрещення Русі-України) на вірші Т. Шевченка для мішаного хору (1938). Деякі з них інтерпретовані як лірико-філософські мініатюри. У «Радуйся, Царице» для жіночого хору (1938) відчутний вплив традиційної богородичної пісенності богогласникового пласту. Володіючи значним досвідом історико-теоретичного аналізу відповідних творів в осмисленні традицій і процесів в українській богослужбовій творчості, композитор загалом надавав перевагу українським поетичним переспівам. Це цілком відповідало тенденції щодо поглиблення національного базису релігійного мистецтва. Жанр сприяв рідкісному вияву неокласичних тенденцій: «Блажен муж» з «Псалмів Давидових» на текст Т. Шевченка визначено як мотет, а у «Великий

---

<sup>35</sup> Важливим свідченням наслідування традиції є розподіл у них виконавського складу: 9 написано для мішаного хору, 10 – для однорідних голосів.

єсть Бог» на текст М. Шашкевича з «Псалмів Русланових»<sup>36</sup> сповна використано модель хорového духовного концерту.

Найскладнішим за жанрово-стильовими параметрами і водночас винятковим за рівнем духовного і філософського осмислення сенсу людського буття є останній з названих творів. Працюючи з прозовим текстом М. Шашкевича, автор завершеного того самого року «Огляду історії української церковної музики» спирався передусім на доробок «золотої доби». На відміну від псалмів на тексти Т. Шевченка, цей твір підносить тему особистого вибору між шляхом сходження до Бога і людською гординою. У ньому максимально сконцентровано повчальні концепти й відкинуто емоційно деталізовані рядки, як, наприклад у метафоричному протиставленні «возгордіння розумом» («як день світлом забувши на сонце, як в подобі ворона павляним пірйом»). Народна мова цього «Псалма Русланового» (хоч і дещо осучаснена) давала змогу, слідом за Шашкевичем, експериментувати з багатозначністю її сенсів<sup>37</sup>, гнучко застосовувати різні прийоми для їх втілення. Тому органічними виявляються такі ознаки жанрового змісту концертів, як напруженість емоційного вислову, монументальність загальної багаточастинної композиції, різкість зіставлень антитез на основі принципів контрасту між частинами класичних хорових концертів й укрупнення масштабів частин завдяки повторам окремих слів, фраз і навіть речень. Більше того, композитор застосував нетиповий для концерту прийом повторення

<sup>36</sup> «Руслан» – псевдонім М. Шашкевича. Триптих «Псалми Русланові» сьогодні вважають наймогутнішим виявом творчого обдарування визначного діяча «Руської трійці».

<sup>37</sup> Утім, відмова від деяких висловів текстової основи – «в світі і за світами», «бо Бог хотів, щоби́сь світ видів, а ти в сумрак влюбився, – і вводиться ти воля твоя [підкреслення наше. – Н. К.]» – показує певну обережність композитора щодо можливостей інтерпретації типових християнських уявлень і його більшого наближення до канонічних псалмів.

вербального тексту першої частини в заключних строфах. А набутий досвід концертних інтерпретацій авторів кінця XIX – перших десятиліть XX ст. (О. Архангельського, П. Чеснокова та інших композиторів, що досить активно працювали в Галичині) виявився в подоланні статичності емоційних станів у межах однієї частини за цілковитою відсутністю прохально-молитовних концептів.

Яскравими знахідками насичена музична мова твору. Зокрема, витриманий упродовж початкових 24-х тактів загальнохоровий двооктавний унісон (*Allegro maestoso e pomposo*) спрямований на створення ефекту могутності і чистоти твердження «Великий єсть Бог і велике ім'я Єго...». Його розгортання апелює не тільки до постулативності вступних тез європейської класики, а й до традицій монодійного співу, що проявляється спочатку у введенні у строгу силабіку невматичного, а невдовзі і широкого мелізматичного розспіву.

Майстерно послуговується композитор зіставленнями етнохарактерних паралелізмів-втор та стандартних хоральних моделей, поліфонії підголоскового («Все, що під сонцем і висше сонця») та імітаційного («Марниця всі мудрості наші») типів, паузами риторичного плану («що під сонцем і висше сонця») і колоритними змінами тональностей. У псалмі-концерті присутня навіть стилізація драматичної проповідницької риторики у соло басів «Гордишся, чоловіче, умом твоїм і розумом твоїм» (*Poco Adagio, tragico*). Утім, у цьому самому фрагменті репліки інших хорових партій, що вводяться в моменти пауз, навіть у їхніх короткочасних звучаннях асоційовані з сентиментальними елементами лірики.

Значення розспівно-підголоскового елемента посилюється в першій варіантній репризі (*Allegro vivace*), у якій він, набуваючи укрупнення в антифонних перегуках між чоловічою і жіночою групами, «поглинає» моноліт хоральності. Данина західній техніці і класичній концертній моделі відновлюється в наступній, четвертій частині (*Sempre l'istesso*

*tempo*) з вражаючим монументальним резюмуванням у динамічності поліфонічної фактури *Grave, maestoso* «премудрість Єго!». Таке драматургічне «замикання» композиції в його чіткому, хоча й варіантному, апелюванні до фактури цілком урівноважує форму за принципом відомого релігійного постулату щодо «альфи і омеги». Зауважений синтез класицистичних і етнохарактерних засад не тільки виявляв особисті творчі пріоритети композитора, а й вказував на важливу тенденцію – продовження ним національних традицій у хоровій творчості.

Натомість стандартизація особистих поглядів «будівника соціалізму» в умовах радянської ідеології супроводжувалось, а багато в чому і зумовлювалося агресивним нарощенням дистанційованих від традиційних культурних цінностей соціально-патріотичних ідеологем. Численність відповідних творів за притаманної для більшості з них еkleктичної стилістики, а також активність їхнього виконання в різних офіційних чи наближених за значенням умовах (зокрема – явного заміщення ними функції застільних пісень у випадках побутового відзначення радянських свят) посилювало вагомість таких творів як засобів «офіційної риторики». Унаслідок цього виникало своєрідне «замкнене коло»: необхідність їхнього введення в масову свідомість і акцентування на символіці «соціалістичного будівництва» знижувало необхідність у національній лексиці і нарощувало потребу стилістичної доступності. В оцінці мистецтвознавцями загальних тенденцій того часу виникали такі 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»<sup>38</sup>. Утім, у загальному контексті розвитку хорової творчості того часу це почасти справедливе зауваження має альтернативу. Так, інтернаціоналізація чи то вимушено, чи то закономірно спрямовувала композиторів до стилістичних моделей класико-романтичної верстви і музичного фольклору<sup>39</sup>. Ця тенденція виявилася, зокрема, у «Киргизькій сюїті» для мішаного хору без супроводу В. Борисова на тексти Л. Зимного (1935). Як інтонаційний матеріал у цьому типовому за образно-темповими співвідношеннями циклі були використані киргизькі пісні про кохання. Цей жанровий матеріал провокував до виявлення емоційності. Такі ідеї не були чужими й для іншого ареалу. Показовим у цьому сенсі є спогад Миколи Колесси про настанови Вітєслава Новака щодо опори на національний фольклор: «... Вам

---

<sup>38</sup> *Пархоменко Л.* Хорова творчість // Історія української музики: у 6 т. – Т. 4: 1917–1941 / [авт. тому: М.В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. О. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. – Київ, 1992. – С. 68.

<sup>39</sup> Наприклад, один з чільних польських композиторів Львова – Тадеуш Маєрський (1898–1963) – у процесі сприйняття таких новітніх трансформацій «остаточно пориває з більшістю музичних традицій Львова попереднього століття. Він не культивував хорової музики, в його творчості немає й національно-патріотичних рис» (*Нідецька Е.* Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських зв'язків (1792–1939): Дис. ... канд. мист-ва. – Київ, 2003. – С. 13]. Натомість перший польський композитор-додекафоніст Юзеф Коффлер (Józef Koffler; 1896–1943), працюючи у львівському і стрийському середовищі, інакше ставився до регіональних традицій. І хоча Е. Нідецька вважає, що він «по суті не культивував львівських музичних традицій XIX ст.», а проте наявність у його доробку цілком нетипових для композитора-інструменталіста хорових обробок трьох коляд для мішаного хору (видані в «Orkiestrze» 1934, 1935, 1936 років) і збірки «40 польських народних пісень» усе ж свідчить про вагомність цього чинника у його творчості.

придасться, як Ви перебудуєтеся на інший більш інтернаціональний лад. Радив оставити сильний український елемент, а при тім, щоб він був інтернаціонально зрозумілий»<sup>40</sup>. Причетним до цього «інтернаціонального напрямку» виявляються написаний на пропозицію ректора УВПІ В. Сімовича<sup>41</sup> з нагоди 10-річчя Чехословацької республіки хор «Ще молода» для великого мішаного складу без супроводу Н. Нижанківського на сл. О. Стефановича (1929)<sup>42</sup>. Тому часом в українській хоровій творчості іноді виникали не тільки ілюзії, а й справжній зв'язок з надбаннями різних культур.

Але абсолютизація мистецької традиції (фольклорної, класицистської, романтичної) і її піднесення у ранг закону виводила нетипові елементи в зону чужорідності чи навіть неприродності. У таких умовах, як спостеріг Детлеф Гойові, для отримання ідеологічно доцільного результату породжується зневажливість до «іншого»<sup>43</sup>. Цю ж позицію поділяє Анна Ганжа: «В силу цього будь-які новації оголошуються

---

<sup>40</sup> *Самотос-Бартъє Н.* Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси) // Вісник Львівського університету. – С. 633.

<sup>41</sup> Прецедентом звернення до знакових з національного огляду фольклорних зразків і гімнів інших країн була серія раніше створених (1918) «Музичних гобеленів» О. Кошиця.

<sup>42</sup> Посиленню ідеї споріднення народів слугує характерний прийом: у середній частині цього тричастинного твору композитор використав цитування початкової фрази українського гімну «Ще не вмерла» М. Вербицького, а в третій – чеського «Кде домов муй».

<sup>43</sup> Така «іншість» до певного часу розумілася по-різному і навіть дискутувалася. Так, О. Коменда звернула увагу на 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: «богослужбно-церковна музика», «імпресіонізм» французького ґатунку і «стиль рюс» – «російська народна пісня».

незаконними. Вимога “класичності” музики розкривається у вимогах краси, милозвучності, розспівності, емоційності, мелодійної ясності і т. п.

У переліку типових зневажуваних характеристик Гойові вбачає схожість радянської естетики з естетикою націонал-соціалістичною... Здоровій, ґрунтовій музиці протистоїть музика модерністська і формалістична. Поняття «модернізм» і «формалізм» – це збірні назви для будь-яких відхилень від класицистського канону»<sup>44</sup>. Цікаво, що подібні естетичні й стильові підходи притаманні й авторитетним представникам тогочасного західного мистецтва. Так, Пауль Гіндеміт визнавав важливість дотримання у хоровій стилістиці звичних норм поза експериментами найновішої техніки. Він вважав дисонантні інтервали неможливими для точного відтворення при акапельному співі в атональних творах. У його власних опусах, зокрема чоловічих хорах, цього періоду відбулося істотне посилення неокласичних тенденцій.

Як не парадоксально, введення жорсткої 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 до урбаністичних чи конструктивістських опусів, що підносили велич радянського будівництва, минулася; стильові експерименти були жорстко витіснені їх антиподом. Водночас проголошена у промові А. Жданова<sup>45</sup> естетика соцреалізму стала ідейною протилежністю і неокласицизму з його пі-

---

<sup>44</sup> Ганжа А. Советская музыка как объект сталинской культурной политики // Логос. – 2014. – № 2 [98]. – С. 125.

<sup>45</sup> 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.

ететом 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 пієтету. Головною основою класифікації мистецтва ставала його змістовна прогресивність чи реакційність – характеристики форми і стилю втрачають будь-яке значення. Ось чому ... зрозуміти радянське мистецтво як еkleктичне 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”»<sup>46</sup>.

Варто звернути увагу, що в цей період в східноукраїнській хоровій творчості на тлі численних пісень-хорів<sup>47</sup> з'являється нове жанрове визначення, що при цьому апелює до національних надбань, – хороспів<sup>48</sup>. Один із перших прикладів –

---

<sup>46</sup> Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. – Москва: ЗНАК, 1993. – С. 11–112. за: Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. – Munchen; Wien: Hanser Verlag, 1988. – С. 49.

<sup>47</sup> Важливим показником диференціювання складності є різні за призначенням редакції одного твору. Зокрема, «Козаки-червонці» М. Коляди були видані спочатку як масовий (двоголосий) хор без супроводу ([Харків], [1931]) під гаслом «Музика трудящим!» і згодом – мішаний хор з фортепіано ([Харків], 1933). Один з його творів – «Магістраль» (Харків, 1932) – визначено як «масовий спів», при виконанні якого передбачено участь оркестру духових інструментів.

<sup>48</sup> Таке жанрове означення виявляє також певну міксовість, що зумовлювалась розвитком самодіяльності. Зокрема, видання «Першого збірника хороспівів» ([Харків], 1934) було приурочене до першої Всеукраїнської олімпіади самодіяльного мистецтва. У ньому були надруковані твори М. Коляди («Козаки-червонці» на текст А. Дикого; «За краший урожай» (з супроводом фортепіано) сл. І. Величка), мішаний хор «Сів» П. Толстякова на сл. С. Янов-

присвячений руху 25-тисячників<sup>49</sup> «Міст» для мішаного хору в супроводі фортепіано М. Коляди на сл. О. Лана, оприлюднений 1931 року харківським видавництвом «Література і мистецтво»<sup>50</sup>. У цьому виданні поряд з іменем автора музики 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 М. Коляда у цьому творі істотно відійшов від властивої АПМУ абсолютизації масової пісні. Ця доволі масштабна композиція показова тенденцією до монументальності відтворення опоетизованого бачення образів індустріалізації:

І день, і ніч скрегочуть крани, клепають дзвінко молотки;  
На тлі небес, як на екрані, снують стрункі робітники,  
І над безоднею провалля, немов напружений хребет,  
Встає загнуждано сталлю гінкого мосту перемет.

---

ського, двоголосий хор з фортепіано «Червона валка» З. Заграничного на сл. І. Котляра, «Марш угорських шахтарів» чоловічий хор з фортепіано на мелодію Бели Рейніца в обробці ф-на Ф. Богданова зі словами А. Гідаша; «бойова польська» «На барикади» для мішаного хору з фортепіано в обробці В. Смекаліна. У збірці також містилися кілька обробок народних пісень – білоруської «Лявоніха» (М. Анцев), єврейської «Юме, Юме» (С. Файнтух), «Поза яром» і «Ой, дуб дуба» (П. Козицький). «Другий збірник хороспівів» вийшов з музикою А. Штогаренка (Харків; Київ, 1934). У розряді «хороспівів» того ж року було оприлюднено двоголосий хор із фортепіано «Пам'яті червоних героїв» («Вирують днів дзвінки прибої...») Л. Ревуцького на сл. Я. Гримайла ([Харків], 1934).

<sup>49</sup> Ця назва була застосована для мобілізованих у 1929 р. робітників великих індустріальних міст, відряджених для масової колективізації і механізації колгоспів.

<sup>50</sup> Аналіз цього твору здійснила Л. Пархоменко (див.: Історія української музики. – Київ, 1992. – Т. 4).

Рельєфність максимально узагальненої образності, апелювання до її реалістичної довершеності при одночасному використанні символів, алегорій і яскравих перебільшень дає змогу сформувати суцільне і глибоке враження. Посилена поетом окремими ліричними відхиленнями («підводяться змарнілі руки, долоні в чорних мозолях») щира віра у результати праці «всесильної людини» втілюється композитором засобами, близькими до хорової поеми. Унаслідок такого підходу складність музичної мови істотно віддалена не тільки від стандартів пісенності, а й виявляє значну «інструменталізацію» хорових партій. У творі панує близька до декламаційності вокалізація з комбінуванням невеликих унісонових та пощаблевих поспівок зі стрибками; застосовано навіть інтонування без точно визначеної висоти:

Хорова партитура насичена нетиповими для академічної традиції фактурними рішеннями, зокрема – октавним унісоном між різними партіями. А характерний для поеми прийом зіставлення епічної оповідності з напруженими емоційними сплесками композитор використовує у співвідношенні хорової та інструментальної партій задля посилення ефекту відтворення цього індустріального будівництва:

Відтак, попри ідеологічні настанови, цей твір виявляє значні творчі знахідки, привносячи в українську хорову творчість імпульси урбанізму і навіть (з певними застереженнями) конструктивізму.

Хорова музика цього періоду надає приклади аналогічного підходу до вирішення ідеологічних потреб в обох українських ареалах. Утім, обсягу стрілецької хорової пісенності на той час навряд чи може кількісно дорівнятися вся українська хорова музика такої тематики. Хоча, наприклад, тільки у доробку П. Сениці присутні мішані хори «Юний лад» (текст на основі вірша В. Еллана, 1929; рукопис), «Червоний прапор має» (1934) і «Ми радо зустрічаємо день» до 20-річчя революції на сл. П. Усенка зі змінами композитора (1936).

Потреба обстоювати у ворожому оточенні державність чи національну самобутність зумовила появу значної кількості творів на теми зі сфери індивідуального і масового героїзму і патріотичних поривань. Так само закономірним є використання романтичних традицій в колі патріотичної тематики, що дає змогу доволі істотно модифікувати константи масово-пісенних хорів. «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) у регіонах різного державного підпорядкування. Тому значні позиції в обох ареалах мали хори громадянсько-соціального і політичного характеру, створювані до політичних подій<sup>51</sup>. Певна відмінність полягала в тому, що в обох державних ареалах загострену протестність із соціального кола було перенесено в межі «військової» тематики.

Поряд з орієнтацією на масове (аматорське чи самодіяльне) виконання, агітаційні і пропагандистські цілі таких композицій зумовлювали максимальне спрощення стильових засобів і їх наближення до звичних пісенних моделей у таких творах, як «Народнім лицарям» для чоловічого хору В. Безкоровайного на сл. О. Олеся (1929); «Заклик до Черча» для чоловічого або жіночого складу з соло сопрано або тенора Б. Кудрика (1929); «Жовтневий марш» Ю. Мейтуса (1930); чоловічий акапельний хор «В хмарах сурми заgrimіли» С. Людкевича на сл. О. Олеся (1933), останній твір Н. Нижанківського – «Марш переселенців» на сл. його дружини Меланії

---

<sup>51</sup> Ідеологічні аспекти були у той час достатньо поширеною прикметою хорової творчості. Найпоказовіші зразки – це «Маніфест» на частину тексту «Маніфесту комуністичної партії» Е. Шультгофа (1932; Чехословаччина); «Голодний похід», «Пісня праці» і навіть «Гимн проти ворогів народу» А. Буша (Великобританія); «Селянська революція» (1928), «Бастують п'ятдесят тисяч лісорубів» (1929) Г. Ейслера.

(1940)<sup>52</sup>. У них органічно використані маршові елементи, зокрема заклична інтонаційність, чітка, лапідарна ритміка і непримхливий гармонічний плин<sup>53</sup>.

Яскравим у його декларативності є «Жовтневий марш» Ю. Мейтуса (1930). Твір написано на текст основоположника і теоретика українського футуризму Михайля Семенка – найвідомішого фрагменту «Маніфест» («Марш») з його «ревфутпоєми» «Тов. Сонце» (1919)<sup>54</sup>. Вибір цього верлібру, у якому поєднано чинники національної поетичної традиції і тогочасної версифікаційної практики, ймовірно зумовлювався яскравим і органічним поєднанням у ньому не тільки «вільного» викладу й характерних для футуризму ідей осо-

---

<sup>52</sup> Такі перехресні збіги не варто спрощувати тільки до конформістських тенденцій, що прогресували після 1939 року. Зокрема, матеріали З. Лісси у львівському «Альманасі лівого мистецтва» (1931) істотно обстоювали концепції масової і пролетарської музики задля результативності ідеологічного виховання різних суспільних верств.

<sup>53</sup> Тяжіння до «примітиву» мало відповідники не тільки у хорах для масового співу. Такі приклади надає підтримка локальної характеристичності. Наприклад, 1930 року М. Тележинський у підсумку концерту народних хорів Здолбунівського повіту відзначив аматорів кількох сіл (Куніна, Липок і Чудниці з Рівненщини): «по силі звуку й по художньому виконанню, може, й справді цей хор був слабший, ніж інші, але від його співів так просто природньо, без жодної ефектової штучності віяло далекою 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 богобоязненої премудрості нашого Т. Шевченка. Хором керує дивовижний, з довгою широкою сивою бородою ... патріархальний спокійний диригент. Співають, як уміють, простенько, але гарно, мило».

<sup>54</sup> Того ж року вийшов друком «П'єро мертвопетлює», музичну інтерпретацію якого для соліста і камерного оркестру створив О. Козаренко.

бистого розкріпачення і тотального руйнування колишніх цінностей («корчиться світ»). Відбиток есхатологічних ідей («всесвітній пожар»), характерний для концепції побудови «нового світу», як і вплив курбасівського театру (Ю. Мейтус тісно співпрацював з «Березолем»), провокував до синтезу вокальних, ритмо-пластичних і візуальних засобів. Очевидно, що втілення таких елементів, забезпечуючи колоритність віршу М. Семенка, на той час була близька композитору як активному діячу Асоціації революційних композиторів України.

Ю. Мейтус у своєму творі посилив чинники маршу, застосувавши передусім опертя на характерну ритміку та акценту. Яскравий фортепіанний вступ, енергійною пульсацією налаштовуючи на появу основного образу, у сплаві тонічного квінтсекстакорду і домінанти ре-мажору певною мірою асоціюється зі дзвонами. Так само і мелодика твору має риси лапідарності в рельєфних, чітко структурованих складниках; її інтонаційність заснована на змінності пощаблевих поспівок невеликого амбітуса та типових для маршу широких, передусім квартових, закликів.

Звернення до стилістики революційних новотворів, у яких кристалізувався «великий стиль» вокально-інструментальних жанрів наступного десятиліття, виявляється і в наступному реченні першої частини. Надзвичайно виразним є чергування загальнохорових унісонів перших двох мотивів (та їх «відблисків» у фортепіанній партії) та наступного «хоралізованого» туттійного маршу за активності ладо-гармонічного розвитку в цьому фрагменті (сі-мінор – ре-мажор – мі-бемоль-мажор – сі-бемоль-мажор – ре-мажор).

У наступних частинах образна напруженість не зменшується. Такою ж активністю позначене оперування різними фактурними і колористичними засобами за певного спрощення вокального малюнка і, натомість, ускладнення інструментальної фонічності. Майже постійно змінюються типи

викладу, зокрема пульсація хорової вертикалі в різні моменти охоплює діапазон від октавного унісону до щільного шестиголосся, ритмо-пластичного рисунку. Унаслідок цього «Жовтневий марш» наближується до хорової поеми – жанру, у якому найпоспідовніше виявився синтез радянської міфотворчості і «зображення дійсності в її революційному розвитку» (Перший статут Спілки письменників СРСР).

Аналогічні принципи діяли і в хорах-гімнах, кількість яких у той час помітно зростає. Незалежно від умов написання, усталені жанрові риси присутні в мішаних хорах «Слава Україні» (сл. Г. Чупринки), «Україно» з виданих Українським народним союзом «Трьох пісень на хор» (1929), «Живи, Україно!» (1933) М. Гайворонського, чоловічому хорі «Вільна Україна» Б. Кудрика (сл. Ю. Шкрумеляка; 1939), двоголосому хорі з фортепіано «Славна путь» Б. Лятошинського (сл. В. Грунічева; 1940) чи «О краю мій оспіваний» В. Барвінського (сл. Т. Одудька; 1940). Стилістика гімну була обрана для втілення інтернаціонального міфу в «Дружбі» М. Вериківського на сл. В. Зорового (1938), «Пісні визволення» для мішаного хору і фортепіано А. Штогаренка на сл. С. Крижанівського (рукопис, 1939). Вона ж присутня в згаданому хорі «Ще молода» Н. Нижанківського. В окремих випадках композитори вдавалися до симбіозу цієї жанрової основи з елементами фольклорної стилістики.

Такий підхід виявляється у приуроченому до святкування річниці сталінської конституції диптиха «Дві пісні» О. Зноско-Боровського (1938) на «народний» текст. Утім, обидва його хори – «Жнива» (у ремарці видання – слова О. Лободи з артілі «Червоний партизан» Великобагачанського р-ну Полтавської обл.) і «Пісня дівчини» (текст записаний у с. Сінному Богодухівського р-ну Харківської обл. від колгоспниці Ганни Соловійової) – втілювали не тільки ідеологічну програму, а й вкотре підтверджували нерозривність народної пісенності і авторської хорової творчості. Їх сюжети розгортаються від

оспівування щасливої колгоспної дійсності до апологетики конституції («в мудрім Сталінським законі всі записані права»). Однак талановитий учень Л. Ревуцького розгорнув стилістику диптиху у річищі традицій української класичної школи. Тут використано зіставлення сольних/ансамблевих заспівів, тутійних «підхватів» і строфічну варіаційність; у «Пісні дівчини» наближеність до фольклорних джерел підкреслена й жіночим складом. Мелодика, утім, наближена до аріозного типу; загалом класичним є фактурний та гармонічний плин. Серед яскравих прикладів відходу від стандартів – оперування змінною щільністю фактури, низками паралельних тризвуків і типовими для народної пісенності прикінцевими інтонаційними «сповзаннями» у другому творі.

Виразний приклад вимушеного звернення до ідеологічної теми – двоголосий хор із фортепіано «Славна путь» Б. Лятошинського на сл. В. Грунічева (1940). Притаманна віршовій основі максимальна простота змісту балансує між плакатною лексикою і стилізацією фольклорної історичної балади. Однак імітація героїзму, «братньої» любові й боротьби за визволення («ми прийшли, розвіяли панський гніт») з історичного погляду набуває чіткого, хоча й мінімального за обсягом, «розвінчання» у першій і останній строфі («воронці напоєні...»<sup>55</sup>). Б. Лятошинський також використав цю подвійність змісту. Передусім він відійшов від баладних принципів шляхом повторення двох заключних рядків кожної строфи, цим наблизивши її до пісні.

Як і в багатьох інших творах митця, важливі смислові нюанси художньої концепції містить невеликий вступ. Його зміст помітно дистанційований від основного рухливого й достатньо типового для масової хорової пісенності і опти-

---

<sup>55</sup> «Воронок» – частина сталого звороту «чорний воронок». Його застосовували для назви машин, на яких перевозили арештантів, або ж для автомобілів високопоставлених державних службовців.

містичного за настроєвістю наступного музичного матеріалу. Тут у нижньому пласті фортепіанної партії, викликаючи асоціації з темою *basso ostinato*<sup>56</sup>, міститься «повзучий» малими секундами вгору хроматичний мотив в обсязі малої терції, яку змінює вже більш розлога висхідна ж фраза з єдиним хроматизмом (# IV).

Ця побудова – поза специфічною організацією барокових текстів і, навпаки, уміщенням у поки ще не виявлений повною мірою жанровий контекст *Marciale* (зароджені у верхньому пласті частки пунктирних груп за загального піано) – наділена великим смисловим навантаженням. Синтаксично чітка організація, характерні акустичні (октавний унісон) і тембро-регістрові умови загострюють увагу на інтонаційному наповненні сегментів. До того ж, навіть розгортання загального діапазону теми є смисломодуючим фактором. Гострі хроматизми початкового мотиву асоціюються з «*passus duriusculus*» – фігурою скорботи і болю. Наступну висхідну фразу з її дорійською квартою можна було б сприйняти як лексему, що заміщує або й витісняє це враження, коли б не загальнофактурна пауза на межі вступу і початком супроводу до хорової партії. Вона завершує цю лінію знаком *aposiopesis* – замовчування. І коли після такого неординарного матеріалу викладено досить тривіальну пісенну баладу, ця суперечність вказує не стільки на апологетику стосовно «визволення родичів / з-під ярма», скільки на гіркий сарказм з приводу цієї події.

Традиції прославних жанрів зі значним впливом великих урочистих кантат і концертів було використано Л. Ревуцьким («Слава» (1936) і «Ні, не марно» (сл. В. Сосюри: присвята 20-й річниці революції; 1937) для хору і симфонічного оркестру)

---

<sup>56</sup> Присутність таких фігур у творчості Б. Лятошинського на той час уже була не випадкова. Елементами риторичної системи він свідомо послуговувався вже з раннього періоду під впливом Б. Яворського.

та Ю. Мейтусом («В двенадцатый день декабря» для хору з фортепіано, слова М. Ісаковського; 1937). Утім, траплялися поодинокі випадки впровадження елементів модерної техніки. У межах патріотичної лірики вони вводилися у ході експериментів з утілення новітньої поезії – «Країно див» для мішаного хору В. Безкоровайного на сл. О. Олеся (1929) чи «Лист у вічність» для хору з супроводом на текст з роману Ю. Яновського «Вершники» М. Вериківського (для Київського радіо; 1936).

Специфіка тогочасної ситуації у світі зумовлювала присутність в обох ареалах творчості і військової, і антимілітарної тематики. У цій сфері очікувано знаходить розвиток пісенна стилістика періоду громадянської війни («Красноармейцы» А. Лебединця на «народні» слова, 1930; «Козаки-червонці» (1933) і «Партизанська» (1934) М. Коляди; «Боевые эшелоны» З. Заграничного на сл. Муратова, 1936; «Кавалерійська» А. Штогаренка (сл. В. Бичка; рукопис 1939). До іншого «крила» цієї сфери належать хорові опрацювання пісень українських січових стрільців і хори на відповідні тексти. Узагальнені образи патріотизму в західноукраїнській хоровій творчості мали свою альтернативу в УРСР. Процес творення і популяризації радянської міфології, як і в інших родах мистецтва, викликав потребу звеличення героїв-борців за утвердження нового строю. Відтак поряд з абстрактним героєм «Поєми про командарма» Ф. Лебединця (1936) постали кілька зразків в межах традиційних хорових пісень – «Пісня про комполка Лінде», А. Штогаренка (1934), «Песня о Чапаеве» Ю. Мейтуса (1938) і «Пісня про Боженка» А. Штогаренка (1939).

Натомість прагнення підкреслити відчуження від нелюдських умов утримання бранців у зв'язку з декларованою ідеєю «уваги до людини» в соціалістичному суспільстві спонукало до застосування загострених, експресивних стилістичних елементів у такому творі, як «З-за дротів концтабору» для мішаного хору і фортепіано А. Штогаренка (слова Л. Зимного;

1931)<sup>57</sup>. Патетичний протест присутній у мішаному хорі «Війна війні» Л. Ревуцького (сл. В. Сосюри; 1930), як і в чоловічому хорі «При окопах» І. Недільського (1936). У межах цього образно-тематичного напрямку найяскравіше експресіоністичні засоби було застосовано у триптиху чоловічих хорів М. Колесси («Віддай своє одіння в магазин» (1932), «Отруйний газ» (1932) і «Новобранці» (1931)). Найбільш сконцентровано вони використані в хорі «Отруйний газ», образність якого, а також виразові засоби – мелодика і гармонія, ускладнення тональності і елементи атональності асоціюються з музикою А. Шенберга чи А. Берга.

Поряд з цими першорядними для декларування державно-національних цілей творами кілька прикладів хорової творчості можна розцінювати як своєрідне заміщення авангардної урбаністичної стилістики у композиціях молодих митців, заангажованих пафосом соціалістичного будівництва. Зокрема, учасник угруповання Асоціації пролетарських музик України Валентин Борисов 1930 року під гаслом «пісні будівництва» опублікував збірку для дво-/ триголосого хору «Чавунний спів»<sup>58</sup>. Окремі хори представлені в доробку М. Тица («Пісня індустріалізації», 1930), Ф. Лебединця («Тракторист», 1931; «Поєма про Дніпрострой», 1932; сл. В. Сосюри;), М. Коляди («Пісня незаможниці» і «Антрацит», 1931), Ю. Мейтуса («Харківському тракторному», 1932), М. Вериківського («Песня о железной дороге», 1935). В інтенсивності

<sup>57</sup> Загальні особливості твору висвітлено в: *Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики: у 6 т. – Т.4: 1917–1941 / [авт. тому: М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. О. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. – Київ, 1992. – С. 70.*

<sup>58</sup> Його тематика охопила різні сфери «трудового фронту» – «Депо» (сл. О. Журливої), «У кузні» (сл. Чернохліба), «Ранок жнив» (сл. А. Лісового), «Соцзмагання на селі» (сл. О. Кучеренка), «Передкомунівська» (сл. П. Усенка), «Молотки» (сл. М. Хвильового), «Пісня рудокопа» (сл. Ю. Дубкова), «Свердел» (сл. М. Йогансена), «Криворіжжя» (сл. Май-Дніпровича), «Дніпрельстан» (сл. Я. Гримайла).

їх появи в умовах радянської індустріалізації простежується робота над концепцією заміщення пласта обрядового трудового пісенного фольклору, який утримував у колективній свідомості цінності традиційного суспільства.

Із цими прикладами набуває очевидності загальна закономірність «<...>перетікання культурних моделей з харизматичної сфери у традиційну, згодом їх стабілізація та інституалізація». Утім, у радянському мистецтві простежується трансформація типового для української культури розуміння традиції. Згідно з Д. Ісмоїловою, цей процес доцільно розуміти як «звичайну символізацію моделей соціального порядку і сукупність кодів, контурів, які визначають межі улаштування культурного порядку, приналежність до нього і його межі, якими окреслюються пов'язані з цим порядком цілі й поведінкові моделі; традицію можна так само розглядати як спосіб оцінювання санкціонованості і легітимності культурного і соціального порядку, як в цілому, так і окремих його складових»<sup>59</sup>. На перехресті багатьох образно-тематичних напрямів, у ролі центру в одному випадку виявляється національна ідея, у другому – після процесів проти «буржуазних націоналістів» і показового у цьому сенсі трагічного завершення доктрини «українізації» – інтернаціонально-соціалістична ідеологія. До того ж одне з основних завдань тогочасної хорової творчості – формування харизматичності як колективного, а не індивідуального відчуття – активно стимулювали масовою піснею. Цей новий досвід виходив за межі і

---

<sup>59</sup> *Исмоилова Д. Б. Сохранение историко-культурной среды в современных условиях общественных трансформаций и модернизации культурных процессов // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. – 2015. – № 3(44). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-istoriko-kulturnoy-sredy-v-sovremennyh-usloviyah-obschestvennyh-transformatsiy-i-modernizatsii-kulturnyh-protsessov>.*

стильових пошуків, і традицій хорового виконавства. Масовість хорової творчості диктувала впровадження актуальних для періоду культурних цінностей і концептів. Не можна не брати до уваги, що навіть композитори раніше, так би мовити, ультраавангардного спрямування – наприклад, М. Рославець<sup>60</sup>, – від середини 1920-х досить стабільно звертаються до масових вокальних жанрів. Відповідно до державних статусів (східного та західного) ареалів творчості такі твори виявляють певну територіальну локалізацію і водночас тяжіють до її подолання. У цьому виявляється дія національного чи інтернаціонального центрів. Посилення функції другого відбувалося відповідно до ідеологічних «модуляцій» радянського мистецтва з типовим для його системи використанням глибинних рушіїв національної свідомості. Святкування ювілеїв, що мають статус символічних цінностей, набуло в цих умовах значення карт-бланш для маскуванню втрат, зокрема – приєднання («воз'єднання») етнічних територій.

Тому відзначення різних дат<sup>61</sup> або знаменних подій за мобільності хорового виконавства в обох ареалах істотно стимулювало хорову творчість. Водночас із присвяченими «вождям революції» хоровими піснями, значна кількість нових творів постала до ювілеїв визначних діячів української культури. Спектр поздоровчих величань охоплював і такі знакові персоналії, як митрополит Андрей («Витай нам, наш Архи-

---

<sup>60</sup> «Одним із перших прикладів такої творчості композитора є хоровий цикл «Песни работницы и крестьянки» (Дубки, березень, 1925). До нього входять твори «Песня о красном знамени» (т. А. Богданова), «На полях» (т. П. Орешина), «Метельщица» (т. С. Дольнікова)». [Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб. ; вид. 2-ге, допов. – Луцьк, 2015. – С. 120]. Невдовзі (1926-го року) ним були написані цикли «Поэзия рабочих профессий» для голоса або хору і фортепіано і «Песни революции».

<sup>61</sup> 10 лютого 1930 «Станіславівський Боян» п/к Я. Барнича з концертом пам'яті Дениса Січинського.

ерею» Д. Котка; 1935) чи О. Кошиць («Пісне моя» диригента детройтського хору «Думка» Івана Атаманця). Першорядні позиції закономірно належали творчості на поезію символу національної духовності – Т. Шевченка. З його сповненого найрізноманітнішими нюансами поетичних метафор, яскравої національної образності й символіки спадку українські композитори переважно обирали тексти, які резонували з гострими для свого часу проблемами і суспільними запитамі. Наприклад, один з перших творів цього десятиліття – «Ненаситець» («Наша дума, наша пісня») Б. Кудрика (1930) – ґрунтувався на уривку з вірша «До Основ'яненка». Та його назва недвозначно вказувала на один з порогів Дніпра, який був відомий під назвами «Ненаситець», «Ревучий» та (козацька) «Дід-поріг» і на той час уже поглинався водосховищами Дніпрогесу. У кількох варіантах (М. Вериківського і Ф. Надененка) одного року (1939) було втілено вірш «Світе ясний, світе тихий». У цьому ж образному блоці своєрідністю підходу до жанрової основи з очевидним прагненням наблизитися до поезики вже одного з жанрово-настроевих символів українського поетичного романтизму – думки – вирізняється чоловічий хор «За думою дума роєм вилітає» молодого на той час А. Гнатишина (1937). Кілька творів постало в прагненні оновити традиційно-знакові інтерпретації віршів «Думи мої» (Б. Кудрик; жіночий хор без супроводу, 1932) і «Наша дума» й «Заповіт» (Й. Кишакевич; мішаний склад, 1938).

Вельми цікаві зі стилістичного огляду інтерпретації надає «Заповіт» С. Людкевича (у варіантах мішаного, чоловічого і жіночого акапельного складів), що було написано для просвітнянських хорів (1935). У цілком закономірній, на відміну від кантатної версії, простоті стилістики криються цікаві і важливі несподіванки. Вони значною мірою зумовлені синтезом елементів фольклорного (зокрема, гуртового і церковного самолівкового), квартетного лідертафельного і академічного співу. З цього огляду покажемо є зачин мішаного хору. По-

чаткова висхідна квартова «закличка» унісону сопрано й альтів («Як умру») у своїй функції цілком типова для української епічної пісенності. Продовження, що одразу модулює в прохальну сферу, перемінює плин мелодики і посилює сопранову лінію гнучкою (мінливою в інтервальному й пластичною в ритмічному аспектах) quasi-второю альтів. Тактве «відставання» вступу тенорів і майже двотактве – басів створює алюзію імітаційності. Насправді ж світла тенорова барва у початковій поспівці рельєфно вторує сопрано і до кінця побудови розгортається як підголосок. Натомість басова партія, забезпечуючи глибину й об'ємність, також відходить від функції стандартної гармонічної опори внаслідок вкраплення елементів мелодизації. Важливим для підкреслення сутнісно національного колориту є модуляційний план цього фрагменту, що розгортається від соль-мінору в сі-бемоль-мажор та завершується фа-мажором заключного мотиву. Віддалення від стандартного домінантового завершення першого речення періоду відбувається завдяки загальнохоровій паузі, також, до речі, з цілком чітким риторичним значенням. Звертає на себе увагу і те, що при досягненні повноцінного чотириголосся у другій фразі цілком академічний виклад (враховуючи й мішаний склад) дивовижно апелює до стриманості поминальних церковно-співочих жанрів.

Природно, що ця асоціація посилена в однорідних варіантах. У них же композитор, попри стандарти академічного чотириголосся, значно інтенсивніше наближується до фольклорного співу завдяки початковому загальнохоровому унісону, використанню прихованих квінт і октав у басів, вільній змінності щільності фактури в умовах компактного партитурного викладу. Відповідні риси митець поширює і на загальну структуру, застосовуючи як повторення другого речення (за аналогом приспіву), так і варіантність строфічної форми.

Українська історична тематика постала в кількох творах на тексти Т. Шевченка, композиційне укрупнення яких, а

також специфіка використання сольних партій, вивела їх за тогочасні жанрові межі хорової творчості. Такі властивості притаманні музичним картинам «Титар» для чоловічого та мішаного хорів, соліста й оркестру і «Лебедин» (за поемою «Гайдамаки») для хору, солістів і фортепіано Б. Вахнянина (1937). Деякі хори з історичного дистанціювання постають не стільки як втілення соціальної патетики, скільки як апелювання до громадськості задля усвідомлення нею історичних аналогів у долі країни. Тому не випадковим було звернення до теми жіночої долі в «У неділю вранці рано» для мішаного хору з соло сопрано З. Заграничного (1936), у «Наймичці» О. Андреевої (1939), «На вгороді коло броду» Я. Левіна (1939). До цього ж пласта причетні й хори «Ой чого ти почорніло» Г. Фінаровського (1941) і «Три дороги» («Ой три шляхи широкії») П. Сениці (1935) з надзвичайно характеристичним апелюванням у ньому до тембрального етнохарактерного чоловічого співу. Актуальним у сенсі звернення до національної пам'яті на сьогодні постає «Гімн черничий» Ф. Надененка (1939), у якому гостро протестний соціально-державний підтекст завуальовано у форми жартівливої характерності. Натомість у тогочасних умовах «диктатури пролетаріату» інший твір цього композитора – «О люди, люди, небораки» (1939) – ніс величезну особисту загрозу своєму автору.

Цікавою версією втілення ідеології інтернаціоналізму і вільного розвитку народів в умовах трагічних 1930-х років став хор у супроводі фортепіано «Відповідь на "Заповіт" Т. Шевченка»<sup>62</sup> («Устань, поете України...») М. Вериківського (1939) на сл. іранського поета-емігранта до СРСР Абулькаси-

---

<sup>62</sup> У цьому ланцюгу закономірним є й «Завещание» З. Заграничного на сл. Шолом-Алейхема (1939). Утім, 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 сл. О. Пушкіна (1935).

ма Лахуті (переклад М. Рильського). Текст позірно 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), ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку» (1923), «Сонячні кларнети» (сл. П. Тичини, 1923), така «модуляція» свідчить винятково про міру тиску і вимушеність виконання замовлення. Тому не витончену мелодику, рельєфне фразування, вишуканість гармонічної мови і винахідливість фактурних планів демонструє цей твір. Оперування музичними метафорами розкриває далеко не оптимістичні підтексти. Уже максимально лаконічний фортепіанний вступ (акустично пустий унісон в середньому регістрі, що понад такт фіксує вершину октавно-унісонового, доволі різкого глісандо, справляє неоднозначне враження у зв'язку із заявленим у назві концептом «відповіді». Та й наступний музичний матеріал від квазі-маршового соло, супровід якого поєднує різкі «зриви» акордів на слабку долю, і асоційовані з романсово-гітарними «награвання», справляє не менш дивне враження.

Воно тільки посилюється після вступу октавного ж унісону хору з буквальним повторенням початкового наспіву, що розгортається у строго хоральну фактуру тільки в заключному реченні першої частини. Та й у ще патетичніше наснаженій центральній частині композитор надзвичайно майстерно використовує іномовлення. Наприклад, у відповідь на фразу «Ланцюг левиця розірвала, – і Малоросії нема» у музичному матеріалі до тексту «Червона Україна встала» застосовано низку з шести низхідних паралельних секстакордів. Цей прийом, окрім його явно протилежного значення до тексту, фактично обіграв (закономірно, у цілком іншому стилістичному й образно-емоційному контексті) два фрагменти з розробки

на той час вже відомої в СРСР П'ятої симфонії Д. Шостаковича. Відтак конформізм цього хору вельми умовний. Навпаки, такий «Езопів стиль», за відсутності не тільки найменшого цитування, а й алюзії з лексикою «Заповіту» Гладкого, – вказує неабияку сміливість українського митця в умовах тотальних цензурних лещат.

Проте історичними та соціальними аспектами «Кобзаря» звернення до нього не обмежувалося. Потреба в альтернативі суворій дійсності відбилася у жартівливих «На городі пас-тернак» В. Безкоровайного (1929), «Ой маю, маю я оченята» Б. Кудрика (1932), «Утоптала стежечку» Ф. Надененка (1939) і лірично-ідилічних: «Садок вишневий» В. Безкоровайного (1929), «Вечір» М. Гайворонського (до 1930) і «Ліричний сюїти» («Закувала зозуленька», «Барвінок цвів», «На вгороді коло броду») Ф. Надененка (1941). Траплялося і поєднання різних образів «Кобзаря» і різних жанрів. Зокрема, працюючи в Київському музично-драматичному інституті, до шевченківської образності звернувся і В. Золотарьов. Його «Шевченківська сюїта» (1929) для солістів, хору та оркестру, наближуючись за композиційними особливостями до кантати, за класичною моделлю сюїти поєднала у масштабну структуру різні жанрові основи. При цьому композитор істотно адаптував цю основу до типових для української музичної творчості жанрів. Були використані балада («У тієї Катерини хата на помості»), елегія («Тече вода в синє море») ідилія («Садок вишневий коло хати»), гопак («Ой, гоп, гопака!»). Цілком очікуваним після ностальгійно-ідилічного початку і характерно-танцювального жартівливого заміщення скерцо є жанрове визначення останньої частини циклу – «Заповіт».

Дещо меншою інтенсивністю у це десятиліття позначено звернення до віршів І. Франка, а серед них домінують твори західноукраїнських композиторів. Серед відомих на сьогодні першим був хор «Гримить!» для мішаного хору Б. Кудрика (щоправда, існують різні дані про дату написання – 1926 р. і

1930 р.). Після знакової для української музики поеми «Наймит» Н. Нижанківського для великого мішаного хору без супроводу із соло мецо-сопрано, яку вперше виконав «Львівський Боян» під диригуванням М. Колесси<sup>63</sup> (1933), у наступні роки постали мішаний хор а капела «Восени» С. Людкевича (1934)<sup>64</sup>, «Мій раю зелений» для чоловічого хору Я. Смерчанського (1934), мішані хори «Розвивайся, лозо, борзо», «Ой жалю мій, жалю», «Мій раю зелений» Б. Кудрика (до 1936), мішаний хор з фортепіано «Коваль» М. Гайворонського (1936) і «Всюди нівечиться правда» для цього ж складу без супроводу Я. Ярославенка (1941). Композитори ж Радянської України виявили належну увагу до віршів Каменяра, тільки на межі наступного десятиліття. Тоді поряд з такими творами, як «Шість мішаних хорів» (серед них – «Суне, суне чорна хмара», «Ой жалю мій, жалю», «Ой ідуть тумани») Андрія Королькова (1940), кількома опусами Г. Верьовки («Обриваються звільна всі пута», «Не забудь юних днів», «Завжди те саме (*semper idem*)» для мішаного хору з супроводом фортепіано; 1941) і сюїти для хору та оркестру чи фортепіано («Гримить», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо») для хору і солістів М. Найденка (1941) постали знакові для української хорової творчості «Як почувеш вночі» і «Коли студінь потисне» для мішаного хору з супроводом фортепіано Б. Лятошинського (1941). Серед хорів на тексти інших класичних для національної творчості поетів – «Гей, піду я в ті зелені гори» та «Темная хмара» М. Колесси на вірші Лесі Українки (1933); «Ре́ве, гуде негодонька» для чоловічого хору, «Соловейковий

<sup>63</sup> М. Антонович вважав її такою, що належить до найбільш оригінальних і складних творів ХХ ст. «Цей твір повний відважних і свіжих гармонічних ідей та контрапунктичних задумів (згадати б лише фугато “Ори й співай, ти велетню закутий” – темпо *Marciale*). Крім того, “Наймит” дуже добре відчутий композитором. Одначе ця хорова поема вимагає добре вишколених хористів...».

<sup>64</sup> Цей же текст композитор 1940 р. використав для солоспіву.

спів» та «Легідні весняні ночі» для жіночого хору до її ж текстів В. Безкорвайного (1930–1935); «Осінь» О. Залеського до 60-річчя Б. Лепкого<sup>65</sup>, чоловічий хор «Був май на небі» («На небі був чудовий май») Н. Нижанківського (до 1933)<sup>66</sup> і «Ой колосися, ниво» В. Барвінського (1937) на сл. цього ж поета; «Поетова доля» Б. Кудрика на текст Ю. Федьковича.

У цьому пласті певна частка наближена до камерно-вокальної лірики як на рівні окремих прийомів чи використання відповідного сольного матеріалу, так і загально-стилістичного спрямування. Серед них – лірико-драматичний цикл «Два хори на тексти Ів. Франка» Б. Лятошинського для мішаного хору з супроводом фортепіано (1941). Їх щира, емоційно напружена і водночас вишукана й експресивна мова спирається на стиль його власних романсів попереднього десятиліття. Цей доволі ризикований з огляду на стандарти того часу задум міг бути реалізованим (про що свідчить їх публікація «Музфондом» у рік написання) не тільки під час святкування ювілею Каменяра. Після приєднання західних земель виникла потреба продемонструвати реальний інноваційний рівень композиторської творчості материкової України<sup>67</sup>. Тому в му-

---

<sup>65</sup> Перше виконання – 18 березня 1933 р.; «Станиславівський Боян», диригент І. Недільський.

<sup>66</sup> Уперше виконала львівська «Сурма» в супроводі скрипки 15 лютого 1933 р.

<sup>67</sup> Щодо цього парадоксу свідчить І. Савчук: «Важко повірити у те, що камерно-вокальні опуси композитора, видані у 1920-х, могли б бути надруковані, скажімо, десятиліттям пізніше. У цей період Б. Лятошинський щедро використовував поезію, яка суперечила загальним канонам жанру радянського романсу (Ігор Северянин, К. Бальмонт, П.-Б. Шеллі, І. Бунін, М. Метерлінк та інші “занепадницькі” імена). І, якщо в 1920-х такі романси ще вдавалося надрукувати “без наслідків”, то після чорної події української літератури – смерті М. Хвильового – використання композитором поезій такого штибу могло мати для нього так само трагічні наслідки. Свідченням цього є той факт, що у 1930-х композиторські практики Б. Ля-

зичній мові хору «Як почуєш вночі» присутні струмені «снумарева про трагічне кохання, потоку поетичних метафор»<sup>68</sup> романсу «Приснився мені» на сл. Г. Гейне, а в «Коли студінь потисне» – «ідеї минушості життя й кохання»<sup>69</sup> романсу «Хоч не звучать гармонійні пісні» на сл. П.-Б. Шеллі<sup>70</sup>.

Саме тому в контексті тогочасної хорової творчості радянських композиторів цей опус виокремлюється досить різко. Музичне прочитання лірики І. Франка на перетині національної романсової традиції і обережного впровадження вже різко засуджуваних модерних експериментів привело до яскравого результату. Зокрема, особистісність вислову в обох хорах значною мірою зумовлена складною інтонаційністю вступних соло. У першому хорі, щоправда, барва альтів і розміреність ритмічних моделей на тлі м'якого тріольного арпеджіато супроводу привносять асоціації з елегійною колісковою.

Натомість у другому напруженість зростає одразу внаслідок поривчастості вислову; до того ж низькорегістрові хоральні звучання посилюють наближеність до декламаційної манери першої басової фрази.

У хоровому викладі композитор іноді гранично загострює втілені емоції, вдаючись до складного ладо-тонального і гармонічного розвитку, застосовуючи поліфонічні прийоми, поліритмію, діалогічність взаємодії вокальної й інструменталь-

---

тошинського в галузі камерно-вокальної творчості зосереджені в царині “світлих тонів” поезії, автори якої часто з’являються на офіційних сторінках радянських літературних видань» (*Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Романси 1920-х: Nota bene у поствидавничих коментарях // Мистецтвознавство України. – 2015. – Вип. 15. – С. 127–128*).

<sup>68</sup> *Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Романси 1920-х: Nota bene у поствидавничих коментарях // Мистецтвознавство України. – 2015. – Вип. 15. – С. 120.*

<sup>69</sup> Там само.

<sup>70</sup> Там само.

ної партії. У першому хорі емоційний злам втілено завдяки згущенню тональних барв (тональність мі-бемоль мінор) за збереження загальної стилістики (за винятком короткочасного інструментального «зриву» в супроводі кульмінаційного вислову «Се розпука моя»). Модулювання у ширший план філософських роздумів над трагічністю життя у хорі «Коли студінь потисне» спричинює постулативність вислову наближених до мелодекламації, виразно інтонаційно акцентованих і експресивних фраз, що внаслідок поліфонічного викладу неначе «перебивають» одна одну. Та введення хорального викладу в завершенні другої строфи («Під вагою турбот і біди») привносить тільки ілюзію бажаного опанування емоцій, оскільки фортепіанна партія «відповідає» різноспрямованими пасажами паралельних тризвуків без терції (верхній пласт) і не менш ефектними паралельними квінтами (нижній). Градування динаміки у цей момент сягає від піаніссімо до сфорцандо форте з підкресленням вершинної позиції «дзвоновим» стрибком при розшаруванні нижнього пласта задля максимального ущільнення барви (дев'ятизвукова вертикаль). Ця ж діалогічність хорової та інструментальної партій збережена і в заключній строфі, що поглиблює дисбаланс між очевидними, даними у вірші міркуваннями і вируванням емоцій.

«Два хори на слова Ів. Франка» є однією з вершин української хорової творчості і значною віхою в еволюції стилю Б. Лятошинського. Відчуття конфліктності й неспівмірності духовних поривань з життєвими реаліями, що привабило композитора в поезії Каменяра, загальні композиційні (поєднання строфічності з тричастинністю) і драматургічні (лаконічність, наскрізність емоційного розвитку, виявлення дисбалансу і навіть конфліктності між різними пластами свідомості шляхом зіставлення вокальних та інструментальних елементів) принципи провіщували досягнення наступних десятиліть.

Отже, іманентні властивості тогочасної української хорової творчості були зумовлені специфікою національного світовідчуття, на відміну від, скажімо, масової пісенності. Численні її зразки показують, наскільки виховане у пошанні до української історії та культури покоління тяжіло до безконфліктності відтворення питомої образності. Серед них – знищені композиції В. Барвінського для мішаного хору *a cappella* – «Метелиця» (1935) і «Ой закувала сива зозуленька» (1935). Ця ж поетика присутня у написаних того ж року мішаних («Колись, дівчино мила», «Ой упав стрілець»), жіночому («Світи, місяцю») і чоловічому («Курилася доріженька») хорах. Очевидно, що ліричному і патріотичному пластам притаманна та ж глибока закоріненість і означеність образності, а також щирий ліризм, відзначені Л. Пархоменко у поемі «Наша туга, наша пісня» на сл. С. Черкасенка (1933), хорі «Ой колосися, ниво» (1937) на сл. Б. Лепкого. Не менш виразна колористична палітра цих творів, утілена за допомогою вишуканих гармонічних, ладо-тональних і фактурних засобів, хоч і виказує впливи імпресіоністичного мистецтва Західної Європи, ґрунтується на інтонаційності українського мелосу і специфічній колористиці української модерної поезії і малярства. Зокрема, вельми виразні асоціації виникають між «барвінковим стилем» (С. Людкевич)<sup>71</sup> і не тільки зі стилем поетів, чиї тексти він використовував, а й з манерою Богдана-Ігоря Антонича, полотнами Олекси Новаківського та, безперечно, інших тогочасних творців національного стилю. Ні надскладні конструкції, ні вишукана, навіть, можна сказати, елітна інтонаційність не входить у конфлікт з більш типовими елементами цього жанрово-стильового річища. Тому й засоби, що набувають функцій ідеологем (наприклад, поширені

---

<sup>71</sup> Звернемо увагу не тільки на поетичну метафоричність докола прізвища митця, а й на не меншу національну означеність концепту С. Людкевича у визначенні характеристичного ядра стилю композитора.

у тогочасному західноукраїнському доробку вислови «сонце “Просвіти”» або ж «рідношкільні» чи «сокільські» гасла), у тогочасному середовищі набувають органічного побутування. Тим більше це стосується ресурсів, що задіяні в річище розвитку питомої для української культури поетики.

Значну роль відігравав фактор розвитку надбань попередніх періодів. Тому показовий пласт хорової музики складають твори, засновані на наслідуванні фольклорної стилістики. Поза показовим для української музики жанром хорової обробки<sup>72</sup>, у цій сфері були створені жартівливі хори, наприклад «Ой стрічечка до стрічечки» Б. Кудрика на сл. Т. Шевченка (1931). Вельми цікавими є акапельні «Чабарашки» (1932)<sup>73</sup>, що виявляють своєрідну «гру» С. Людкевича з яскравою регіональною танцювальною традицією. За одною версією, жанрова основа представляє собою різновид жартівливої коломийки зі співом, за другою – козачків<sup>74</sup>. Їх джерелом, вірогідно, були розшифровані митцем записи О. Роздольського, оскільки цілком дотримано структуру восьмискладового двоколійного рядка з парним римуванням. Композиційні і драматургічні особливості авторського твору виявляють засади типових в'язанок із характерним ліричним розділом<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> У річищі західної творчості тільки в це десятиліття створені такі акапельні шедеври, як «Курп'ювські пісні» (1929) К. Шимановського, «Угорські народні пісні» (1930), «Секейські народні пісні» (1932), цикл «З минулого» (1935) Б. Бартока, сюїта «Картини Матри» (1934) З. Кодая та інші твори. Цікаво, що деякі дослідники схильні зараховувати до цього пласта і композиції релігійного спрямування, наприклад «Псалом країни підкарпатської» Е. Сухоня (1937).

<sup>73</sup> Відомі в інструментальному варіанті (скрипка з фортепіано). Також існує редакція для хору з супроводом.

<sup>74</sup> Фортепіанні обробки чабарашок представлені в доробку Є. Турули, авторські інтерпретації – у М. Завадського.

<sup>75</sup> Його аналог – пісня Людмили Александрової і Владислава Заємби на сл. С. Руданського «Повій, вітре, на Україну».

Застосування «екзотичної» для тогочасної практики назви на той час було важливим апелюванням до сфери національного народного і міського музикування XIX ст., а відтак – своєрідним проявом неофольклоризму шляхом використання мелодичних і структурних моделей етнохарактерного жанрового матеріалу в оригінальних тембро-гармонічних візіях того «нового модерного оброблення, що вніс <...> багато життя»<sup>76</sup>. До пласта фольклорних стилізацій належать і музична картина «Український вертеп» Б. Вахнянина (1933); поетичні пейзажі мішаних хорів «Спакойна дрэмле Нарач», «Прайдуць гади» на вірші білоруського поета Максима Танка і «Підлисе» на текст М. Шашкевича М. Гайворонського (1938), близький до стрілецької пісенності акапельний хор «Галичанка чорноброва» М. Вериківського на сл. М. Рильського (рукопис, 1938) і витримана в традиціях автентичного жанру «Колискова» К. Данькевича на текст М. Рильського (1941). Це також засновані на «народних словах» «Поза яром» для хору і симфонічного оркестру Андрія Лазаренка (1938) і визначений як «пісня» хор «Ой заграло Чорне море» на народні слова для хору і фортепіано А. Штогаренка (рукопис, 1939). До принципів поетики наративної хорової творчості навіть у пласті обробок звернувся П. Козицький у циклі «Вісім українських народних новел» (1935).

Масив згаданих творів чітко показує, що, за домінування лірики і героїки, митці продовжували культивувати мініатюри і середні форми. На тлі того чи іншого образно-тематичного напрямку індивідуалізація змісту в них відбувалася передусім завдяки розкриттю семантичних елементів поетичного тексту («Ноктюрн» і «Сумні ідем» для чотириголосого хору І. Недільського (1933), «Ставок заснув» Д. Котка на український переклад вірша Т. Курпіта (1933), «Літо» для мішаного хору без супроводу М. Колесси на сл. В. Гаврилюка (1936), «Розлилися пінні води» П. Маценка на сл. Б. Лисянського

---

<sup>76</sup> І. Н. З концертової сали // Діло. – 1930. – № 78. – 9 квітня. – С. 5.

(1938), «Гірш Леккерт» З. Заграничного (1931)) або, навпаки, наближення до типових жанрових моделей («Не вейся, ласточка, над морем» Ф. Лебединця на сл. В. Потемкина; 1940). Циклічні форми – «Лірична сюїта» Й. Кишакевича (1937), сюїта для хору і симфонічного оркестру «Дитинство» А. Штогаренка (1939), а також великі одночастинні поеми («Наша туга, наша пісня» В. Барвінського на сл. С. Черкасенка (1933), згадані вище картини) були поодинокими винятками. Деякі композитори в межах хронологічно стислого терміну (переважно одного року) зверталися до певного пласта текстів, унаслідок чого кілька творів об'єднуються у своєрідні (образно-тематичні) аналоги кількочастинних циклів. До них можна віднести хори «До зорі Галицької» для мішаного хору на сл. М. Устиновича, «До старого Галича» і «Як мило згадати» Б. Кудрика на сл. М. Шашкевича (1936). Такий самий принцип простежується в мішаних хорах «Ой як стало зелено» (сл. В. Бичка) і «Ой чого ти, земле, молодіти стала» («народні слова» Г. Верьовки (1936). Утім, у деяких мініатюрах і жанрах, що тяжіють до поемності, відповідно застосовувалися більш розгорнуті форми і ускладнювалася драматургія, як, наприклад, у чоловічому хорі з супроводом фортепіано «Конкістадори» С. Людкевича на сл. І. Франка (закінчений 1940-го).

Увесь цей масив міг постати тільки за значного розвитку виконавства – з одного боку, якісної зміни в підходах до комплектацій хорових партій, загальнохорової тембральності і ансамблювання, з другого – спрощення вимог і розрахунку на ентузіазм учасників. Певні завдання для розвитку хорового мистецтва були окреслені ще на початку десятиліття. М. Тележинський у статті «Під увагу українським хорам» (1930)<sup>77</sup>, відзначив певне піднесення хорової справи на Волині. Це було наслідком здійснення шкільного курування в Рівному – введення фахових інструкторів, проведення ан-

---

<sup>77</sup> Тележинський М. Під увагу українським хорам // Діло. – 1930. – 7 січня. – Ч. 1–2. – С. 6.

кетування, створення хорової бібліотеки. Поглиблення професіоналізму спонукало до обговорення ідеї про організацію курсів для диригентів. Очевидно, що популярність обрядової пісенності стала імпульсом до пропозиції про проведення курсів з інсценізації народної пісні в Луцьку, у червні – конкурсу хорів-переможців повітових концертів. Оригінальним продовженням цього задуму виявився розрахований на диригентів конкурс опрацювання волинських народних пісень з умовою врахування регіональних особливостей (1933). Обговорення питання про методику роботи з хорами мало наслідком і видання «Диригентського poradника» М. Колесси і З. Лиська (1936). Проте періодичність появи у пресі критичних рефлексій засвідчувало існування значних проблем. Якщо в східному ареалі першорядним важелем стримування творчого процесу була цензура, то в західноукраїнському хорове виконавство не завжди реагувало на нові твори і демонструвало відповідний рівень самого процесу підготовки до їх репрезентації<sup>78</sup>. Саме це незадовільне становище викликало протест Н. Нижанківського, який 1934 року в статті «Наші музичні болячки» писав: «Просто несамовито вражає факт, що один з наших чільних композиторів (д-р Зиновій Лисько)

---

<sup>78</sup> «Брак фахових, за свою важку працю хоч мінімально винагороджуваних диригентів, робить із членів хору “людей безперечно доброї волі та шляхотної охоти”, нерідко мучеників, яких не вчать, а яким вбивають поодинокі твори доти в голову, що їм це все осторчортіє. Не диво! І та найкраща річ, коли її повторювати безконечно – набридне. Тому так часто чуємо голоси: давайте щось такого, що ми могли би відразу заспівати, щось лекшого. І тоді, разом з “диригентом” (який уже не мусить навчати річи, якої або сам не простудював, або якої він просто не розуміє, або до неї як слід не підготовлений!) – тоді всі разом вертаються до літератури з “давно минулих часів” і – дивуються, що люди або взагалі не йдуть на такий концерт, або, коли вже прийшли, то балакають собі» [Нижанківський Н. Наші музичні болячки // Свобода. – 1934. – 6 грудня – № 287. – С. 2].

не дждався ні одного виконання якого-небудь свого хорального твору, хоча живе від ряду літ між нами!»<sup>79</sup>.

Отже, українська хорова творчість 1930-х так чи інакше розгорталася довкола патріотичної тематики, а психологічна і пейзажна лірика посідають досить незначне місце, хоч і представлені кількома визначними творами. Інтенсивність її проникнення у різні образні й жанрові сфери, винятковість виявлення психологічних нюансів патріотичних почуттів навіть в умовах «інтернаціоналізму» й «антинаціоналізму» надають їй найвищого духовного статусу. Відтак жанрово-стильові проблеми хоча й активно апробуюються і обговорюються, усе ж перебувають у відносній підпорядкованості цій, без перебільшення, найактуальнішій ідеї часу.

Загалом же хорова творчість як вид мистецтва свідчить про достатньо активні жанрово-стильові пошуки, хоча притаманна їй у минулий період образна мобільність у той час помітно знижується. З ідеологічного погляду показово, що – за достатнього різноманіття в жанровому диференціюванні – доволі часто застосовується (особливо в періодиці) визначення «пісня». Утім, чинники пісенності достатньо інтенсивно впроваджені в інші, значно складніші й «академічніші» (не тільки посткласичні, а й постромантичні й модерні) хорові твори. В окремих випадках стилістичні елементи автентичної пісенності, як і похідних від неї (переважно романсових) типів, співдіють з характерною для міжвоєнного етапу декламаційністю і речитативністю. Унаслідок цього посилюється або «плакатність», або індивідуальність музичної мови.

Заданість стилістичних параметрів пісенно-гімнічних і маршових хорів патріотичної тематики і їх незначне варіювання зумовлюється передусім їхнім ужитковим характером. Лірична ж сфера також уже типово демонструє значне різноманіття в підходах до вибору прийомів, структур і дра-

---

<sup>79</sup> Нижанківський Н. Наші музичні болячки // Свобода. – 1934. – 6 грудня. – № 287. – С. 2.

матургічних модифікацій відповідно до пошуку відповідних задумам смислових відтінків. На відміну від багатьох європейських культур з їхнім досвідом класицистичної уніфікованості і привнесених різноманітними авангардними й модерністичними течіями дисбалансів, українській хоровій творчості необхідності повертатися до відродження національної старовинної музики не було. Очевидно, тому її так мало заторкнули неокласичні експерименти (проявлені, передусім, через введення музично-риторичних лексем) і, натомість, благодатний ґрунт здобули постромантичні візії, хоча присутність «примітивів» у виконавстві вказує на врахування специфіки цього пласту у творенні загального стильового контексту. Також тільки в одиничних випадках українські митці звертаються до знакової для часу ідеї – звуку як феномену музичної фактури, усе ж ці близькі до сонористики винятки до цього часу є важливими здобутками. До важливих новацій у пліні розвитку хорового мистецтва належить й активізація виходів за межі типових ладо-тональних зв'язків і фактурних моделей задля оновлення принципів розгортання хорової тканини, тембральності, створення фонічних чи акустичних ефектів. Іноді задля цього відбувалася відмова від типової кантиленності мелодики. До важливих завоювань у сфері лірики належить привнесення постімпресіоністичних та експресіоністичних звукообразів, прийомів інтонаційного розвитку симфонічного типу внаслідок усамостійнення хорових партій і радикального посилення ролі інструментального чинника.

Усе це стало можливим унаслідок не тільки індивідуального творчого зростання, а й створення основ потужної виконавської бази. Відтак здобутки 1930-х, попри складні, специфічні і часто трагічні обставини, усе ж сформували ту основу, на якій через кілька десятиліть розгорнеться творчість знакових для останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. хорових майстрів.

Кузик В.

## ШЛЯХИ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ МАСОВОЇ ПІСНІ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ

Пісенна творчість посіла особливе місце в системі музичних жанрів новоутвореної Країни Рад, а особливо в 1930-і роки. Вона стала тим видом музичного мистецтва, який активно відгукнувся на поклик доби – поширювати серед трудівників революційні ідеї, підіймати їх на боротьбу за нове життя. Мобільність жанру пісні зумовлена демократизацією її суті, лапідарністю і конкретністю вислову, узагальненістю специфічної інтонації, виразністю і доступністю музичної лексики, чіткістю ритмічної основи, близькістю до фольклорних джерел. Усі складники пісенного твору спрямовувалися на сприйняття і запам'ятовування, на виконання широкими масами, на формування колективної емоції-енергії, здатної згуртувати людей на активне життєдіяння

Така динаміка розвитку жанру цілком природна, адже пісня як художня форма є однією з найпоширеніших у вокальній музиці всіх народів світу<sup>1</sup>. Без сумніву її перевагами

---

<sup>1</sup> Нагадаємо назви жанру: *рос.* – песня; *болгар.* – песен; *польс.* – pieśń; *чес.* – píseň; *лит.* – daina; *нім.* – lied; *итал.* – canzone; *исп.* – canción; *франц.* – chanson; *англ.* – song тощо.

стали мала форма (т. зв. *мініатюра*), синтез двох художніх за-  
сад – поетичної (словесної/вербальної) і музичної (насампе-  
ред, мелодії)<sup>2</sup>. Природні й типи пісенного виконавства: соло,  
хор, хор із солістом і супроводом (здебільшого фортепіано).  
Пісня має переважно чітку строфічну будову, де перша по-  
етична строфа відповідає першому музичному періоду/ку-  
pletу (зазвичай, квадратної структури). Усі подальші слова  
співають на музику того самого куплету. Трапляються і більш  
розвинені двоперіодичні форми, де перший період – *заспів*, а  
другий – *приспів* (тоді перший період закінчується половин-  
ним кадансом на D<sup>3</sup>).

Для народної пісні, яку тривалий час (до кінця XVIII ст.)  
дослідники здебільшого тлумачили як вияв субкультури, да-  
лекої від професійної музики (хоч у давні часи були профе-  
сійні співці при царських і княжих дворах, язичницьких чи  
друїдських храмах), головним чинником жанрового розпо-

---

<sup>2</sup> Пісня як характерний акт творення викликала й процеси,  
зворотні синтезу – відокремлення текстового/вербального  
начала від музичного та існування їх як самостійних в окремих  
видах мистецтва (щоправда, ці процеси відбувалися повільно).  
Стародруки залишили відомості про те, що народні співці, які їх  
складали, – барди, бояни, мінезингери – читали свої епічні поезії,  
«розспівуючи» («Пісня про Сіда», бл. 1140, Іспанія; «Пісня про  
Нібелунгів», бл. 1200, Німеччина; «Пісня про Роланда», бл. 1170,  
Франція; «Слово о полку Ігоревім», не пізніше 1187, Київська  
Русь). Від XIX ст. пісня як окремий поетичний жанр трапляєть-  
ся в доробку багатьох поетів різних національних шкіл, зокрема  
українських. Виокремлення музичного начала пісні теж почалось  
у добу романтизму. Значного поширення набув окремий жанр  
фортепіанної музики «Пісня» (найбільш вдалим зразком вважають  
«Пісню», ор. 17 Л. Ревуцького) та «Пісня без слів» (засновник –  
Ф. Мендельсон).

<sup>3</sup> Винятком зворотного співвідношення заспіву й приспіву  
є «Пісня про Батьківщину» І. Дунаєвського на сл. В. Лебедева-  
Кумача.

ділу були обрядовість і соціально-трудова ознака. Від доби романтизму (із XIX ст.) пісня стала об'єктом творчої уваги композиторів, а її жанри почали визначати естет. категорії – героїчна, лірична, лірико-філософська, жартівлива (зі своїми жанровими різновидами – гімн, елегія, епітафія тощо). На визначенні жанрової класифікації пісні позначилися також часові виміри – вирізняють історичні й сучасні пісні; соціально-політичні зрушення XIX–XX ст. спричинили утворення революційної (уперше у Франції), політичної (насправді опозиційної до панівного політичного устрою). На території колишнього СРСР в середині 1920-х років маніфестується новий ідеологічно забарвлений жанр – **масова пісня**, з її віковими градаціями (піонерська, комсомольська тощо).

Складні історичні процеси перших десятиліть XX сторіччя після революційних заворушень найяскравіше виявилися у загальному пісенно-хоровому русі, який охопив усі ланки суспільства. Прикметним стало бурхливе наповнення громадського життя народними піснями, насамперед тих жанрів, що впродовж віків стримувала імперська цензура та великодержавна політика русифікації українців; на вулиці вирвалися звияжні козацькі пісні, героїчні пісні Запорозької Січі, часів гайдамаччини, патріотичні твори на вірші Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся, М. Вороного, В. Чумака.

Після проголошення державності України на Подніпров'ї великої популярності набули пісні січових стрільців «Червона калина», «Їхав козак на війноньку», «Чуєш, брате мій», «Ой ви, стрільці січовії» та ін., які співали у численних варіантах та переробках. А в західних областях широко зазвучали «Побратався сокіл», «Розпрягайте, хлопці, коней», «За світ встали козаченьки» тощо. Тоді скрізь виконували такі твори, як неофіційний національний гімн «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького (сл. П. Чубинського, написаний 1865 р. та заборонений царатом), М. Лисенка «Вічний революціонер»

(слова І. Франка) і «Молитва» (вірші О. Кониського – «Боже великий, єдиний,..»), «За Україну» (сл. М. Вороного), які набули гімнічного значення (особливо перший твір).

У пореволюційні роки в українській пісенності щільно переплелися національно-визвольні та класово-революційні тематичні напрями (особливої динаміки вони зазнали в перші 3–4 роки, аж до 1921, коли за Ризькою угодою Україна знову була розірвана на окремі частини). Коріння такого синтезу органічне, воно сягає національної пісенності про боротьбу проти царату, народні бунти й повстання, а також тих зразків, які створювалися у революційних пролетарських та селянських масах, у підпіллі та на засланні («Робітничка Марсельеза», «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Сміло у ногу рушайте» та ін.). Крім того, на творенні масових пісень позначилися пафос й інтонації мелодичної мови революційних пісень Західної Європи – Франції, Німеччини, Італії, Польщі («Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Прапор червоний», «Робітничка гвардія» та ін.). Тож перші зразки масової пісні 1920-х років постають як органічне продовження творчості українського, російського та світового революційного пролетаріату. У ті роки популярними стають гасла-заклики «Жовтень у музику!», «Музика – масам!», «Музику – служінню соціалістичному будівництву!». Зрозуміло, що поняття «музика» вживали у доволі широкому розумінні. І «треба було винайти, – як зазначав в одній з своїх лекцій музикознавець М. Грінченко, – такі форми і такий матеріал, що в конкретних засобах мистецтва так само конкретно дав би зрозуміти масі основну установку тої боротьби, яку вона з таким героїзмом провадила. Отже, акцентом на ту конкретність і треба було керуватися композитору в будованні своєї форми, що не була б просто звуковою арабескою, а дійсно виконувала б певне соціальне завдання, спрямовувати свою творчість на таку музичну продукцію, у формах якої було б слово. Ось чому й постає у цей перший період пожовтневий потреба у вокальній музиці

і то у відповідних конкретно-коротких, сильних своєю активністю формах. Так виникає численна своєю творчістю і часто досить інтернасна своїм музичним змістом революційна музична агітка, що кладе досить міцний фундамент і для будування дальших, вже більш широких форм вокальної масової музики. ...Виступають нові вимоги, нові люди, новий уклад життя й нові пісні»<sup>4</sup>. Отже, історична доба вочевидь зумовила прерогативи соціологічного аспекту в масових жанрах. У перше повоєнне десятиріччя культурне будівництво найчастіше здійснювалося через організацію самодіяльних гуртків при заводах, фабриках, загонах Червоної Армії, сільських клубах, школах. До пролетарського музичного руху залучалися мільйони трудящих. Водночас у гуртках здійснювалася ідейно-виховна робота, політична пропаганда і критика буржуазно-клерикальної ідеології.

Особливу увагу приділяли створенню та роботі хороших самодіяльних гуртків як передовому загому культурної революції. Поширення аматорського хорового музично-освітнього руху органічно поєднувалося з давнім потягом українського народу до гуртового співу з багатими традиціями національної хорової культури.

Масова пісня поступово входила в соціалістичний побут 1920-х років. Гуртківці активно розучували революційні та пролетарські пісні, співали їх на демонстраціях, мітингах, суботниках. Ними розпочиналися збори, вони ставали невіддільною частиною агітконцертів, живих газет, виступів комтеатрів (комсомольських театрів). У великих промислових центрах України кожному колективу хотілося мати свою пісню – своєрідну музичну емблему, з якою робітники підприємств виходили б на всенародні свята.

---

<sup>4</sup> Грінченко М. Розвиток української музики повоєнного періоду // Архівні наукові фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 36.-3, од. зб. 256. – Арк. 14.

Нову динаміку еволюції масової пісні та різновиди її жанрових модифікацій показало соціо-культурне життя 1930-х років. В означений період жанр масової пісні було проголошено тим видом мистецтва, що покликаний активно втілювати в життя нагальні завдання комуністичної партії, поширювати серед суспільства революційні ідеї, підіймати їх на боротьбу за виконання поставлених завдань п'ятирічок (від господарсько-економічних, як, наприклад, побудова Запорізької ГЕС, до ідейно-етичних – боротьба з релігійними віруваннями).

Уведене ще з 1922 року поняття «масовість» (масові жанри, масові пісні тощо) було проявом культурних ідеологів ЦК ВКП(б) СРСР, які розуміли поняття «маса» як міжнародно (інтернаціонально) визначений кількісний показник скопичення людей. Тож було відкинуто раніше звичні у світі терміни «популярність», «демократичність», що ґрунтувалися на символах духовного начала у творчості. Така «партійна установка» була зрозуміла в соціумі, ідейним стрижнем якого став атеїзм (у роки п'ятирічки боротьби з релігійними віруваннями його називали «войовничий атеїзм», у повоєнні часи, з другої половини 1940-х – «науковий атеїзм»). У просторі ХХІ ст. термін «масова пісня» виступає як данина ідеологічній ситуації в мистецтві радянської доби.

Складні історичні процеси часу, пов'язані із згорненням процесів українізації 1920-х, фізичною розправою над діячами Українського відродження, призвели до утворення особливої «картини піснетворення», що відкинула кращі здобутки пісенності 1920-х і змушена була скерувати свої потенції на чітко зазначені окремі ділянки суспільного життя: *a)* оспівування подвигів героїв громадянської війни і Червоної армії; *b)* оспівування трудових подвигів ударників виробництва та колгоспної праці; *c)* світового революційного руху та, найпотужніший напрямок, – *d)* звеличення діяльності вождя країни Сталіна і

його соратників. За своєю суттю, пісні останньої ланки утворили нову гілку мистецтва – радянський панегірик. Масова пісня була покликана висвітлювати всі починання партії, вона стала її рупором у широких масах. Прикмето, що названа тематика охоплювала всі вікові (піонерські, комсомольські, ветеранські тощо) і географічні (місто, село) ніші піснетворчості. З огляду на тогочасні соціально-психологічні завдання, які розробляли пропагандистські органи країни, саме масова пісня повинна була стати засобом–«зброєю» робітника і селянина, пробудити в нього почуття інтернаціоналіста, який несе визволення всьому світу. При тому замовчувалося, що таким чином цілеспрямовано відбувалося своєрідне зомбування свідомості пересічної людини.

Інтонаційний лад масових пісень 1930-х років позначений вельми характерними художніми рисами. У них відчутна лапідарна мелодика, заснована на народнопісенних і революційних інтонаціях, чітка ритміка, темпова напруга, ясність фактури (переважно одноголосся з епізодичним гетерофонним двоголоссям, зовсім рідко – чотириголосся, що розглядалося як «церковщина») і простота форми (навіть, спрощеність).

Лаконічність вислову поєднувалася з художньо-емоційною узагальненістю поезії та музики. Для зачину пісні найчастіше відбиралася заклична поспівка, розспівана по звуках тонічного квартсекстакорду чи тризвука, як правило, інтернаціональна за інтонаційною семантикою. При завершенні форми часто виявлялися риси національного музичного стилю, які можна простежити в передкульмінаційному розспіві, що готував драматургічну вершину форми й завершував півперіод (коли пісня одноперіодична) або заспів (коли пісня двочастинна), та у специфічних квінтово-октавних кадансах, близьких до гуртового співу.

Пісні 1930-х років, можливо, й відзначаються (з позицій сучасності) деякою лапідарністю, прямолінійністю висвітлення теми та подеколи незграбністю засобів, проте ці риси на

тому історичному етапі були виправдані: вони, з одного боку, відображали відповідний художньо-музичний рівень пролетарських мас, а з другого, – були спрямовані, головним чином, на проголошення революційної ідеї. Після пережитих років судилищ СВУ, голодомору, арештів перед більшістю митців постала дилема – шукати шляхи виявлення свого таланту в інших музичних жанрах, «відкупившись», так би мовити, необхідною кількістю масових пісень, або ж скромно згорнути свою творчу активність і перечекати до інших часів. Загалом, та політична ситуація, що панувала в країні, не могла не позначитися на світогляді й творчості композиторів. М. Вериківській, П. Козицький, К. Богуславський, В. Верховинець, Л. Ревуцький, Ф. Попадич, Я. Яциневич та ін., праця яких була пов'язана з безпосередньою практикою у хорових колективах, студіях, ансамблях, досить швидко відчували на собі пильну увагу відповідних інстанцій. Одні зазнали тимчасових арештів і допитів, інших – засуджено до смертної кари.

У 1930-х роках намітилися зрушення в розвитку української пісенності, а саме – розширення її жанрової бази, пов'язаної з новими реаліями тогочасного життя та відповідними культурно-пропагандистськими настановами. Поступово, відповідно до розвитку складних і суперечливих метаморфоз початку десятиліття, що призвели до виникнення культу особи та перетворення державної влади у тоталітарну систему, пісня стала знаряддям ідеологічної обробки світогляду людини. Поети й композитори, що писали пісні, здебільшого з довірою сприймали нові ідеї та настанови уряду, нерідко щиро вважали, що це і є справжній шлях побудови нового суспільства. До того ж, незважаючи на життєві труднощі, зовнішньо «ходу народу до комунізму» прикрашали розмаїтими масовими святами, проводили декади національних мистецтв, олімпіади тощо. Окремі олімпіади відзначилися масовістю, театралізованістю постановки,

спеціально розробленим репертуаром. Приміром, 1931 року Всеукраїнська музична олімпіада відбувалася в Харкові під гаслом «Музика на фронт соціалістичного будівництва»<sup>5</sup>. На попередніх оглядах у Маріуполі, Кременчуці, Миколаєві, Вінниці, Луганську, Одесі, Полтаві, Харкові та Києві відібрали 130 колективів (більше як 4000 учасників), які у святкові травневі дні виборювали почесне звання «ударника I Всеукраїнської музичної олімпіади». Ідейно-політична запрограмованість олімпіад спрямовувалася на замаскування істинного стану речей, повинна була дати «установку» на подальший розквіт життя робітників і селян у країні. Особливим цинізмом вражало гасло Олімпіади весни 1934 року, яку організували одразу після страшного Голодомору 1932–1933 років: «Мобілізуймо самодіяльне мистецтво на здійснення планів соцбудівництва, на боротьбу за більшовицькі колгоспи, за заможне життя колгоспників»<sup>6</sup>. Олімпіада покликана була продемонструвати «переможне» втілення в життя ідей колективізації на селі та зведення новобудов першої п'ятирічки. Ці погляди висунули на чільне місце ряд колективів, які відігравали помітну роль у культурній роботі на місцях: робітничу капелу київського заводу «Більшовик», хори Миколаївського заводу ім. А. Марті, київського клубу залізничників, Харківської фабрики ім. Тінякова, Молдавську хорову капелу (за тодішнім географічним поділом належала до Одещини).

Значними стали конкурси на кращі тематичні масові пісні, які проводилися з 1932 року Спілкою композиторів республіки. Пісні, що здобули перші нагороди, впроваджувалися до репертуару олімпіад, друкувались у газетах, журналах, листівках та збірках.

Розмах індустріального будівництва відбився в таких зразках української пісенності, як «Дніпрельстан» та «Криво-

---

<sup>5</sup> Комуніст. – 1931. – 10 трав.

<sup>6</sup> Радянська музика. – 1934. – № 2/3. – С. 41.

ріжжя» В. Борисова, «Дніпрельстан» і «Пісня зміни» П. Батюка, «Ювілейна заводу “Більшовик”» та «Пісня заводу “Більшовик”» Г. Верьовки, «Пісня молодих арсенальців» Я. Цегляра, «Пісня про “Арсенал”» С. Добровольського. Пісні Г. Верьовки та С. Добровольського звучали навіть в 1940–1950-х роках як музичні емблеми відомих своїми революційними традиціями київських заводів. Індустріальна тематика інколи спонукала митців відтворювати в музиці специфічні виробничі шуми (бряжчання металу, рух локомотивів, удари молота). Ясно, що такі засоби неоднозначно сприймалися слухачами й виконавцями, вражали механістичністю і штучністю. За це свого часу критикували «Пісню кузні» П. Толстякова, «Депо» В. Борисова, «518–1040» П. Козицького, «Магістраль» М. Коляди, «Комсомольську реконструктивну» Ф. Богданова.

Тридцять років принесли нові теми для розвитку червоноармійських масових пісень. Поряд з типовими похідними маршами («Червоноармійська» Г. Верьовки, «Червонокозацька» К. Богуславського, «Пісня червоних героїв» Л. Ревуцького) помітнішим стає тяжіння до творів, у яких спостерігається розшарування музичної тканини на дві образні сфери: перша втілювала характерні ритми кінноти (як правило, у супроводі), друга – позначалася широкою наспівною мелодикою. Сюди можна віднести «Пісню кубанських козаків» В. Борисова, «Червону кавалерію» Г. Верьовки; особливо вирізнялася популярна й сьогодні в армійських колективах «Донська козака» Я. Левіна на сл. А. Угарова (композитор загинув під час Другої світової війни). Її музика відтворює у динамічно пульсуючих образах картину козачого походу:

Українські митці створили низку пісень про легендарних героїв революції та громадянської війни: «Пісня про загін Щорса» Г. Верьовки, «Пісня про Кірова» та «Пісня про Чапаєва» В. Борисова, «Пісня про Котовського» М. Вериківського та ін. Щоправда, у світлі новітніх розвідок, що реконструюють

та повертають правдиві факти історії, слава названих героїв видається досить сумнівною, якщо не міфологічною.

Розвиток червоноармійських пісень стимулювався проведенням численних конкурсів на певну тематику. Приміром, у січні 1934 року в Харкові відбувся конкурс на кращу партизанську пісню на сл. І. Микитенка (з п'єси «Бастілія Божої матері»). На нього подали понад 50 творів, а переможцями стали пісні М. Коляди (перша премія), Т. Шутенко (друга), П. Козицького (третя). «Партизанська» М. Коляди вражає активною динамікою, гостротою і природністю інтонацій, яскравим національним колоритом. Усвідомлення пісні як мистецького символу часу зумовило її введення в симфонічне полотно поеми «Штурм Тракторного партизанами» цього ж автора. «У мене масова пісня є кульмінаційний пункт усього розвитку... – писав композитор. – Пісня в мене виливається в момент найбільшого піднесення, коли мусить заспівати маса. Отоді пісня виливається органічно»<sup>7</sup>.

М. Коляда глибоко розумів роль і місце масової пісні в суспільному житті, вважав її естетичну сутність художнім явищем демократичного спрямування. У цьому напрямку працював і сам митець. Масові пісні М. Коляди приваблювали численних шанувальників проникненням автора в живу, визначену епохою інтонаційну сферу. Зокрема, широкої популярності набули «Комсомольська» (сл. О. Штейнберга) та «Похідна комсомольська» (сл. І. Шевченка), створені М. Колядою до VIII з'їзду комсомолу України. Його ж «Пісня піонера» (сл. П. Тичини) та «Вітер на річці» (сл. І. Александрова) стали переможцями на конкурсі Наркомосу (Народного комісаріату освіти) УРСР 1934 року.

Проведення цього конкурсу не було випадковим. Преса того часу відзначала, що в республіці склався незадовільний стан з музикою для дітей. Після 1932 року з'явилася низка творів для юнацтва, серед яких виділилися щойно названі

<sup>7</sup> Радянська музика. – 1934. – № 2/3. – С. 21.

пісні М. Коляди, а також «На варті семи республік» В. Борисова, «Буду справжнім моряком» та «Жнива» М. Вериківського, «Пісня зміни», «Гей, не яром» Т. Шутенко.

Серед комсомольських пісень 1930-х років варто згадати «Пісню про Павку Корчагіна» – одну з перших в доробку С. Жданова (відзначену на конкурсі 1939 р.), «Комсомольську прикордонну» Я. Цегляра, «Комсомолко» М. Вериківського, «Комсомольський заклик» П. Батюка, «Комсомолку чорнобриву» Г. Верьовки.

Соціальні зрушення, які уряд намагався здійснювати на селі, знайшли втілення в тогочасній пісенності в ідеалізованому вигляді, запрограмованому певними ідеологічними установками. Особливо підносилася тема колективізації, яку вважали новою формою соціалістичного будівництва на селі. Серед такого типу творів вирізняються «Пісня неможливіці» та «Наймиська» М. Коляди, «Марш колгоспників-ударників» А. Штогаренка, «Комсомольська врожайна» М. Тица, «Пісня про наш колгосп» та «Ой, як копали буряки» Я. Цегляра тощо. Прикметно, що саме в цьому жанрі композитори запроваджували в музику характерні стильові риси та виконавські прийоми фольклорного походження, які використовували у своїй роботі співацькі колективи.

Процес становлення інтонаційної лексики пісенності для народних хорів активізувався після 1932 року, коли митці почали широко звертатися до різних фольклорних джерел. Найорганічнішою та найближчою по духу стала селянська пісня для композитора Г. Верьовки. У 1930-х роках він написав пісні «За високий врожай», «Ой як стало зелено», «Пісня тракториста», «Стоїть дуб зелений», «Життя наше розквітає». Класичним зразком у цій низці була пісня «Ой чого ти, земле, молодіти стала», що мала символізувати оновлене життя українського селянства в радянський час. Ліро-епічна за характером, мелодія пісні летить розлого й на широкому диханні, з оспівуванням виразних квартових поспівок, нани-

зуваних на тонічний устій, з підкресленням мінливості тоніко-домінантових сфер тяжіння, притаманних національному фольклорові.

У 1930-х роках намітилися зрушення і в становленні української ліричної пісні. Перші успіхи в цьому напрямі пов'язані з творами, присвяченими Червоній Армії, а конкретніше – із темою-образом «чекання» дівчат і матерів, які проводжали в армію своїх синів та коханих (традиційний фольклорний мотив у музиці, літературі, живописі). Композитори й поети свідомо трансформували образи давніх рекрутських і солдатських пісень, щоб яскравіше передати новий зміст і нове ідейно-тематичне спрямування. Особливо цікаві щодо цього два ліричні твори А. Штогаренка – «Наливається калина» (на народні слова) та «Прощання» (на вірші А. Малишка), позначені індивідуальним стилем, своєрідним тлумаченням фольклорних джерел. У той час створено також низку ліричних пісень, призначених для молодіжних вечорів, гулянь, свят. За своїм звучанням вони наближалися до естрадного музикування: «Ой ви, зорі вранішні» П. Козицького, «Пісня юності» та «Дарунок» П. Глушкова, «На санках» Ю. Мейтуса, «На ковзанці» М. Тица та ін.

Новим напрямом для української пісенності кінця 1930-х, коли в повітрі Європи вже був відчутний потужний натиск нацистської хвилі, стало піднесення на новий щабель її громадянської тематики та оспівування дружби народів СРСР, а також проголошення інтернаціональної солідарності з пролетарями інших країн. Це пісні, присвячені німецьким пролетарям: «Бойова антифашистська» та «Червоний Берлін» Г. Верьовки, «Пісня спартаківців» Ф. Богданова. Події громадянської війни в Іспанії відображено в «Іспанській колісковій» та «Пісні польських інтернаціоналістів» Я. Цегляра, «Іспанському марші» Г. Фінаровського. Особливо плідно почав працювати в цій галузі молодий композитор В. Томілін, що написав «Пісню про Тельмана»,

«Пісню про Долорес Ібаррурі», «Пісню народного фронту», «Пауль Лукач» (автор загинув під час Другої світової війни).

На другу половину 1930-х років припадає виникнення двох талановитих за музичною мовою пісень – «Із-за гір та з-за високих» Л. Ревуцького й «Пісні про Сталіна» В. Косенка (обидві сл. М. Рильського) та «Над нами, товаришу» П. Козицького (слова Г. Плоткіна). Хоча ці пісні-панегірики були типовим породженням часів культу «великого вождя» (твори про Сталіна були в 1930–1940-х роках обов'язковими в доробку майже кожного митця, навіть симфоніста), вони відзначаються високою художністю, яскравістю ліро-епічного музичного вислову, мають характерні фольклорні риси.

Історія не зберегла відомостей про те, наскільки щирим було бажання написати свої пісні про Сталіна як П. Козицького, так і В. Косенка. Щоправда, маємо свідчення про виклики до кабінетів КДБ наприкінці 1920 – початку 1930-х кожного з цих композиторів. Тож підстав для підкресленого виявлення своєї лояльності й симпатії до вождя в кожного з композиторів було більш ніж досить. Однак звертає увагу той факт, що пісні Л. Ревуцького й В. Косенка написані на сл. одного й того самого поета – М. Рильського, якого теж викликали до відповідних органів, коли розглядали справу СВУ.

Відомо, що у доробку поета до 1935 року не було віршів про Сталіна. І їх поява пов'язана із ситуацією, типовою для тогочасної історії. М. Рильського просто викликали до НКВС (тоді це було в колишній каретній будівлі Київського інституту шляхетних дівчат) і «порадили» написати пісню про Сталіна. У разі відмови дорога одна – ГУЛаг. М. Рильський одразу пішов до найближчого побратима Л. Ревуцького, а вже разом – до старшого брата композитора й учителя та друга поета Дм. Ревуцького. Свідком розмови був син останнього

В. Ревуцький: «Батько тоді порадив їм написати її [пісню. – В. К.], щоб зберегти собі життя для передання творчої естафети української культури майбутньому поколінню»<sup>8</sup>. Не маючи власного натхнення для створення такого «шедевра», композитор і поет вирішили «відштовхнутися» від добре знамих їм зразків козацьких пісень, над виданням яких вони разом з Дм. Ревуцьким працювали ще у 1926–1927 роках. Що ж, езопова мова може бути представлена в різних іпостасях. М. Рильський вдавався до вербального маскуванню, зокрема використання цитат. У даному разі – музично-фольклорного маскуванню<sup>9</sup>. Зокрема, образно-художні аналогії викликала давня козацька «Ой з-за гір, з-за гір вилітав сокіл...». Зрозуміло, «сокіл» – то замало, краще – «сизокрил орел летить»... Та й хор уклали в стилі народного багатоголосся, з типовим зачином-заспівом, кадансами, де так самобутньо вияскравлюються характерні «паралельні квінти» (заборонені класичною гармонією)<sup>10</sup>. Створення пісні стало порятунком для всіх трьох, адже вони знали – на них покладено тавро «буржуазних націоналістів», а це могло мати фатальні наслідки<sup>11</sup>. Пісня

<sup>8</sup> Ревуцький В. Спогади про батька // Музика. – 1993. – № 6. – С. 22.

<sup>9</sup> Вербальне маскуванню, до якого в часи тоталітаризму вдавався в поезіях М. Рильський, окремо зауважив мистецтвознавець І. Юдкін-Ріпун (див.: *Yudkin-Ripun I. Abstraction of Daily Life as the Basis of the Textual integration: The Experience of Ivan Kocherha // Студії мистецтвознавчі.* – 2017. – Чбс. 2. – С. 18).

<sup>10</sup> Вочевидь, КДБ справедливо заслуговував назву «компетентних» органів. Його аналітики одразу зорієнтувалися, звідки «першоджерело» пісні та надіслали розпорядження по всіх бібліотеках ліквідувати другий випуск «Козацьких пісень» (1927) за редакцією Дм. Ревуцького (його ж стаття і примітки), де під № 7 надрукована пісня «Ой з-за гір, з-за гір» в обробці Л. Ревуцького.

<sup>11</sup> У справі Радіокомітету 1937 р. є Постанова: «Арнаутов та Білокопитов блокувалися з націоналістами Ревуцькими, Косенком та ін., проводячи з ними націоналістично-фашистську лінію в

тріумфально прозвучала на сцені Великого театру в Москві під час Декади українського мистецтва 1936 року: на сцені й у бічних ложах співали знані оперні солісти, хорові колективи, на передньому плані 4 роялі з відкритими кришками, за якими сиділи українські піаністи – лауреати міжнародних конкурсів, в оркестровій ямі – симфонічний оркестр. Усе заквітчано, дівчата у віночках зі стрічками, рясніють wzорами вишиванки... Вождь у царській ложі аплодував стоячи. Дійсно, пісня «Із-за гір та з-за високих» вийшла вдалою, знайшла широкий розголос і сподобалась *особисто* Сталіну.

Громадянська тема знайшла втілення в низці пісень Г. Верьовки, С. Добровольського, С. Жданова, К. Шиповича та перших спробах П. Майбороди, у яких відчутні пошуки художньо правдивого втілення задуму, хоч це було особливо складно, бо й ці твори були пов'язані зі звеличенням особи «вождя».

Інший вектор розвитку пісенних жанрів спостерігаємо на теренах Східної Галичини і Буковини, що були «приєднані» до Радянської України восени 1939 року. За обмеженістю часу – усього півтора року (до вторгнення нацистів на терени України) – ідеологічну роботу зі створення зразків масової пісні відповідні комісії Наддніпрянської композиторської спілки не встигли розгорнути. Тож з огляду на традицію, там питому вагу мали обробки чисельних народних зразків, стрілецькі пісні часів національного змагання та лірико-побутові: «Червоні маки», «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, низка пісень В. Безкоровайного на сл. О. Олесь тощо.

У 1930-х роках в Україні, поряд з піснями українських авторів, широко звучали твори митців інших народів нашої країни, а також зарубіжних композиторів. Зокрема, міцно ввійшли в культурний побут пісні «Болотні солдати»

---

музичному мистецтві України». Див.: ЦАМДБ СРСР. – 38028 ФП. – Сл. с. № 123/721.

та «Червоний Ведінг» антифашиста Г. Ейслера. Відомий німецький співак Е. Буш познайомив радянських слухачів з новими італійськими, іспанськими, французькими піснями. Американські народні пісні запам'ятали у виконанні Поля Робсона («Місісіпі» та «Джон Браун»). Усюди звучали пісні провідних радянських митців: «Марш ентузіастів», «Пісня про Батьківщину» І. Дунаєвського, «Орлятко» В. Белого, «Пісня про Щорса», «Катюша» М. Блантера, «Дан приказ ему на запад...» Дм. Покрасса, «Тачанка» К. Лістова та багато ін.

Еволюція пісенності в Україні в 1930-х роках, як, зрештою, і всієї музичної культури, могла б бути більш активною та багатшою на творчі знахідки, якби вона відбувалася природним шляхом духовної спадкоємності митецьких генерацій. Однак великої шкоди культурі, як і всім сферам життя, завдали сталінські репресії, жертвами яких стали відомі українські композитори К. Богуславський, В. Верховинець, О. Арнаутов, поети М. Вороний, Д. Загум, В. Поліщук, М. Лебідь, М. Філянський. Репресивних утисків зазнали також Ф. Попадич, Т. Шутенко та ін.

Усе це не могло не справити негативного впливу на розвиток духовного життя народу, культури й мистецтва країни в цілому. Простежуються, з огляду на низку «перегинів», у художній політиці пошуки компромісних розв'язань ідеї твору, переорієнтація тематики на оспівування культу особи. У таких трагічних умовах, свідомо завуальюваних високими гаслами та проголошуваними прекрасними ідеалами революції й світлого майбутнього людства, формувалась і українська масова пісня.

Василик С.

## МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ ПЕРЕДВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ, ТЕМАТИКА, НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ

Музика для дітей є важливим напрямом композиторської творчості, що охоплює більшість жанрів музичного мистецтва – музично-сценічні, інструментальної музики (твори для сольних інструментів, різних камерних і оркестрових складів), але найглибші історичні корені вона має насамперед у сферах вокальної і хорової музики. Незважаючи на великий художньо-виховний потенціал та істотне значення для розвитку української музичної культури, музика для дітей здебільшого розцінюється як вторинна щодо «мистецтва для дорослих». Їй властиві передусім конкретність, доступність змісту й образності, простота форми, використання засобів, розрахованих на специфіку дитячого сприйняття. «Втім, за всієї доступності дитяча тематика досить часто підноситься до рівня складних філософсько-психологічних концепцій»<sup>1</sup>. Відомо, наприклад, скільки плідної праці й наснаги вкла-

---

<sup>1</sup> Шегда Л. В. Передмова // Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ, 2012. – С. 3.

ли в розвиток указанного жанру композитори-класики – М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, які створили досконалі обробки народних пісень, зокрема, для акапельних хорів. Багато сил і енергії віддали музичному вихованню дітей і шкільної молоді також Л. Ревуцький, М. Вериківський, П. Козицький, В. Верховинець, Г. Верьовка, Г. Компанієць, твори яких посіли чільне місце в репертуарі учнівських хорів та ансамблів.

Музика для дітей включає твори для безпосереднього виконання дітьми і твори для сприймання (це переважно симфонічні, музично-сценічні композиції) дітьми. Названа галузь музичної творчості виконує педагогічно-виховні, а також естетичні, соціальні функції, які «зорієнтовані на розвиток музичних здібностей юних виконавців і естетичного сприйняття у процесі виховання різнобічно розвинутої і соціально адаптованої особистості»<sup>2</sup>. Оскільки специфічно витлумачений у сталінський період соціальний чинник відіграв виняткову роль в оцінці явищ культури в 1930-х роках, музику, кіно, пресу, радіо розглядали насамперед як засоби партійної пропаганди. Відтак перевагу надавали написаним у радянську добу творам, де смисловим стрижнем були ідеологеми ВКП(б), або класиці XIX ст., яку перетлумачували під кутом зору партійних настанов зазначеного часу. Цьому також сприяла постанова ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 року, що націлювала на подальше формування і утвердження «єдиного творчого методу» (за тодішньою термінологією) в літературі та мистецтві, а саме соціалістичного реалізму, водночас містила рішучу критику українського «буржуазного націоналізму» і «формалізму». Своєю чергою проведення «чисток» у закладах освіти, науки і культури (зокрема, у 1933–1936 рр.)

---

<sup>2</sup> Шегда Л. В. Передмова // Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ, 2012. – С. 3.

призвело до істотних змін у педагогічному репертуарі, методах навчання, що не могло не позначитися на рівні виконавської майстерності випускників музичних навчальних закладів. У своїй доповіді на січевому (1937 р.) пленумі ЦК КП(б) У С. Косіор зазначав: «Ми здійснили повний розгром наших культурних закладів, в яких засіли націоналісти. У нас майже нікого з працівників не залишилось»<sup>3</sup>.

Знищення культурних традицій, прагнення виховання у представників молодого покоління свідомості, характерної для «радянської людини», розуміння великої ролі в цьому мистецтва, водночас бажання побудувати не лише нову за світоглядною базою, але й належного фахового рівня музичну освіту, що не поступалася б освіті західного «буржуазного світу», зумовили, зокрема, оголошення 1934 року НКО та ЦК ЛКСМУ відкритого конкурсу на створення дитячого музичного репертуару, а саме піонерської пісні, опери, балету, музкомедії, скетчу, частівок, хорових творів, музичних танків, ігор. За кращі твори було встановлено грошові премії в розмірі від 500 до 6 тисяч карбованців<sup>4</sup>.

Перед оголошенням конкурсу було проведено огляд музичної творчості для дітей. Його результати засвідчили, що українські композитори «майже нічого не робили в напрямку створення високохудожнього доброякісного музичного репертуару для дітей»<sup>5</sup>. На перший всеукраїнський конкурс було надіслано понад 170 творів – М. Коляди, Т. Шутенко, О. Берндта, М. Фоменка, Г. Компанійця, З. Заграничного, О. Арнаутова, М. Тица, Л. Усачова, Ю. Мейтуса, М. Гозенпуда, К. Богуславського, В. Борисова та ін. Попри це, було за-

<sup>3</sup> [Б. а.] Культурні процеси на Україні у 30-ті роки. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10322/>.

<sup>4</sup> У журналі «Радянська музика» (1934, № 1) було опубліковано замітку про «Всеукраїнський конкурс на музичні твори для дітей».

<sup>5</sup> [Б. а.] Дати високоякісні музичні твори дітям // Радянська музика. – 1934. – № 8–9. – С. 3.

значено, що такі висококваліфіковані композитори, як Л. Ревуцький, П. Козицький, Б. Лятошинський, М. Вериківський, В. Косенко, К. Данькевич, В. Йориш та ін. не надіслали на конкурс жодного твору і така «поведінка йде врозріз з тими обіцянками, які від їх імені давало Оргбюро спілки радянських музик України XII та XVII з'їздам партії щодо ліквідації прориву в галузі дитячого муз. репертуару»<sup>6</sup>.

На вказаному конкурсі Першу і Другу премії не було присуджено нікому, адже твори не повністю відповідали встановленим вимогам<sup>7</sup>. Серед відзначених на конкурсі: твори Т. Шутенко («Ой у небі, небі», 3 премія; «Дитячий танок» для фортепіано, 4 премія), «Вітер на річці» М. Коляди (3 премія), «Кішка-мишка» Г. Компанійця (3 премія) та «Першотравнева», «Жовтенятська» М. Фоменка (3 премія). Низку творів було рекомендовано до друку: дитячі хори «В табори» та «Рапорт т. Постишеву», «Дитячий марш» для духового оркестру Т. Шутенко, танкову пісню «Садочок», «Ліричну пісню», «Лижна прогулянка», «Літня» М. Коляди.

Активну роботу над розширенням дитячого репертуару в подальшому вели під наглядом відповідних владних структур. Зокрема, рішення залучити «наших видатних майстрів до справи створення музики для дітей»<sup>8</sup> було ухвалено 1935 року на спеціальній творчій нараді ЦК ВЛКСМ.

<sup>6</sup> Там само. – С. 3–4.

<sup>7</sup> Окрім зазначених вище композиторів, які не надіслали на конкурс своїх творів, деякі автори запропонували раніше опубліковані, отже, не врахували вимоги конкурсу щодо новизни конкурсних композицій (В. Грудін та ін.), їх ідеологічного «навантаження», деякі твори були низького художнього рівня, у них не враховано специфіку дитячої музики, вони характеризувалися «навмисним примітивізмом», «спрощенством» та схематичністю (твори Кожевнікова, Рика, Літвінова, Батюка та ін.). Таким чином було «відсіяно» понад 80 композицій.

<sup>8</sup> Музыка – действенный фактор социалистического воспитания // Советская музыка. – 1935. – № 2.

Після 1932 року з'явилася низка творів для юнацтва, серед яких вирізняється вищеназвана, відзначена на конкурсі пісня М. Коляди, а також «На варті семи республік» В. Борисова, «Буду справжнім моряком» та «Жнива» М. Вериківського, «Пісня зміни», «Гей, не яром» Т. Шутенко. Відтак поряд із недоліками, у галузі музичної творчості для дітей відзначали і певні позитивні зрушення, поповнення дитячого музичного репертуару композиціями різних жанрів, насамперед, масовими піснями, солоспівами, хоровими творами, маршами й танками<sup>9</sup>.

У зв'язку з наголошенням тодішніми партійними ідеологами значення освіти для формування свідомості населення, велику кількість композицій було створено для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку (жовтенят) та середнього шкільного віку (піонерів). Політична заангажованість такого репертуару спричинювала збільшення в ньому частки масової пісенності й, навпаки, зменшення хорової музики. «Простота музично-виразових засобів цих переважно одноголосих пісень, їх структурна чіткість сприяла легкому запам'ятовуванню і, – у зв'язку з ідеологічним спрямуванням виховного процесу у радянській школі, – широкому поширенню у навчальному і концертному дитячому репертуарі»<sup>10</sup>. Пісні й хори відповідного характеру друкували у 1920–1930-х роках окремими листівками, а також в авторських і тематичних збірниках. Показовим їх зразком є збірка «10 пісень юних піонерів» (Одеса, 1934), що містить пісні П. Козицького, Т. Шутенко, А. Штогаренка та ін. Отже,

<sup>9</sup> Танок – народна гра (переважно весняного чи літнього календарно-обрядового циклу), яка зазвичай супроводжується сольним чи хоровим співом, танцювальними рухами по колу чи ключем.

<sup>10</sup> Шегда Л. Музика для дітей останньої третини ХІХ – першої половини ХХ століття // Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ, 2012. – С. 33.

сформувався тематично новий напрям творчості для дітей, покликаний до життя радянською добою.

Упродовж 1930-х років у цій сфері в Україні активно діяли видатні композитори – Л. Ревуцький, П. Козицький, В. Косенко, М. Вериківський, В. Борисов та ін., почав працювати І. Беркович<sup>11</sup>. Попри ідеологічний тиск, вони значно розширили емоційно-образну сферу музики для дітей. Зокрема, у піснях, присвячених життю піонерів, нова тематика й нові сюжети наповнені національними барвами.

Одним із перших українських авторів, які написали пісні такого характеру, був Г. Верьовка. Багато уваги їм приділив також К. Богуславський. Їхня музика відзначалась наспівністю і простотою, що генетично пов'язані з інтонаційними засадами українських ліричних народних пісень. Водночас пружна і напориста ритміка значно активізувала в них музичний розвиток, наповнювала звучання вольовою дієвістю<sup>12</sup>.

Відчуваючи потребу в новому дитячому репертуарі, композитори Л. Ревуцький, К. Богуславський, Г. Верьовка, В. Верховинець, П. Козицький, В. Борисов, М. Коляда, Ю. Мейтус, М. Тиц, Ф. Надененко, А. Штогаренко, Т. Шутенко створили багато дитячих пісень бадьорого характеру, де на перший план виступив типовий для того часу маршовий елемент. Інтонаційним джерелом таких творів для піонерів стала похідна пісня – маршоподібна, життєствердна за настроєм, проста й чітка за формою. Серед найпопулярніших на той час пісень-маршів – класичний зразок жанру,

---

<sup>11</sup> Його «Збірник легких п'єс для початківців» (1938) написаний для розвитку піаністичних навичок і базується на фольклорі різних народів СРСР, що відповідало ідейно-виховному спрямуванню, і в подальшому стало однією з провідних ознак музики для дітей радянського періоду. Збірник перевидавали більше 10 разів.

<sup>12</sup> Фільц Б. Пісні і хори для дітей // Історія української музики. – Київ, 1992.

відомий у різних регіонах колишнього СРСР «Взвейтесь кострами, синіє ночі» («Марш юних піонерів») московського автора С. Ф. Кайдан-Дьошкіна (вірш О. Жарова), що стала своєрідним символом піонерів, їх музичною емблемою<sup>13</sup>. Її мелодичне ядро, засноване на закличних інтонаціях, пружна ритміка надали музиці життєствердного тону, вольової наснаги та цілеспрямованості.

У «дитячих» зразках масової пісні, як і у відповідних творах «для дорослих», досить відчутною була тенденція, пов'язана зі створенням своєрідних радянських панегіриків, присвячених насамперед «вождю», тобто Й. Сталіну, відтак сповнених фальшивого оптимізму, «лакування» дійсності. Приміром, 1936 року В. Косенко написав для одноголосого дитячого хору «Пісню про Сталіна» («З піснею про Сталіна зустрічаєм день...») на текст М. Рильського<sup>14</sup>. Пісні для дітей писав Л. Ревуцький (1931 рік – «Відпочинок» на сл. Н. Разумовської; «Пісня про вчителя» на сл. І. Неходи; « У дитячому садку», сл. «народні»; «Холоди» на сл. М. Ушакова; 1935 рік – «Свято Червоної Армії» на сл. Н. Разумовської; «Ми лани зелені кинули», сл. народні; 1939 рік – «Пташина коліскова» на сл. О. Туманяна (для 2-голосого хору з фортепіано, є варіант для триголосого хору)], які, однак, не належали до кращих творів композитора.

---

<sup>13</sup> Історію написання цього твору подав Є. Долматовський у своїй книжці «Рассказы о твоих песнях». За його згадками, О. Жаров отримав доручення створити пісню для піонерської організації. Її інтонаційна ідея була пов'язана з «Маршем солдатів» з опери «Фауст» Ш. Гуно, точніше його ритмо-інтонаційною формулою. Творча спроба О. Жарова була оцінена як «буржуазна», відтак музичний матеріал було доручено зробити С. Дьошкіну, де, однак, було збережено ритмо-інтонаційну формулу, запозичену з музики Ш. Гуно.

<sup>14</sup> Версії написання вірша М. Рильським викладені у статті «Пісня про Рильського» О. Стусенка (URL: <http://litakcent.com/2008/07/09/oleksandr-stusenko-pisnja-pro-rylisko/>).

Натомість у багатьох хоровах композиціях простежується спирання на народні пісенні традиції. Відповідними інтонаціями пройняті «Пісня зміни» Т. Шутенко (слова Л. Зимного та М. Скуби), оригінальний щодо ладової структури хор «Пісня піонера» (слова П. Тичини) та пісня «Вітер на річці» (сл. З. Александрової, український переклад Н. Забіли) М. Коляди, «На зеленому горбочку» (сл. Лесі Українки) Г. Верьовки, «А вже тепло, тепло» (сл. І. Неходи, 1940) В. Барвінського. Дві останні пісні надруковані у збірнику «Дитячий пісенник» (Київ, 1940). Там само опубліковано одну з перших дитячих пісень Г. Майбороди «Гей, шикуйтеся дружно в лави» (сл. М. Талалаївського).

У 1937 році В. Косенко написав музику для дитячої музичної ялинки, організованої Київською філармонією<sup>15</sup>. Відомо також, що він збирався написати цикл пісень для дітей на вірші дитячих поетів – К. Чуковського, А. Барто, Н. Забіли. Розвиток дитячої хорової пісні пов'язаний також із інтерпретацією тогочасних українських поетів – П. Тичини, В. Сосюри, В. Еллана-Блакитного, М. Рильського, О. Журливої, Л. Первомайського та ін.

Сфера камерно-інструментальної музики для дітей представлена переважно фортепіанною літературою, адже 1930-і роки стали періодом становлення дитячої фортепіанної музики. Інтенсивне розширення мережі ДМШ, що з 1934 року стають самостійними навчальними закладами, зумовило інтерес багатьох митців до названого жанрового кола. Початковим кроком слід вважати підготовку Г. Беклемішевим, Л. Ревуцьким, В. Косенком та В. Золотарьовим серії нотних видань «Український музично-педагогічний репертуар» (1930 р., охоплював 60 творів), що, по суті, був першим українським фортепіанним репертуаром, систематизованим за рівнем складності. Більшість творів українських композиторів було

---

<sup>15</sup> *Олійник* О. С. В. Косенко: популярний нарис. – Київ, 1989. – С. 58.

опубліковано тут уперше і створено їх спеціально для цього проекту. Відповідно до педагогічних завдань, розміщені у виданні твори можна поділити на шість груп. Приміром, перша містить твори для учнів I–IV класів.

До «Репертуару» увійшли п'єси В. Косенка (цикл «11 етюдів у формі старовинних танців»), Ф. Якименка, Л. Ревуцького, Г. Беклемішева, В. Золотарьова, С. Жданова, С. Шевченка, В. Барвінського, С. Людкевича та ін. Твори базувалися переважно на фольклорних мелодіях. Зокрема, «П'ять українських примітивів» С. Жданова (1931) продовжують започатковану М. Лисенком традицію опрацювання фольклорних джерел, однак тут використана техніка неопримітивізму, що тоді асоціювалася з авангардною музикою і не була притаманна музиці для дітей. Йдеться про використання давніх архаїчних зразків у нарочито спрощеному викладі. Прагнення етнографічно точно зафіксувати мелодичний тематизм давніх фольклорних зразків притаманне «Веснянкам» для дітей (початок 1930-х років) Л. Ревуцького. Інерція неокласичних тенденцій попереднього періоду дається взнаки й у «Двадцяти чотирьох дитячих п'єсах для фортепіано» В. Косенка (1936), частково – у «Дитячому альбомі для фортепіано» М. Скорульського (1940), «Дитячих п'єсах» В. Золотарьова, «Трьох п'єсах на народні теми» Г. Беклемішева.

Як і в інших галузях музики для дітей, у фортепіанній творчості з'явилися твори, написані «на вимогу часу». Першою такою композицією в галузі фортепіанної музики для дітей став «Марш» В. Косенка, яким відкривається його збірка «Чотири дитячі п'єси», що «вивели дитячу фортепіанну музику за межі «кімнатного» дитячого світу й надали її образам громадянського звучання»<sup>16</sup>. Адаптація образності й інтонаційності масових пісень, близьких піонерському побуту, вносить в традиційний для дитячої музики жанр «замовне»

---

<sup>16</sup> Олійник О. С. З історії // Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – Київ: Наук. думка, 1979. – С. 14.

звучання<sup>17</sup>. Таким чином вплив образності й мовних особливостей масової пісенності проникає не лише у вокальну, але й інструментальну, зокрема фортепіанну музику для дітей, а «нова тематика, нові образи, співзвучні емоційному ладу радянського дитинства, в подальшому знаходитимуть відображення у багатьох творах радянських композиторів»<sup>18</sup>.

Найвагомішим внеском В. Косенка в галузь музики для дітей став його альбом «Двадцять чотири дитячі п'єси» (1936). У цьому альбомі значно розширено музично-мовні та художньо-естетичні межі дитячого репертуару завдяки використанню засобів музичної виразності, притаманних різним жанрам української музики. Програмні назви сприяють кращому розумінню образності мініатюр, а побудова збірки за принципом квартово-квінтового кола (перша «Петрушка» – до-мажор, друга «За метеликом» – паралельна тональність ля-мінор, третя «Піонерська пісня» – соль-мажор і т. д.) – поступовому опануванню гри на білих і чорних клавішах та розвитку слухових навичок юних піаністів. Чітка побудова музичних фраз, виразна мелодійність, класична форма мініатюр, тонке розуміння виражальних можливостей фортепіано, музично-мовна винахідливість, водночас зручність для виконання, «фортепіанність» ставлять альбом В. Косенка поряд із кращими зразками світової музичної літератури для дітей.

«Чотири легкі п'єси» І. Віленського («Сарабанда», «Менует», «Колискова» і «Вальс») призначені для піаністів-початківців і не вирізняються цікавими музично-мовними знахідками. У перших двох п'єсах композитор «підкреслює стереотипні жанрові елементи структури, інтонаційно-ла-

---

<sup>17</sup> Поодиноким зразком звернення до хорового жанру є його «Шість дитячих ялинкових пісень» (1937).

<sup>18</sup> Олійник О. С. З історії //Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – Київ.: Наук. думка, 1979. – С. 14.

дової сфери, ритмічної організації»<sup>19</sup>. «Колискова», мелодія якої складається з коротких поспівок, побудована в куплетно-варіаційній формі. Особливістю цієї п'єси є вживання хроматичних зворотів, «сповзаючих» терцій та різні альтерації одного й того самого щабля ладу. Вальс написаний у двочастинній репризній формі, де перехід до середнього епізоду підкреслюється ладовою змінністю однойменних мажору і мінору.

«Дитячі п'єси» С. Шевченка (1930) містять зразки різних жанрів та програмні мініатюри. Як і всі українські композитори, котрі писали твори для дітей, С. Шевченко використав фольклорні інтонації, пряме цитування або «часткове запозичення фольклорних засобів, як-от плагальні поспівки у «Колісковій», імітаційні поліфонічні елементи у «Вечорі», підвищені четвертий та шостий щаблі мінору у «Золотій сопілочці»»<sup>20</sup>.

Окрім творів, позначених типовими для дітей тематично-образними показниками («Коліскова», «Гра», «Танок», «Пісня», «Жалібна пісня»), зокрема звукозображального характеру («Годинник», «Золота сопілочка»), у збірнику представлено мініатюри, де опоетизовано розкрито певні емоційно-психологічні стани («Весняний день», «Вечір» та ін.). Зокрема, «Весняний день» і «Веселощі» відображають захоплення і радість від погожого дня, квітучої природи, їм притаманна танцювальність, образно-інтонаційна сфера жартівливих пісень. Дещо «випадає» з національно-визначеного річища музики для дітей «Тарантела» та «Етюд» (пізніше жанр етюд у свої «24 дитячі п'єси» введе В. Косенко), спрямований на опанування певних технічних на-

<sup>19</sup> Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли для дітей, створені до 1939 року // Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. – Дрогобич, 2010. – С. 14.

<sup>20</sup> Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли для дітей, створені до 1939 року // Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. – Дрогобич, 2010. – С. 11.

вичок. Велике значення приділено в альбомі танцювальним та ігровим образам, що розвивають відчуття ритму. Використання простої тричастинності, принципу повторності, лаконічність викладу сприяють кращому сприйняттю й запам'ятовуванню музичних творів цього збірника.

«П'єси для фортепіано» Ю. Мейтуса (вид. Х., 1930), «Дітям. 12 маленьких п'єс» В. Дублянського (1930), «П'ять українських примітивів» С. Жданова (1931), «24 дитячі п'єси» В. Косенка (1936), «25 легких фортепіанних п'єс» І. Берковича (1938), окремі фортепіанні п'єси Л. Альперіна, О. Берндта, М. Гозенпуда, О. Дашевського, В. Дембського (В. Денбського), В. Золотарьова, В. Костенка та інші зазначені композиції стали вагомим внеском у процес формування національного педагогічного репертуару.

У 1930-х роках було створено низку творів для музичного театру. Зумовлена вимогами дитячого театру загалом, специфіка таких творів визначалася необхідністю «присутування» сюжету і драматургії, сценічних образів і музично-виражальних засобів до дитячої психології, до особливостей світосприйняття або й виконання юними глядачами. Тому в музично-сценічних творах переважають сюжети, які поєднують казковість із реалістичними сценами з життя і побуту радянської дітвори; як наслідок – помітна тенденція до конкретизації музичної мови, зокрема посилення ролі жанрового й пластично-зображального елементів.

У жанрі дитячої опери зберегалися традиції, започатковані М. Лисенком і К. Стеценком, що простежується у зверненні до національної (що за радянського часу тлумачилась як народна) казкової образності. Це засвідчують декілька інсценізацій українських народних казок Григорія Компанійця: «Снігова хатка» (1939), «Вовк і семеро козенят»<sup>21</sup> (1939;

---

<sup>21</sup> Дитяча опера «Вовк і семеро козенят» складається з шести картин. Автор лібрето – М. Пригара, більше відома в другій редакції завдяки прем'єрі на радіо (20 листопада 1950). З новим інстру-

2-а ред. 1950), «Рукавичка» (1940). Популярними були також опери за творами російської класичної літератури («Горбоко-ник» І. Віленського, 1936; «Казка про рибака і рибку» (1936) М. Пархоменка<sup>22</sup>, казками східних народів, як-от «Лампа Аладдіна» (1941) М. Пархоменка<sup>23</sup>. Натомість в опері «Ельза Штраус» («Ельдорадо», 1938) Оскара Сандлера<sup>24</sup> вловлено характерні риси духовної аури кінця 1930-х років, сповненої передчуттями Другої світової війни, відтак її зміст позначений антифашистськими мотивами.

На оперній і балетній творчості для дітей певною мірою також позначилися впливи ідеології. Зокрема, в опері-балеті «Лелеченя» Д. Клебанова (лібрето Пінчевського, 1935)<sup>25</sup>. життя радянських піонерів протиставлялося життю пригноблених афроамериканців. Попри це, названий твір відіграв етапну роль у становленні «дитячого» балетного театру: він став першим зразком оригінальної балетної вистави для дітей не лише в українській, але й у радянській музиці

---

ментуванням В. Якуб'яка була поставлена в липні 1954 року силами учнів музичного училища в Коломиї.

<sup>22</sup> У 1937 році на студії «Мосфільм» був знятий кольоровий (за методом Павла Мершина) ляльковий мультфільм «Казка про рибака і рибку» (автор сценарію і режисер-постановник – Олександр Птушко), а також балет «Золота рибка» М. Черепніна. Українською мовою текст О. Пушкіна вперше видано в перекладі Бориса Петрушевського (*Пушкін О. Вибрані твори: у 2 т. – Київ: Держлітвидав УРСР, 1937*).

<sup>23</sup> *Шегда Л. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ, 2012. – С. 35.*

<sup>24</sup> Поставлена в оперній студії Київської державної консерваторії.

<sup>25</sup> Цей твір (залишився в рукописі) пізніше був модифікований в однойменний балет з вокальними номерами (1937), а в повоєнний час було зроблено Сюїту з балету (Київ: Мистецтво, 1964).

загалом<sup>26</sup>. У 1937 році прем'єру було здійснено силами Московського хореографічного училища<sup>27</sup>, того самого року виставу було внесено до репертуару Великого театру в Москві, радіокомітет України також підготував її монтаж. Зокрема, журнал «Радянська музика»<sup>28</sup> повідомляв, що сектор роботи з дітьми українського радіокомітету провадить широку підготовку до показу нових радянських дитячих вистав у квітні, і серед інших назвав твір Д. Клебанова (під назвою «опера «Маленька лелека»»). Згідно з первісним задумом, хореографічні та вокальні номери мали посісти у творі рівнозначне місце задля кращого розуміння твору дітьми. Однак, як зазначала тогочасна критика, «основне, що визначило напрям жанру твору – це танець, балет»<sup>29</sup>. Тож уже під час здійснення прем'єрної постановки в Москві більшість вокальних партій було знято, але у структурі багатьох номерів залишився помітний слід вокально-пісенної структури, скажімо, їх побудова у формі простих піонерських пісеньок, маршів.

У цьому творі образи птахів і звірят «антропоморфізовані», наділені людськими почуттями і діють разом із дітьми. Приміром, піонер Миколка допомагає свійським тваринам

---

<sup>26</sup> Своєрідним «попереднім експериментом» у цій галузі став балет «Мурзілка і Мазілка» (1926) на основі фрагментів класичних музичних творів, поставлений в Одеському оперному театрі балетмейстерами М. Болотовим і П. Вірським та розрахований на виконавські можливості дитячих хореографічних труп [Шегда Л. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ, 2012. – С. 35].

<sup>27</sup> Балетмейстери О. Радунський, Л. Поспехін, М. Попко, диригент Ю. Файер. Серед виконавців відзначали М. Плисецьку, М. Боголюбську, Ю. Кіндратова, Л. Швачкіна, які згодом стали відомими артистами балету.

<sup>28</sup> [Б. а.] Музичне життя. Дитячі опери по радіо // Радянська музика. – 1937. – № 3. – С. 47.

<sup>29</sup> Довженко В. «Аистёнок» – опера-балет для дітей // Радянська музика. – 1937. – № 6–7. – С. 41.

вчити осиротіле Лелеченя літати (перша дія); африканські звірі рятують Негреня від його ворога колонізатора і сприяють приїзду хлопчика до Радянського Союзу (друга дія). Дружба дітей і тварин знаходить конкретний вияв у музично-хореографічних сценах, скажімо, у фінальному спільному танці (третья дія) або в епізоді, де Миколка робить ранкову гімнастику разом із звірятами та птахами (перша дія).

Тенденція до конкретизації музичного висловлення в балеті Д. Клебанова простежується чітко, послідовно і здійснюється у двох основних формах. Перша – створення «тваринних» образів-характеристик за принципом ілюстративної – звукової чи пластичної – зображальності (імітація у відповідних партіях кукурікання півня, нявчання kota, тупцювання слона тощо)<sup>30</sup>. Друга – переважання мелодій і музичних структур, динамічних ритмічних малюнків, характерних для дитячої (зокрема піонерської) музичної практики, що зумовлює дохідливість, простоту, чіткість багатьох номерів «Лелеченяти» (пісні-марші із першої та третьої дії тощо). У другій дії, що відбувається в Африці, критика вбачала ілюстративність іншого типу, з елементами «екзотики», як, наприклад, у танці мавп. З хореографічного аспекту твір зорієнтований на традиції російського класичного балетного танцю; є номери у класичних жанрах, такі як тема кицьки з першої дії в жанрі вальсу, спільний танець із третьою дією в жанрі полонезу.

До недоліків твору тогочасна критика зараховувала: відсутність наскрізної драматургічної лінії та симфонічного розвитку тематизму (наприклад, незмінною у творі залишилася тема Лелеченяти і, таким чином, у музиці ніяк не відтворено, як німецьке пташеня виростає у сильного птаха); спрощеність,

---

<sup>30</sup> Принцип ілюстративної звукозображальності використав, зокрема, С. Прокоф'єв у симфонічній казці «Петя и волк» (1936). У жанрі балету він дав цікаві результати, адже йшлося про наслідування не тільки звукової, але й пластичної характеристики образу.

аж до банальності, деяких музичних номерів (тема Миколки з третьої дії).

Загалом у творі Д. Клебанова було закладено основні за-сади образності, структури, драматургії, музичної мови українського дитячого балету, зумовлені особливостями дитячої психології. Це, приміром, спрямування на посилення картинно-сюжетної програмності музики, збагачення жанрово- побутових танцювальних, пісенних, маршових форм (зокрема дитячих, піонерських) ілюстративно-зображальними елементами. Музикознавець В. Довженко писав, що «ця опера-балет – веселе, жваве видовище, яке безперечно матиме успіх і завдяки популярним мелодіям і, в основному, простій фактурі»<sup>31</sup>.

Попри певну спрощеність, трафаретність, недостатню індивідуальність музичного письма, до яких часто призводило штучне регламентування мистецького процесу, подальший розвиток цього жанрового різновиду українського балету виявився достатньо цікавим і плідним. У 1940 році традиції, закладені першим українським балетом для дітей, продовжив твір О. Шаца «Мрія піонера» на актуальну тоді суспільну тематику. Йому притаманні риси, властиві музиці для дітей загалом, зокрема, вибір сюжету на радянську тематику, використання відповідних засобів музичної виразності. Відтак провідними жанрово-стильовими рисами названого балету можна вважати спирання на жанри масової, зокрема піонерської, пісенності, а також співзвучну масовій пісенності платкату лапідарність музичної мови<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Довженко В. «Аистёнок» – опера-балет для дітей // Радянська музика. – 1937. – № 6–7. – С. 41.

<sup>32</sup> Шегда Л. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц). – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2012. – С. 36.

Свого часу журнал «Радянська музика»<sup>33</sup> також повідомляв, що І. Белза пише оперу-балет «Казка про Івана Голика» (лібрето Л. Первомайського) «на матеріалі українського казкового епосу» (с. 60) – певно, також для дітей. У тому самому номері журналу, у статті щодо творчого спадку одеського композитора Ю. Фоменка<sup>34</sup> вказано, що в 1930-х роках, під час роботи композитора в Одеському оперному театрі, він написав дитячий балет «Безпритульний» – судячи з назви, уже на реалістичний, а не на казковий сюжет. Але ці балети, очевидно, не були поставлені. Приміром, у журналі «Радянська музика» зазначено, що на пленумі було показано перший акт (Пролог) «Казки про Івана Голика» І. Белзи, і російські колеги, зокрема В. Мураделі, вказували, що твір «позбавлений живої музичної думки і має мало спільного з образами, закладеними в самому лібрето»<sup>35</sup>.

Формування нового репертуару потребувало відповідних видавничих ресурсів. Станом на 1940 рік в Україні працювало 14 республіканських видавництв, серед яких літературу для дітей друкували, зокрема, «Радянська школа» та «Дитвидав»<sup>36</sup>.

У Західній Україні найбільшим видавничим центром у 1930-х роках був Львів. Великим газетним осередком став концерн відомого видавця І. Тиктора «Українська преса», де виходив для дітей щомісячник «Дзвіночок». В «Українській бібліотеці» М. Тараненко, крім книжечок для дітей, публіку-

<sup>33</sup> [Б. а.] Хроніка // Радянська музика. – 1938. – № 4. – С. 60.

<sup>34</sup> Анісімов В. Молдавський квартет Ю. М. Фоменка. – С. 41.

<sup>35</sup> [Б. а.] До підсумків пленуму Оргкомітету спілки композиторів СРСР (за матеріалами стенограми роботи пленуму) // Радянська музика. – 1940. – № 3. – С. 17.

<sup>36</sup> Поміж найбільших видавництв у радянській Україні – Видавництво АН УРСР, Держполітвидав та ін. У 1941 р. в Україні діяло 930 друкарень, з них 70 – у районних центрах. У Західній Україні, у Львові, працювала потужна спілка «Діло», яка видавала часописи «Діло», «Бібліотека Діла».

вав добре ілюстрований і відредагований місячник «Світ дитини». Б. Гошовський редагував журнал для дітей «Юні друзі». Окрім цих, діяли друкарні товариств «Просвіта», «Рідна школа», невеликі видавництва в Коломиї і Жовкві (тут виходили шкільні підручники, нотні аркуші, дитячі ілюстровані книжки). Поміж дитячих музичних видань, опублікованих цими видавництвами: «Українське дошкілля» В. Щурата (Львів: Рідна школа, 1936), «Дітвора співає, в садочку гуляє» Б. Вахнянина (Львів: Рідна школа, 1936), «На щедрий вечір», «Бог предвічний» Б. Вахнянина (за К. Стеценком; Львів, 1933), «21 народна пісня в 3-голосому укладі для шкільних хорів» П. І. Щуровської-Россіневичевої (Ужгород, 1936), де вміщено обробки М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Ф. Колесси, П. Козицького та ін.

На західноукраїнських теренах, де творчий процес штучно не регламентувався «згори», у музиці для дітей значно рельєфніше розкрилися прояви новітніх, характерних для мистецтва ХХ ст. стильових течій і напрямів. Водночас образність, тематика, стильові засади фортепіанних творів для дітей продовжують національні традиції, що найбільш плідно розвивалися у вокально-хорових і сценічних жанрах. Так, низку фортепіанних п'єс написав 1933 року Б. Кудрик. Серед уцілілих фортепіанних творів композитора є збірка, яку автор назвав «Малі легкі кусники для початківців на теми українських народних пісень на фортеп'ян на 2 руки». Вона зберігалась у приватному архіві львівського віолончеліста й музично-громадського діяча Петра Пшенички<sup>37</sup> (що певною мірою врятувало її від знищення, як і велику кількість творів композитора<sup>38</sup>).

---

<sup>37</sup> П. Пшеничка у 1930-х роках разом і Б. Кудриком був членом СУПрому.

<sup>38</sup> «Малі легкі кусники для початківців на теми українських народних пісень на фортеп'ян на 2 руки» та Сонатину до-мажор (1942) передала Марія Загайкевич (донька П. Пшенички) дослідниці життєпису і творчості Б. Кудрика – Н. Толошняк, за згоди яких

До збірки входять 10 п'єс у класичних жанрах: маршу («Марш»), танцю («Танок», «Мале скерцо») і пісні («Нічна пісня», «Жартівлива пісня», «Старогалицька пісня» та три «Думки»). У них чітко простежуються риси індивідуального стилю Б. Кудрика, що базуються на неокласичних і необарокових тенденціях початку ХХ ст. Музичній мові притаманні, зокрема, «гармонічні зіставлення, ладова перемінність, модулюючі секвенції, нерідко основна тема п'єси проводиться у різних мажорних та мінорних тональностях»<sup>39</sup>.

На четвертому засіданні Ради СУПромУ, що відбулося 20 червня 1934 року<sup>40</sup>, В. Барвінський закликав «усіх галицьких композиторів – а передусім членів СУПромУ, що[би] взяли під увагу клич «музика дітям» і подбали про належний розвій тої у нас майже не практикованой композиторської ділянки»<sup>41</sup>. І вже у звіті 13 засідання Ради СУПромУ (3 березня 1935) йдеться про готовність до друку першого видання музичного видавництва СУПромУ – «Картинок для молоді» Н. Нижанківського<sup>42</sup>. До збірки увійшло 5 витриманих в одному стилі фортепіанних мініатюр для піаністів-початківців, послідовність яких визначила принцип темпового контрасту. Усі твори присвячені дітям друзів Н. Нижанківського (наприклад, «Івасьо грає на чельо» присвячена сину В. Барвінського – Івану). У першій п'єсі «Марш

---

О. Ковальська-Фрайт опублікувала їх як збірку (Фортепіанні твори для дітей: Педагогічний репертуар з курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)». – Дрогобич, 2008).

<sup>39</sup> Ковальська-Фрайт О. Фортепіанні твори Бориса Кудрика для дітей // Кудрик Б. Фортепіанні твори для дітей. – Дрогобич, 2008. – С. 6.

<sup>40</sup> СУПром. Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи / ред.-упоряд. В. Сивохіп і Р. Стельмащук. – Львів, 1997. – С. 65–66.

<sup>41</sup> Там само. – С. 66.

<sup>42</sup> Там само. – С. 80. Оpubліковано в листопаді 1935 року накладом у 300 примірників. Один із них зберігається у приватній колекції Б. Фільц.

горобчиків» композитор вдало підкреслив жартівливий характер музики звукообразальними засобами – награній маршовості «строгих квартових унісонів протиставляються стакатні повторення терцій у високому регістрі, котрими змальовується метушня пташок»<sup>43</sup>. Тональне зіставлення (*C dur* – *F dur*) підкреслене зміною тематичного матеріалу. «Гострі» секунди, хроматичні «тупцювання» поступово готують модуляцію в основну тональність і повернення до репризи першої частини.

У назві другої п'єси збірки – «Староукраїнській пісні» міститься алюзія на жанр старогалицької пісні. Секвенційне проведення виразної тужливої, викладеної терціями мелодії підкреслюється мелодизованим басовим супроводом. У третій секвенції тему викладено секстами, що підводить до кульмінації – четвертого її проведення, де ще більше підкреслено роль нижнього голосу ритмічними та регістровими змінами в басовій партії, а у фактуру вводяться додаткові середні голоси, які не тільки насичують фактуру, а й підкреслюють хоральний характер твору.

Третя п'єса – «Коломийка» – написана у простій тричастинній формі (aba<sub>1</sub>), у якій композитор намагався розкрити риси відповідного фольклорного жанру. Типовий для коломийок прийом «проглядається у так званій псевдосинкопі – маркуванні слабкої другої долі такту»<sup>44</sup>. Разом з використанням гуцульського та гармонічного мінору, рухом басу по щаблях ладу із введенням, а потім відміною альтерацій, «гострим» секундовим звучанням це створює неповторний шарм запального танцю.

У четвертій п'єсі збірки – «Івасьо грає на чельо» – мелодія проводиться в середньому регістрі, тим самим ніби наслідується густе віолончельне звучання. У цій мініатюрі більш насичена гармонічна мова, зіставляються елементи гуцульського ладу,

---

<sup>43</sup> Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли для дітей, створені до 1939 року // Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. – Дрогобич, 2010. – С. 23.

<sup>44</sup> Там само. – С. 24.

гармонічного і натурального мінору, маркатними синкопованими звучаннями підкреслюється наспівно-елегійна мелодія.

В останньому творі збірки – «Гавот ляльки» – композитор прагне ознайомити юного піаніста зі старовинним французьким танцем. Ця п'єса продовжує традиції, закладені М. Лисенком в «Українській сюїті в формі старовинних танців для фортепіано». Ідеться про використання української мелодики в жанрах західноєвропейської музики. Проте музична мова у п'єсі Н. Нижанківського іще більш ускладнена сучасними засобами музичної виразності (зокрема, відхилення в далекі тональності, які поступово підводять до кульмінації, раптове повернення основної тональності).

Використання в композиторських творах фольклорних мелодій має не тільки виховну мету (привити любов до рідної культури), але й дидактичну. Адже, слухаючи чи виконуючи музичні твори, дитина краще сприймає стильові особливості рідної (національної) музичної мови, і в такий спосіб розвиває музично-інтонаційний слух (мелодичний, ладовий, метро-ритмічний). Тому багато дитячих збірок уміщує фольклорні зразки, обробки (для голосу і фортепіано, хорові) народних пісень і танців («Українське дошкілля», «Шкільний співаник» та ін.).

Значну роль в українській музиці для дітей відіграла збірка В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіані»<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Педагогічний цикл «Наше сонечко грає на фортепіані» мав складатися з двадцяти дитячих п'єс на теми українських народних пісень: «Бузько», «Обжинкова пісня», «Коломийка», «Горобчик», «Думка», «Вийди, вийди, сонечко», «Коляда», «Зозулька» (щедрівка), «Їде, їде, Зельман» (гагілка), «Зайчик», «Котик» (колискова), «Комарик» (марш), «Телятко», «Дощик», «Жучок і жучиха», «Півники молотять», «Мишечка і ведмідь», «Довбуш», «Гей, у Львові» (історична), «Сорока-ворона». Десять із них були опубліковані у збірці «Наше сонечко грає на фортепіані» (перший зошит), що вийшов у Львові у видавництві СУПроМу в 1935 р. із ілюстраціями, як видавали художні книжечки для дітей – буквар

(20 дитячих п'єс, 1935) – високохудожній цикл педагогічного призначення. Тут використано найпопулярніші народні пісні різних жанрів (колискова, марш, щедрівка, гагілка, історична пісня тощо), що подані у простому фактурному оформленні і вишуканій обробці. У більшості п'єс збірки використаний музичний матеріал дитячих забавлянок – «Іди-іди дощику» (п'єса «Дощик»), «Ой, не коси, бузьку, сіна» (п'єса «Бузько»), «Два півники» (п'єса «Півники молотять»), «Сорока-ворона», «Вийди, вийди, сонечко», пісень календарно-обрядового циклу – щедрівки («Зозуленька»), гагілки («Їде, їде Зельман»), обжинкової («Обжинкова пісня»), веснянки («Веснянка»), народної рекрутської пісні «Коли-м ішов з війни» (п'єса «Телятко»), історичних та інших пісень («Думка», «Пісня про Довбуша», «Гей, у Львові»). У мініатюрах «Котик» і «Комарик» звукообразальність підкреслена вибором жанру – колискової і маршу відповідно.

П'єсам, уміщеним у збірці, притаманні такі засоби музичної виразності, як підголосковість, альтерація, «плавні хроматичні ходи як рухливе тло для діатонічної мелодії»<sup>46</sup> в «Зозуленці»; варіативність супроводу, ладова мінливість, імпровізаційність як ознака відповідного жанру в «Думці»; специфічна синкопованість у мініатюрі «Телятко». Характерними для п'єс є нетипові для творчості В. Барвінського ілюстративні прийоми. У передмові до збірки автор зазначив, що «метою цієї збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведінням і

---

або читанка (Юзюк З. І. Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів) // Наукові записки ТНПУ. Серія мистецтвознавство. – 2013. – № 2. – С. 109).

<sup>46</sup> Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли для дітей, створені до 1939 року // Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. – Дрогобич, 2010. – С. 27.

не так вже дешевою чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини»<sup>47</sup>.

Десять п'єс уперше було видано з ілюстраціями-розмальовками Р. Якимовича. Такий метод подачі музичного матеріалу (надрукований музичний твір супроводжується незавершеною, тобто лише графічною ілюстрацією, що потребує її розфарбовування) в українській музичній педагогіці був використаний уперше, хоч у методиках навчання мовленню й читанню він уже використовувався. Стосовно музики вказаний метод цікавий тим, що дитина через підбір кольорів творить своє прочитання музичної образності, що сприяє більш глибокому тлумаченню змісту й засвоєнню твору.

Окрім згаданої збірки, були надруковані ще «Українські народні пісні для фортепіано» для учнів молодших і середніх класів (1935) і «Українські колядки та щедрівки» (1936) для учнів старшого віку, що засвідчує усвідомлення В. Барвінським значення національного педагогічного репертуару, адже всі збірки побудовані на фольклорному матеріалі. У циклі «Українські колядки та щедрівки» (1936) композитор, виявляючи темброві можливості інструмента, індивідуалізуючи голоси, підкреслив природну красу народних мелодій. Поміж фортепіанних п'єс варто згадати також «4 дитячі п'єси» Ю. Коффлера (1940), окремі твори С. Людкевича, Н. Нижанківського тощо.

Звернення галицьких композиторів (Б. Кудрика, В. Барвінського, Н. Нижанківського та ін.) до музики для дітей свідчить не тільки про брак творів у цій царині, але й про їхнє бажання формувати естетичний смак юних музикантів на високохудожніх зразках, що інтонаційно базуються на українському фольклорі. У фольклорних зразках композитори знаходили потенціал для розвитку музичного матеріалу, виявляючи їх інтонаційну специфіку, варіативність мелодії, змінність метру,

---

<sup>47</sup> Барвінський В. Передне слово // Наше сонечко грає на фортепіані. – Львів, 1935. – С. 4.

елементи підголоскового викладу, властиву саме національному фольклору ладову основу тощо. Переважно це «звукобразальні та картинні п'єси-портрети, п'єси-забавлянки, п'єси-сценки з образними назвами, а також мініатюри, побудовані на піснях календарно-обрядового циклу»<sup>48</sup>.

Збереглися відомості про виконання самими дітьми відповідних творів. Зосібна, в рамках радіоконцерту для дітей (10 жовтня 1937) грала в супроводі професора М. Байлової скрипалька Леся Деркач, якій на той час було 12 років<sup>49</sup>.

У Західній Україні була спроба написання балету для дітей «Кирило Кожум'яка» В. Балтаровича (на власне лібрето, 1930, не завершена)<sup>50</sup>.

В означений період двічі звертався до написання музики для дітей С. Борткевич, який від 1922 року проживав у Відні. Перший цикл «Дитинство» *op.* 39, 1930 (як і два попередні – «З мого дитинства», *op.* 14, 1911 та «Маленький мандрівник», *op.* 21, 1922) продовжують традицію «Дитячого альбому» П. Чайковського, відображають світ дитини із заможної сім'ї. Багато п'єс обох збірок мають схожі назви, у них ідеться про одні й ті самі події. Цикл «Дитинство» написаний за першою частиною автобіографічної трилогії Л. Толстого. Це 14 характеристичних п'єс, які, за згадками композитора, нагадували його дитинство.

Як зазначає композитор, перша п'єса «Карл Іванович. Учитель» написана «в темпі гавота», у ній відтворено образ церемоніальної танцювальності, що доповнено елементами

---

<sup>48</sup> Ковальська-Фрайт О. Фортепіанні твори Бориса Кудрика для дітей // Кудрик Б. Фортепіанні твори для дітей. – Дрогобич, 2008. – С. 6.

<sup>49</sup> [Б. а.] Українські радієві авдиції // Українська музика. – 1939. – Чис. 1.

<sup>50</sup> Згадка про цей балет є у П. Медведика (*Медведик П.* Діячі української музичної культури // Записки НТШ. – Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 376).

маршовості. Епізод «Він вбиває муху» в музиці позначений акцентованими альтерованими акордами, що надає характеристиці образу іронічності.

Сумний кантиленний ноктюрн «Мама» (№ 2), як і останній номер циклу «Смерть мами» (№ 14) написані в тональності *f-moll*, образно пов'язані між собою: останній епізод п'єси «Мама», викладений у хоральній фактурі, ніби відтворює тривожне передчуття, відтак виникає певна образно-драматургічна арка між цими мініатюрами. Натомість п'єса «Тато» (№ 3) написана в однойменному мажорі (*F-dur*), мелодична лінія зосереджена переважно в нижньому регістрі, що створює контраст по відношенню до попередньої п'єси.

Четверта п'єса «Гриша, мандруючий монах» (у Толстого – це «Юродивий») насичена російським колоритом, у ній найбільше відчутний вплив стилістики кучкістів. Тематично вона близька до п'єси «Прогулянка» із «Картинок з виставки» М. Мусоргського. Водночас загальний емоційно-психологічний настрій твору, плагальність, перемінний розмір, поєднання в ній інтонацій церковних хоральних піснеспівів та народної музики викликає асоціації з мініатюрою «В церкві» з «Дитячого альбому» П. Чайковського. У творі виникає ще одна образно-драматургічна і, водночас, інтонаційна арка. Це чергове втілення тривожного передчуття – ритмічно витримана на тоніці – *d-moll* – бетховенська тема долі, яка цитатно введена і в останню п'єсу.

Зазначеній п'єсі протиставлені грайлива полька «Катруся і Любочка» (№5, *F-dur*)<sup>51</sup> і колискова «Дитинство» (№ 6, *C-dur*), що драматургічно продовжують у циклі образну сферу щасливого дитинства.

«Наталя Савівна. Няня» (№7, *e-moll*) – канон з елементами підголоскової поліфонії, що за мелодичною основою нагадує російські протяжні пісні

---

<sup>51</sup> Тема п'єси інтонаційно близька до пісеньки А. Спадавеккіа «Веселий жук» із кінофільму «Попелюшка» (1947).

У п'єсі «Полювання» (№8, *D-dur*) використано характерні прийоми звуконаслідування закличних інтонацій мисливських рогів. Ця п'єса метро-ритмічно пов'язана із мініатюрою «Тато».

Наступна група п'єс – відтворення різних граней побуту родини, в якому бере участь дитина, формується її внутрішній світ. У № 9 «Гра в Робінзона Крузо» (*e-moll*) короткі «зухвали» мотиви, часті тематичні зміни, відтворюють дитячу метушню. Ліричність, кантиленність мініатюри «Щось на зразок першого кохання» (№ 10, *E-dur*) змінюється різко контрастною жвавою полькою («Приїзд гостей», № 11, *C-dur*). Наступні дві п'єси, теж у танцювальних жанрах, це наспівна «Кадриль» (№ 12, *F-dur*) із баркарольним супроводом і життерадісна, граційна Мазурка (№ 13, *B-dur*). Танцювальний характер зазначених мініатюр різко контрастує з останнім номером циклу «Смерть мами». П'єса складається з кількох розділів, інтонаційно пов'язаних із попередніми п'єсами. Перше проведення «теми Мама» містить запитальні мотиви, відповідями на які є плагальні звороти, що вводять у розділ, позначений хоральним характером, отже, виникає інтонаційна арка з п'єсою «Гриша». Далі відтворюється ритм «теми долі», своєрідного символу її невідворотності і, як спогад, у скороченому вигляді проводиться «тема Мама», на яку накладається хорал. На завершення п'єси звучить «тема долі»: вочевидь, за задумом автора, із смертю мами закінчується дитинство. Отже, вибудовується чітка образно-сміслова й інтонаційна драматургія: гра («Тато», «Полювання», «Гра в Робінзона»), танцювальність як відображення свята, безтурботності дитинства («Катруся і Любочка», «Приїзд гостей», «Кадриль», «Мазурка») й водночас незворотність часу («Мама», «Гриша», «Смерть мами»), що об'єднує різнохарактерні мініатюри в єдиний цикл.

Фортепіанний цикл С. Борткевича «Маріонетки» (ор. 54, містить підзаголовок «9 легких п'єс для фортепіано»), опублі-

кований 1938 року видавництвом Н. Зімрока (Лейпциг). Як і більшість творів для дітей, він містить програмні мініатюри. Образи маріонеток, тобто керованих театральних ляльок, відтворені в низці яскравих характеристичних замальовок. «Російська сільська дівчина» – п'єса, побудована на пісенних інтонаціях з елементами підголосковості та характерною плагальністю. У третій п'єсі – «Козак» – використано російську народну пісню «Вдоль да по речке», що опрацьована в звичній куплетній формі із заспівом і приспівом. Ця сама пісня лягла в основу Концерту для фортепіано з оркестром № 1 (ор.16)<sup>52</sup> зазначеного автора. Через жанр хабанери С. Борткевич втілює образ іспанки в однойменній п'єсі, відтак характерними рисами цього твору є кантиленність, розвинена мелізматика в поєднанні з пунктирним ритмом, тріолями.

«Дівчинка з Тиролу» – це звернення до пісенного жанру йодль, для якого характерне швидке чергування голосових регістрів, що у фортепіанному прочитанні імітується у крайніх розділах тричастинної форми. Протягом усього твору тема викладається двоголосо, що для виконавця-початківця є технічно складним (зокрема, досягнення ритмічної синхронності), отже, у п'єсі поставлено також відповідне технічне завдання<sup>53</sup>.

«Циганка» – темпераментний стрімкий танець, позначений синкопованим рухом, щедрим використанням форшла-

<sup>52</sup> Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича: диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. – музыкальное искусство. – Нижний Новгород, 2017. – С. 133.

<sup>53</sup> Детальнішу характеристику всього циклу див.: Качмар О. Лисенківська традиція на прикладі фортепіанної творчості для дітей С. Борткевича (дидактичний аспект) // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей. – Вип.7: Постаць Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. – С. 286–290.

гів, що імітують брязкальця. Наступна п'єса – «Маркіза» – це галантний менует, у якому композитор використав елементи поліфонії письма – фугато, імітації, водночас органні пункти. У сьомій п'єсі циклу – «Китайянка» – автор знову цитує тему з власного Фортепіанного концерту (ор. 16), проте цього разу з розробки фіналу. Інтонанційною основою теми є пентатоніка (*b-c-d-e-fis*), що в поєднанні із загальним скерцозним характером п'єси, нетрадиційними форшлагами (через один звук) втілює своєрідний східний образ.

У мініатюрі «Плюшевий ведмедик» мелодію викладено в нижньому регістрі у вузькому діапазоні – терції. Проте її ритмічний малюнок досить складний для юного виконавця: композитор використовує тут синкопи, акценти на слабких долях, ритмічні групи з двох шістнадцятих і вісімки. Ці засоби відтворюють образ незграбного ведмедика.

Остання п'єса циклу – «Петрушка-Арлекін». Зважаючи на назву твору, не випадковим є інтонаційне кореспондування вступної частини з однією з лейттем балету «Петрушка» І. Стравинського. Театралізація образу тут досягається засобами формотворення: вступ і кода побудовані на одному інтонаційному матеріалі, вони обрамляють два контрастні розділи, що двічі повторюються.

Вищезазначене дозволяє виокремити низку типологічних прикмет музики для дітей, що рельєфно окреслилися в той період у творах різних жанрів. Це, зокрема, переважання мініатюр та простота форм. Більшість творів для дітей того часу написані в куплетній, простій тричастинній та варіаційній формах. Закладений у них принцип повторності базується на фольклорних засадах, пов'язаний із найбільш уживаними в дитячій музиці жанрами танцю і пісні. Відтак прикметними рисами музики для дітей 1930-х років залишалася пісенність (мелодійність) або танцювальність, гомофонно-гармонічна (у танцях, маршах, масових піснях) чи імітаційно-підголоскова, поліфонічна фактура. Незважаючи на такі вимоги до

дитячої музики, як написання творів у жанрі масової пісні або творів, тематично близьких до радянських реалій у Східній та Центральній Україні, важливою рисою музики для дітей залишалася у 1930-х роках національна музична мова. Спирання на український фольклор (його характерну ладову організацію, притаманні українським народним пісням і танцям інтонаційно-ритмічні звороти), й водночас на здобутки західноєвропейської музики, зокрема їх творче переосмислення в царині індивідуальних композиторських стилів. Простежуються чіткі генетичні зв'язки із закладеною М. Лисенком та К. Стеценком традицією виховання дітей на основі української музичної культури, що втілювалося в їхніх дитячих операх: «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна» (усі – М. Лисенко), «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник» (обидві – К. Стеценко). Таким чином, сукупність вищезазначених творів різних жанрів, створених у 1930-х роках, стала вагомим внеском у процес формування української музики для дітей, заклала підвалини подальшого розвитку цієї галузі національної музичної творчості в повоєнний період.

*Лісняк І.*

## МУЗИКА ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПЕРІОД ЇЇ ФОРМУВАННЯ ЯК СКЛАДНИКА АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Базовою передумовою становлення композиторської творчості для академізованих народних інструментів був суперечливий процес їх модифікації, що почався в попередній період і тривав у 1930-х роках. Передусім він пов'язувався із двома найвагомішими чинниками: використанням зразків класичної музики (особливо в навчальній практиці) та створенням численних гуртових професійних і самодіяльних форм музикування на народних інструментах (ансамблів, оркестрів, капел). Процес перетворення народних діатонічних музичних інструментів на хроматичні (насамперед бандури) не можна оцінити однозначно. Безперечно діатонічний стрій, конструктивні особливості автентичного інструментарію зумовлювали його унікальність, виявлення у виконавстві на цих інструментах національного звукоідеалу. Хроматизація цих інструментів, з одного боку, означала його знищення, а з другого, як відомо, розширення меж діатоніки у різні часи було викликом музикантів-професіона-

лів (а з ними й майстрів інструментів) народно-побутовій практиці музикування.

Формування національних шкіл у професійному мистецтві, зокрема й у музиці, було не одностороннім, а двостороннім процесом, розвитку якого також сприяла потужна урбанізація суспільного життя, яка сформувала нову модель соціуму нової країни – тодішнього СРСР, що викликала поступове нівелювання, а згодом і викривлення ролі села у формуванні естетично-культурного ідеалу, потрібного пролетарській системі. А це означало зникнення середовища, у якому побутували автентичні народні інструменти. Крім того, діатонічний стрій автентичних інструментів, їх звучання асоціювалося з церковною музикою, а за встановленими радянською владою кліше, на всю духовну сферу було накладено табу.

У контексті описаних чинників не лише відбувалося засвоєння й перетворення композиторами в їхніх творах закономірностей народного музичного мислення та відповідних мовних ознак. Явища народної музичної культури стали проникати в неприродне для них середовище академічної музичної культури. Приміром, народні співці почали виходити на концертну сцену, у спеціальних навчальних музичних закладах уперше були спеціально створені класи народних музичних інструментів. Варто додати, що апологети від радянської влади з властивим поверхневим, у край збідненим або й спотвореним розумінням національної специфіки народної музичної творчості вирішували її майбутню долю. Отже, хроматизація народних інструментів у подальшому, частково була проявом втілення гучних лозунгів на кшталт «Мистецтво належить народові!» з акцентуванням омасовлення (звідси – необхідність включення народних інструментів до різного роду ансамблів, оркестрів, навіть симфонічного). Разом з тим адаптація видозмінених, хроматичних народних інструментів у сферу академічної культури насамперед давала більші можливості для виконання на академізованих народних ін-

струментах різнопланових композиторських творів<sup>1</sup>, відтак вдосконалення фахової, властивої вже академічній музиці виконавської майстерності музикантів-«народників». Водночас це готувало формування в майбутньому відповідної розвиненої субсистеми музичної культури, у межах якої були виховані численні музиканти, мистецтво яких здобуло визнання далеко за межами України.

Виробництво музичних інструментів стало в 1930-х роках державною справою, еволюціонувало від кустарного (поодинокі майстри-аматори) до фабричного. Постановою Народного комісаріату України (НКО) від 1930 року було рекомендовано організувати серійне виробництво бандур конструкції Г. Хоткевича (1878–1938) – непересічної особистості, інженера-технолога за освітою, літератора, композитора, театрознавця, режисера і водночас бандуриста-віртуоза. Такі бандури вважали найбільш перспективними у технічному й мистецькому відношеннях<sup>2</sup>. Роком раніше в Києві була відкрита фабрика з виготовлення гармоні<sup>3</sup>. Про інтерес до народних інструментів свідчить і те, що 1938 р. відбулася Перша всесоюзна виставка музичних інструментів народів СРСР, на якій експонувалося близько 1000 зразків музичних інструментів народів колишнього СРСР, зокрема українські: ліра, бандура, цимбали, дрімба, сопілка та ін.<sup>4</sup>. У наступному році в Києві відбувся Перший всесоюзний конкурс майстрів і майстерень на найкраще виготовлення домри і балалайки.

---

<sup>1</sup> Бандури конструкції Г. Хоткевича, С. Снігірьова, Г. Паліївця, О. Корнієвського, М. Домненка та ін., баяни майстра К. Міщенка, домри Г. Любимова.

<sup>2</sup> *Ваврик О.* Кобзарські школи в Україні. – Тернопіль: Збруч, 2006. – С. 131.

<sup>3</sup> *Имханицкий М.* История баянного и аккордеонного искусства: учебн. пособие. – Москва: РАМ ім. Гнесіних, 2006. – С. 204 (курс «История исполнительства на народных инструментах»).

<sup>4</sup> АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 8-1. – Од. зб. 1205. – 118 арк.

Розвитку відповідної сфери композиторської творчості та виконавства в Україні сприяло відкриття класів народних інструментів у музичних навчальних закладах. На той час указані класи вже існували у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (від 1924 р.), Харківському музично-драматичному інституті<sup>5</sup>. У Харкові викладачем класу домри і балалайки був В. Комаренко, бандури – Г. Хоткевич<sup>6</sup>. Після розділення Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка на театральний ВНЗ і консерваторію 1934 року в останній було відкрито клас народних інструментів, у якому викладав М. Геліс<sup>7</sup>. Музикант широкого профілю й високого професіоналізму, М. Геліс «...впроваджував усе корисне й доцільне у свій клас, творчо переосмислюючи досягнення консерваторської педагогіки та виконавського мистецтва, докладав усіх зусиль, щоб створити власну методику навчання гри на народних інструментах з урахуванням їх специфіки»<sup>8</sup>, увів до навчального процесу різні народні інструменти (домру, концертино, гітару, баян, балалайку), цілеспрямовано роз-

---

<sup>5</sup> Клас народних інструментів було відкрито 1924 р., наступного року почали викладати бандуру, а 1926 р. було сформовано першу у світі кафедру народних інструментів.

<sup>6</sup> Доля цієї ключової постаті в розвитку бандурного виконавства першої третини ХХ ст. склалася трагічно. Зважаючи на історичні обставини, 1938 р. митець був звинувачений у сфабрикованій справі та страчений. На двадцять років його ім'я та щедра спадщина повністю були викреслені з життя тогочасної радянської України. Водночас деякі матеріали Г. Хоткевича разом з учнями бандуриста потрапили закордон та завдяки українській діаспорі були врятовані для нащадків.

<sup>7</sup> У 1938 р. клас народних інструментів КДК було реорганізовано в кафедру народних інструментів.

<sup>8</sup> Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): [підруч.]. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 13.

вивав своїх учнів у музично-естетичному та загально-інтелектуальному сенсах<sup>9</sup>.

Початкові результати цієї праці були продемонстровані на Першому всесоюзному огляді-конкурсі на народних інструментах (Москва, 1939). Зокрема, як зазначав композитор С. Василенко, його вразила «бездоганна техніка, прекрасний тон і, головне, благородний стиль виконання...» «народників» Київської школи<sup>10</sup>. Поміж переможців, учнів М. Геліса, – домристи С. Якушин, Г. Козаков, А. Троїцький, гітарист К. Смага, баяніст М. Різоль, дуєт баяністів сестер Марії та Раїси Білецьких. У їхньому репертуарі переважала класична музика, приміром, у виконавців-домристів – транскрипції зразків скрипкової музики (Фантазії П. Сарасате на теми опери «Кармен» Ж. Бізе, фінальної частини Концерту Ф. Мендельсона, Концерту ре-мажор Н. Паганіні та ін.). З-поміж переможців огляду-конкурсу були також харків'яни, як-от учень Г. Хоткевича Л. Фінкельберг (у репертуарі, зокрема, твори Ж.-Б. Люлі, Л. Бетховена)<sup>11</sup>.

Поступово зростала й методична база, складовою частиною якої стала оригінальна композиторська творчість та перекладення відомих зразків академічної музики для ака-

---

<sup>9</sup> Семешко А. Педагог від Бога (до 115 річниці від дня народження Марка Мусійовича Геліса). Академічне народно-інструментальне мистецтво : традиції та сучасність (до 80-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії). Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 113–116.

<sup>10</sup> Цит за: Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): [підруч.]. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 14.

<sup>11</sup> Нечисленними учасниками огляду були бандуристи й сопілкарі: з-поміж 69 учасників – всього шість бандуристів та чотири сопілкарі.

демізованих народних інструментів<sup>12</sup>. Результатом величезної праці Г. Хоткевича були його наукові розвідки: «Музичні інструменти українського народу» (1930), «Бандура та її можливості» (1934), «Бандура та її репертуар» (1932–1934), «Бандура та її конструкція» (1934). Складовою частиною інфраструктури музичної культури, пов'язаної з виконавством на народних академізованих інструментах, була видавнича справа. Зокрема, Державне видавництво України (ДВУ) випустило серії нотних видань «Бібліотека ОНІ» (Оркестр народних інструментів – ОНІ), «Нототека бандуриста». У них було вміщено здебільшого оркестрування, аранжування та невелика кількість оригінальних творів. Отже, відбувався повільний процес формування субсистеми музичної культури, складником якої є композиторська творчість для академізованих народних інструментів.

У 1930-х роках зазначені інструменти ще не привертали значної уваги композиторів. Спочатку твори для них здебільшого писали самі ж виконавці, викладачі, керівники колективів, тому це були нескладні аранжування, переклади класичних творів, часто позначені невисоким фаховим рівнем, призначені для виконання самодіяльними колективами та окремими виконавцями.

Попри те, що в навчальний процес у радянській Україні були введені класи домри, балалайки, баяна (гітару й акордеон вважали «буржуазними» і «дрібнобуржуазними» інструментами), значну кількість оригінальних композицій було створено лише для бандури. Усі вони належать переважно

---

<sup>12</sup> «Підручник гри на бандурі» (для бандури харківського типу) написав Г. Хоткевич (1909, перевидання 1929, 1930, 1931, 2003), «Школа гри на бандурі» (Київський спосіб гри) М. Опришка (1941). Багато з написаних підручників гри на бандурі не було видано або їх рукописи загублено, поміж них: «Підручник гри на бандурі» К. Німченка (1929–1933), «Школа гри на бандурі», уклад. кубанським бандуристом З. Дібровою та ін.

Г. Хоткевичу. Великий вплив на композиторську творчість бандуриста мала музика М. Лисенка, К. Стеценка. Він був особисто знайомий із цими митцями та деякий час (протягом 1899 р.) був солістом-бандуристом хору М. Лисенка: «Видатний композитор [М. Лисенко. – І. Л.] не тільки сприяв удосконаленню виконавської майстерності талановитого юнака (бандуриста-соліста цієї капели), а й ознайомив його з основами композиторської техніки»<sup>13</sup>.

Найпліднішим періодом життя, коли Г. Хоткевич написав вагомі праці для бандури, була друга половина 1920 – початок 1930-х років. Ось як описують цей історичний відтинок науковці: «Зацікавленість бандурою в керівних колах Наркомосу і зумовлене цим відкриття курсу бандури при Харківському (тоді столичному) музичному інституті, як і заходи по створенню Центральної показової капели бандуристів – усе це вселяло надії на те, що бандура нарешті оцінена як слід і тепер ставиться на належний їй шлях розвитку, а це було дуже важливим стимулом для роботи. Це були роки, коли праця приносила радість, за якою не відчувалося втоми»<sup>14</sup>. Результатом величезної і натхненної праці Г. Хоткевича став його доробок у вигляді низки різножанрових і різностильових творів для бандури.

Г. Хоткевич писав твори для бандур двох типів конструкцій: старосвітської (діатонічної) та стандартизованої концертної (як її називав він сам), тобто хроматичної<sup>15</sup>, де застосовувалася десятипальцева аплікатура<sup>16</sup>. Музична спадщина для

<sup>13</sup> Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей. – Рівне : Видавець О. Зень, 2010. – С. 42.

<sup>14</sup> Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / передм. В. Мішалов. – Харків, 2004. – С. 8.

<sup>15</sup> Хроматизм на цій бандурі виникав за рахунок перестроювання окремих струн на півтону вище чи нижче, або шляхом натискання на струну біля поріжка. Пізніше цей різновид бандури почали називати «харківська».

<sup>16</sup> Зазвичай виконавці на старосвітських бандурах, кобзах грали трьома-чотирма пальцями.

бандури Г. Хоткевича 1930-х років представлена оригінальними творами та обробками народних пісень: для бандури-соло («Осінь», 1931; «Козачок», 1934 та ін.); для голосу й бандури («Ой, у полі криниченька», 1931; «Спів Ревухи», 1934; «Про Бондарівну», 1934; «Вниз по матушке реке, по Волге», 1932; «По улице мостовой», 1934); для капели бандур («Про Залізняка», 1932; «Ой, по горах, по долинах», 1932; інструментальний твір «Ранок», 1932); для голосу й бандури («Кармалюк»<sup>17</sup>, 1934); для капели бандур («Заповіт», 1932) та ін.

Г. Хоткевич активно експериментував із різними складами інструментів, хорових колективів, приміром, написав низку творів для ансамблю бандур і жіночого, мішаного хору; для жіночого хору, струнного квартету і бандури; для капели бандуристів у супроводі симфонічного оркестру<sup>18</sup>.

Плідна композиторська праця митця була пов'язана з його викладацькою діяльністю (необхідністю створити педагогічний, концертний репертуар для своїх учнів), а також «шефством» над Полтавською капелюю бандуристів<sup>19</sup>. Зокрема, для неї було написано такі оригінальні й різноманітні композиції, як поема «Про Байду» (1934), «Пісня сліпця» на вірші О. Олеся (1931), «Незаможницька» (1931), «Етюд – Quasi una serenada» (1931), «Марш» (1931) та ін.; здійснено низку обробок та аранжувань: «А в полі корчомка» (1931), «Наїхали чумаки...» (1931), «Інтернаціонал» (1931), «Більше надії, брати...» та «Ой, зацвіла папороть...» на вірші В. Вер-

<sup>17</sup> Друга редакція твору, можливо, була написана для капели бандуристів (1934).

<sup>18</sup> Гнат Хоткевич. Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали. Джерелознавчий покажчик / [упоряд. М. В. Семенюк]. – Львів: Фенікс, 2004. – 182 с., іл.

<sup>19</sup> Починаючи з 1928 р., Г. Хоткевич надавав Полтавській капелі бандуристів методичні рекомендації із засвоєння харківського способу гри на бандурі, допомагав із репертуаром. Керівник капели М. Кабачок приїздив до Харкова раз на тиждень, брав завдання у Г. Хоткевича та відпрацьовував його з капелянами у Полтаві.

ховинця (1931), «Пісня несаможника» П. Козицького (1931), «Дванадцять косарів» К. Богуславського (1931) та ін.<sup>20</sup>

В. Мішалов – дослідник творчості Г. Хоткевича, який мав змогу безпосередньо працювати з частково збереженим архівом митця, зауважує, що твори бандуриста «...відзначалися продуманою фактурою, тонким нюансуванням, грою тембрів, багатим використанням регістрів», він «тонко розробляв кожний куплет народної пісні, перетворюючи її на цілу низку варіантів, що створювало справжню музичну картину»<sup>21</sup>. Г. Хоткевич був противником поповнення бандурного репертуару за рахунок адаптації для цього інструмента творів для інших інструментів. На думку дослідника, джерелами творчості бандуриста були кобзарські традиції і водночас тогочасна модерна музика<sup>22</sup>. Н. Супрун-Яремко вказував на те, що «...в системі індивідуального композиторського мислення Хоткевича об'єдналися народний (більшою мірою) і академічний (меншою мірою) професіоналізм»<sup>23</sup>. Новаторські елементи у творчості Г. Хоткевича рельєфно виявилися передусім у підході до розкриття тембрових можливостей бандури, її фактури, при максимальному охопленні всіх регістрів інструмента, винайденні нових прийомів гри на бандурі, застосуванні багатой штрихової палітри, створенні колористичних звучань.

На фоні примітивного репертуару, який поступово «заполонив» бандурні колективи, твори для бандури Г. Хоткевича істотно вирізнялися. Узагалі репертуар бандуристів кінця

<sup>20</sup> Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / [передм. В. Мішалова]. – Харків: ТО Ексклюзив, 2007. – С. 224. (Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». Вип. 2).

<sup>21</sup> Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / передм., комент., заг. Ред., В. Мішалова. – Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – С. 8.

<sup>22</sup> Там само. – С. 20.

<sup>23</sup> Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей. – Рівне : видавець О. Зень, 2010. – С. 43.

1920 – початку 1930-х років був величезною проблемою для мистецьких колективів. Скажімо, учасники Полтавської капели бандуристів повідомляли про «брак репертуару при повній відсутності допомоги композиторів аранжуванням та оркеструванням творів для бандур»<sup>24</sup>, про «заяложений», однаковий репертуар, з примітивними обробками та «сумнівною художньо-вокальною цінністю»<sup>25</sup>. Натомість Г. Хоткевич мав інше бачення: бандурний супровід «зобов'язаний служити розвинутою, багато нюансованою гармонією (а не унісонною) опорою вокальної мелодії. Поглиблювати зміст поетичного тексту, створювати ілюстративний і барвисто-зображальний фон, а в окремих випадках робитися рівноправною, поряд з вокалом, ансамблевою партією»<sup>26</sup>.

Усупереч панівним тоді тенденціям спрощення музичної мови, стильової уніфікації музики, пов'язаної з орієнтацією на масового слухача, створення масових жанрів та боротьби з «формалізмом», Г. Хоткевич наполягав на поповненні бандурного репертуару різножанровими творами<sup>27</sup>. Водночас низка композицій, поміж яких «Більше надії, брати» (пісня-вправа) для бандури соло (1931)<sup>28</sup> зазнала впливу названих тенденцій на музичну стилістику композитора. У ній засоби музичної виразності відбивають характерний ідейний зміст твору: маршова хода, закличні квартові інтонації, акцентовані перші долі такту, пунктирний ритм та проста фактура. Спрощення музичної мови, типове для тодішніх масових пісень, не було властивим композиторському почерку Г. Хотке-

<sup>24</sup> Полтавська окружна капела співців-бандуристів України // Музика масам. – 1928. – № 10 – 11. – С. 43.

<sup>25</sup> Час змінити методи роботи кобзарських гуртків (На обговорення) // Музика масам. – 1928. – № 8. – С. 12.

<sup>26</sup> *Супрун Н.* Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне: Ліста, 1997. – С. 88.

<sup>27</sup> Лист Г. Хоткевича до О. Дзбанівського. – ІР НБУВ. – Ф. 67. – Од. зб.623. – Арк. 2.

<sup>28</sup> Увійшла до «Короткого курсу науки гри на бандурі (1931).

вича. Відтак решта вправ, уміщених у «Короткому курсі...», засвідчувала намагання автора зробити бандурне мистецтво рівноправною складовою частиною академічного музичного мистецтва.

Г. Хоткевичу належить написання «Підручника гри на бандурі»<sup>29</sup>. З чотирьох частин було видано I-шу та II-гу частини підручника гри на бандурі, зокрема перша частина була видана 1909 року у Львівській друкарні Наукового видавництва ім. Тараса Шевченка. Перші частини підручника кілька разів перевидавали. Натомість III та IV частини не було видано жодного разу. Відомо, що рукопис II та III частин пролежав у видавництві «Всеиздат» протягом 1922–1923 років, а потім автору повідомили, що рукопис загублено... Завдяки учневі Г. Хоткевича – Л. Гайдамаці, який переписав окремі частини рукописів, їх не втрачено, і зараз вони зберігаються в архіві ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Емпіричні та теоретичні знання Г. Хоткевича дали змогу митцю за кілька десятиліть передбачити спосіб хроматизації бандури. Варто додати, що після виходу у світ «Підручника гри на бандурі» Г. Хоткевича (I, II ч.), виконавці-бандуристи, здебільшого, це були аматори, гостро критикували роботу. Запропонований митцем «харківський спосіб» гри на бандурі, десятипальцева аплікатура, трактування бандури як транспонуючого інструмента – усе це становило значну складність та вимагало певної фахової підготовки виконавців. Зрештою свій підручник Г. Хоткевич і писав для своїх учнів, студентів Харківського музичного інституту.

У зв'язку з вимушеною орієнтацією мистецтва на принципи соцреалізму (зокрема, принцип народності мистецтва), створення оригінальних п'єс для бандури набуло ідеологічного значення. У виробничому плані музичних видань ДВУ на 1929–1930 рік, у рубриці «Музика трудящим» вміщено такі

---

<sup>29</sup> Ідея написання підручника належала М. Лисенку. Підручник написано для бандури харківського типу.

твори для кобзи – «12 косарів» для співу й кобзи, муз. К. Богуславського, «Народний танок для кобзи» Г. Хоткевича; у рубриці бібліотека «Народних інструментів» – «10 революційних пісень для співу й кобзи» Л. Гайдамаки, «2 революційні пісні для кобзарських ансамблів», «Народні пісні для кобзарських ансамблів», «Революційна дума для співу й кобзи» Г. Хоткевича<sup>30</sup>. Поміж ансамблевих творів дозволених до виконання Вищим музичним комітетом при НКО УСРР також: «Вперед, народе, йди», «Пісня про дяка»<sup>31</sup>. Відсутність нотних зразків не дає можливості проаналізувати музику цих творів, проте з назв зрозуміло, що вони відповідали впливу тогочасної ідеології.

Натомість у музичній мові низки композицій Г. Хоткевича виявляються елементи модернізму, нове, незвичне трактування народного інструмента (бандури). Одна з них – «Ранок» (повна назва твору – «Ранок полковниці в житлокоопі») була написана 1932 року для капели бандуристів. Твір має гумористичний характер. У ньому композитор імітує різноманітні звуки, які відтворюють картину ранкового процесу на виробництві: шурхання рубанка або пилки по дереву (низхідний рух вниз по басовій струні двома нігтями), гудіння примуса (шарудіння шматком паперу по струнах бандури) і т. ін. На цьому тлі (*pp*) звучить основна мелодія, яка «нервово рветься, то затримується, то біжить»<sup>32</sup>.

У творі використано нетрадиційні прийоми гри: *glissando* на приглушених струнах, флажолети та ін., що мали сонористичний ефект, а також елементи колажу: у композицію вве-

---

<sup>30</sup> Виробничий план музичних видань Д.В.У. на 1929/30 рік. – ІР НБУВ. – Ф. І. – Од. зб. 39761. – Арк. 4.

<sup>31</sup> Музика масам. – 1930. – № 9–10. – С. 33.

<sup>32</sup> Хоткевич Г. Вибрані твори для бандури / упоряд. та передм. В. Мішалова. – Торонто; Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – С. 92.

дено мелодію піонерського маршу «Ковалі», а також мелодію, що стилістично нагадує твори Ф. Шуберта.

Особливу увагу композитор приділяв героїчній тематиці. Загалом композиторський талант Г. Хоткевича схилив його до творення композицій (чи оригінальних, чи обробок), наближених за формою до музичної поеми. Одним із масштабних за формою творів є поема «Байда» для оркестру (двох капел) бандур<sup>33</sup>. Уперше вона прозвучала в залі бібліотеки ім. В. Короленка у виконанні Полтавської капели бандуристів (Харків, 1931)<sup>34</sup>. Композицію написано в куплетно-варіаційній формі в тональності фа-мажор, розписано на шість інструментальних і чотири вокальні партії. Розлогий інструментальний вступ містить яскраві перегри звукообразального характеру. Г. Хоткевич розглядав бандуру як транспонуючий інструмент, тому партії бандур були розписані у фа-мажорі та ре-мінорі, що давало можливість використати більше хроматизмів, а також створити своєрідні стереофонічні ефекти, тонкі тембральні нюанси. Усе це, а також застосування лейтмотивів наближують поему до симфонічного полотна<sup>35</sup>.

Тематичне наповнення композиції є досить виразним, у всіх деталях музичних образів рельєфно виявляється звукообразальність. Музичним звукописом композитор «вимальовував» образи докорінно різного характеру: Байди, полонених українських козаків і турецького султана. Також композитор увів у поему сатиричну пісню «Попада».

Твір розпочинається так званим «шумовим акордом», побудованим від звука ре (склад акорду в тексті не виписаний),

<sup>33</sup> Історична пісня «Байда» належить XVI ст.

<sup>34</sup> Рукопис поеми вивіз із України в Німеччину учень Г. Хоткевича Г. Бажул. Згодом оригінал потрапив до В. Мішалова й зберігається у нього дотепер.

<sup>35</sup> Г. Хоткевич також здійснив переклад твору (із супроводом симфонічного оркестру), але його концертне виконання не відбулося.

який завжди передує зміні тональності в цьому творі й тим самим виникає алюзія на ефект зміни кадрів у кіно. Східна тема – одна з характеристик турецького султана – викладена в октаву в інструментальній партії (бандури), її характерною ознакою є використання синкоп. Образ самого Байди та козаків охарактеризовано танцювальною темою (козачок).

Колоритні образи персонажів подано на тлі постійних змін тональностей, темпу, динаміки. Отже, Г. Хоткевичу вдалося художньо переконливо втілити масштабний задум, максимально на той час розкрити звукові, сонорні можливості бандури.

Окрім художніх творів, Г. Хоткевич написав низку етюдів для бандури. Він вперше звернувся до інструктивного матеріалу в педагогічній бандурній практиці, став справжнім новатором у розкритті технічного потенціалу виконавства на бандурі, отже, його етюди позначено високим рівнем техніки гри на цьому інструменті. «Про це свідчать його сміливі, але раціональні аплікатурні прийоми, позиційна система, яку він уперше запровадив, а також ставлення до штрихів»<sup>36</sup>.

Етюди Г. Хоткевича націлені на опанування не лише різних видів техніки (дрібна моторика, терції, сексти, арпеджіо і т. ін.), але й певних музичних стилів. Відтак новим у сфері гри на академізованій бандурі був також органічний синтез технічного й художнього аспектів виконавства. Зокрема, у попередні десятиліття бандурист написав низку етюдів, поміж яких: «Етюд на великий палець», «Етюд на три пальця», «Терціяльний етюд», «Етюд на східні мотиви» (для трьох бандур) та ін., 1934 року – Етюд («Пасакалія») за Г.-Ф. Генделем<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / передм., комент., заг. Ред.. В. Мішалова. – Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – С. 21.

<sup>37</sup> Попри вказані, об'єктивно цінні риси композиторської творчості Г. Хоткевича, її неоднозначно сприймали тогочасні музиканти і критики. Приміром, Л. Лісовський, визнаючи талант

Тридцять років – зрілий і, на жаль, останній період життя і творчості Г. Хоткевича. За умови жорсткого тиску ідеології на культуру твори композитора тривалий час не друкували<sup>38</sup>. Починаючи з 1932 року, більшість його композицій було знято з репертуару ПКБ, а з 1933 – заборонено, наступного року зникла вся нотозбірня ПКБ, а з нею – і всі партитури Г. Хоткевича<sup>39</sup>.

У зазначене десятиліття також було створено невелику кількість зразків музики для інших народних інструментів, що були написані не лише фаховими композиторами, але, значною мірою, виконавцями. Так, активно працював у цій сфері Г. Литвинов. На початку 1930-х років Ф. Богданов зробив низку транскрипцій масових пісень та інструментальних творів М. Коляди і О. Дашевського, обробок народних пісень М. Лисенка і Л. Ревуцького. У 1933–1934 роках Олесь Чишко написав дві сюїти («Танцювальну» і «Молодіжну») та «Українське капричіо», а в 1935 році – композиції на народні теми Г. Верьовка («Плескач») і М. Скорульський («Інтермеццо»). П. Глушкову належать мініатюри для домри й фортепіано, «Сюїта» на українські народні теми (1940), О. Чишку – мініатюри для баяна, як-от «Вальс» (1935).

---

композитора, зазначав: «На продукти музичної творчості Хоткевича потрібно дивитися як на плоди дивовижної легковажності за відсутності музичної просвіти» (*Лісовський Л.* Рецензія на твори Г. Хоткевича, В. Овчаренка, В. Борисова, Ю. Мейтуса. – ІР НБУВ. – Ф. І. – Од. зб. 39690. – Арк. 1).

<sup>38</sup> 3 листів Г. Хоткевича до О. Дзбанівського. – ІР НБУВ. – Ф. 67. – Од. зб. 623. – 2 арк.

<sup>39</sup> Деякі твори Г. Хоткевича були вивезені його учнями в Канаду та Австралію, згодом розшифровані й надруковані, але велика кількість нотних рукописів так і залишається невстановленою (Гнат Хоткевич. Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали. Джерелознавчий покажчик / [упоряд. М. В. Семенюк]. – Львів: Фенікс, 2004. – 182 с., іл.).

У Західній Україні було створено низку п'єс для популярного в Галичині мандолінового оркестру (вальси «Сонні гори» і «Осінні листки», концертні марші «Гей на весла», «Іду на вас» і «Вперед» К. Мисевича, попури «Гомін з-над Дніпра» І. Лукаваченка). Для квартету мандолін було написано, зокрема, обробки українських народних пісень Я. Ярославенка (1939). Жанр обробки народної пісні привернув увагу баяністів, які самі їх здійснювали. Відтак у ті роки були закладено основні формотворчі принципи названого жанру: як правило відповідні композиції мали варіаційну форму, де в основі кожної варіації лежав принцип фактурного варіювання (у вступних розділах, іноді – каденціях, контрастних епізодах, у повільних частинах шляхом введення підголоскової поліфонії і т. ін.)<sup>40</sup>.

Як засіб музичного просвітництва та водночас ідеологічного впливу на маси тлумачився ОНІ. Отже, стимулювання його розвитку тоді було зумовлено політико-ідеологічним чинником. У цьому випадку йдеться про симулякр – творчість самодіяльних колективів, у межах якої здійснювались аматорські аранжування народних мелодій, що були далекими від автентичних першоджерел, отже, відбувалося нарощення масиву кічевої музичної продукції. Водночас цей процес жорстко регламентувався, як і всі інші сфери художньої творчості. Визріваючи в надрах музично-самодіяльного руху ще в 1920-х роках, оркестрове виконавство на українських народних інструментах протягом наступного десятиліття розвивалось у напрямі його професіоналізації, поступового входження в контекст академічної музичної культури.

У 1930-х роках в Україні одночасно існувало декілька складів оркестрів народних інструментів: домрово-балалаєчні, мандоліново-гітарні («неаполітанські») та оркестри укра-

---

<sup>40</sup> Станішевський А. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів // Науково-методичний збірник. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 31. – С. 153.

їнських народних інструментів з базовою групою бандур. Найчисленнішими ОНІ, які активно розвивалися як в професійному, так і самодіяльному оркестровому музикуванні були оркестри домрово-балалаєчного складу. Оркестри «неаполітанського» складу також активно функціонували, зокрема й в системі професійної освіти. Одним із найвідоміших оркестрів такого типу був Київський оркестр створений при Товаристві ім. М. Леонтовича – МіК<sup>41</sup>, під орудою М. Радзівського. Мандоліново-гітарні оркестри були популярними протягом 1920–1950-х років, доки місце мандоліни не зайняла чотириструнна домра. Власне оркестрів народних інструментів, в основі яких лежала група бандур, були найменше. Перший оркестр такого складу створено на базі ансамблю бандуристів при Харківському робітничому клубі «Металіст», його керівником був Л. Гайдамака, учень Г. Хоткевича. До складу оркестру увійшли такі інструменти: сопілки, ліри (сопрано, тенор), цимбали (прима, бас), бандури (прима, пікало, бас), хор, солісти. Оркестр під орудою Л. Гайдамаки існував протягом 1928–1933 років, доки владні кола не почали розглядати його як «буржуазно-національний» осередок.

До 1932 року включно державне фінансування отримували оркестри українських народних інструментів, згодом фінансова підтримка перейшла до оркестрів домрово-балалаєчного складу. Тривалий час оркестри такого складу не визнавала українська музична громадськість як чужі й нетипові для національного музикування. На думку дослідників, домрово-балалаєчні колективи були штучно культивовані в той час та створили явище «паралельної культури», водночас витіснили автохтонні ансамблі трієстих музик<sup>42</sup>. Показово, що в контексті тодішньої боротьби з «націоналіз-

---

<sup>41</sup> МіК – мандоліни і концертини.

<sup>42</sup> Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 01.03.02. – Рівне, 2006. – С. 27.

мом» це явище мало міцну підтримку з боку центрального партійного керівництва: як преміювання найкращих колективів в Україні систематично надходили у великій кількості балалайки, домри<sup>43</sup>.

Поступова професіоналізація народно-оркестрового музикування в Україні в 1930-х роках, опанування класичного репертуару такими колективами логічно підвели до реформи оркестру народних інструментів, ініціатором якої був відомий музичний діяч, керівник Харківського оркестру народних інструментів В. Комаренко<sup>44</sup>. Реформа полягала в комплектації складу оркестру народних інструментів на зразок симфонічного: його основу складала група струнних інструментів (чотириструнні домри, балалайки), група оркестрових тембрових гармонік та ударні інструменти<sup>45</sup>. Імітація складу симфонічного оркестру уможлилювалася завдяки хроматизації народних інструментів. У результаті конструкційних модифікацій скрипкова група симфонічного оркестру та домр оркестру народних інструментів мали ідентичний квінтовий стрій ( $e - 2-i$ ;  $a, d - 1-i$ ;  $g -$  малої октав), відповідно в оркестрі народних інструментів домри виконували функції скрипок, темброві гармоніки – духових інструментів.

В. Комаренко класифікував зазначені оркестри за двома типами: оркестри українських народних інструментів та «симфонічний» оркестр із народних інструментів. Відтак ці

---

<sup>43</sup> [Б. а.] Посилторг. Музичні інструменти // Комуніст. – 1934. – № 142. – 21 черв. – С. 4.; [Б. а.] Премія – ударнику // Комуніст. – 1934. – № 79. – 4 квіт. – С. 4.

<sup>44</sup> Один із найвідоміших ОНІ домрово-балалаєчного складу – Харківський оркестр народних інструментів під керівництвом В. Комаренка був організований 1920 р. До другої половини 1930-х років оркестр мав назву – Перший симфонічний оркестр народних інструментів ім. Раковського.

<sup>45</sup> Ще в середині 1920-х років розпочалася «симфонізація» ОНІ. Цей процес одночасно відбувався по всій території колишнього СРСР.

процеси засвідчували наявність у так званій «народній академічній музиці» рис *middle culture*<sup>46</sup>, взаємодію в ній елементів елітарної та масової культури, що на перших етапах академізації народних інструментів особливо виразно виявляло кичевий характер відповідної музичної продукції.

Водночас проблема інструментального складу зазначених оркестрів була вирішена не одразу, що впливало на їх темброву специфіку, а отже, і на репертуар. Керівники народних оркестрів власноруч переписували партитури, враховуючи інструментальні групи своїх колективів. У домрово-балалаечний склад епізодично вводили концертино, баян, а також інструменти, які додавали національне звучання: бандуру, сопілку, цимбали, для колористичного збагачення виконавського тексту – гобой, кларнет, фагот. Таким чином, оркестри народних інструментів ставали своєрідною лабораторією з винайдення й апробування нових інструментальних тембрів. Саме так сталося з введенням в оркестр народних інструментів груп бандур<sup>47</sup>, балалайок, чотириструнних домр з квінтовим строем<sup>48</sup>. На початку 1930-х років, завдяки зусиллям В. Комаценка було також сконструйовано хроматичну гармоніку, яку музична громадськість спочатку не сприйняла серйозно (як, до речі, гітару й акордеон), але згодом саме цей інструмент замінив в ОНІ групу духових інструментів. Виникнення цих та інших оркестрових різновидів народних інструментів було необхідною умовою рівномірного наповнення тембрового, динамічного, звуковисотного діапазонів оркестру.

---

<sup>46</sup> Термін *middle culture* використовуємо за сучасною термінологією.

<sup>47</sup> Оркестрові різновиди бандур були сконструйовані майстром С. Снігирьовим для харківського оркестру «Металіст» наприкінці 1920 – початку 1930-х років.

<sup>48</sup> На відміну від російської триструнної домри, чотириструнна домра конструкції Г. Любимова мала стрій, ідентичний до скрипки, що дало змогу виконувати на цьому інструменті скрипкові партії.

Створення музики для оркестру народних інструментів у 1930-х роках було для українських композиторів освоєнням своєрідної *terra incognita*. Надто скромний доробок українських митців у цій царині (особливо, порівняно з музикою для симфонічних оркестрів), на слушну думку В. Сідлецької, засвідчує лише епізодичну увагу композиторів до згаданого жанру. Відтак написані й видані тоді оригінальні твори не вирішили проблеми репертуару<sup>49</sup>. Проте навіть ці поодинокі твори виявляють динаміку розвитку оригінальної творчості для оркестрів народних інструментів – поступове ускладнення музичної мови, зокрема їх технічного аспекту.

Недостатня увага до створення музики для ОНІ з боку професійних композиторів певною мірою компенсувалася ентузіазмом керівників оркестрів, хоч це, безумовно, позначалося на професійному рівні таких творів. Отже, у 1930-х роках музика для оркестру народних інструментів, зокрема для домрово-балалаєчного складу, представлена різного роду оркеструваннями, аранжуваннями, перекладеннями. Поміж них обробки українських народних пісень для ОНІ з епізодичним додаванням концертино, бандур, лір, інструментів духової й ударної груп, хору, солістів («Глибокий колодязю» М. Лисенка, оркестрування В. Комаренка, «За городом качки пливають», «Дударик» М. Леонтовича, «Ой у полі вітер віє» Л. Ревуцького, обробка В. Лутаєнка та ін.); твори української (Антракт до п'ятої дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, перекладення В. Комаренка, арія Одарки «Ой казала ж мені мати» з третьої дії опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, оркестрування В. Лутаєнка та ін.), західноєвропейської («Колискова» В.-А. Моцарта, «Менует» Л. Бетховена, оркестрування В. Лутаєнка та ін.) та російської (Сцена № 1 з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, перекладення

---

<sup>49</sup> Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. – Київ, 2007. – С. 90.

В. Комаренка) класичної музики. Низка творів засвідчує своєрідну «мистецьку утопію», коли багато митців щиро повірили у позитивні соціальні зрушення і творили з натхненням, зокрема й у цій галузі («Комсомольська похідна» М. Коляди, «Маршем тракторних колон» О. Берндта, оркестрування М. Даньшева). Варто додати, що значною мірою створення аранжувань, оркеструвань для ОНІ стимулювалося діяльністю наявних хороших колективів.

Наприкінці 1920 – на початку 1930-х років в Україні виникли перші зразки оригінальних творів для ОНІ, що були написанні з урахуванням технічних і художніх можливостей конкретних академізованих народних інструментів<sup>50</sup>. Частину з них тематично пов'язано з фольклором, частину ж було детерміновано вимогами пануючої ідеології (наприклад, п'єса Ф. Богданова «Комсомольська реконструктивна» (1932) для домрово-балалаєчного складу оркестру з додаванням групи ударних інструментів, концертино (за бажанням) і хору). З художньої погляду твір не має цінності, у ньому інструментальний склад оркестру в унісон дублює вокальну партію.

Показовою для тодішньої творчості композиторів для ОНІ була танцювальна тематика. Зокрема, жанрові витоки «Танка» Г. Литвинова (1933) пов'язані з найдавнішим видом обрядово-ігрових танків синкретичного типу у східних слов'ян. Склад оркестру – балалайки (прима, секунда, альт, бас, контрабас) і домри (піколо, прима, альт, бас). Твір написано у простій тричастинній формі. З народною основою його поєднує не лише мелодична лінія, але й властива фольклору ладова перемінність (мажоро-мінор), спирання на інтервали кварта й квінти в акомпанементі, використання лідійського ладу.

---

<sup>50</sup> Перший оригінальний твір для ОНІ – «Музичний малюнок» написав Г. Литвинов 1928 р. Наступного року світ побачили дві композиції на теми українських пісень О. Мартинсена – «Задумав дідок» та «Чумак».

Рухлива, танцювального характеру мелодія, яку проводить домра-альт, починається з IV щабля в ля-мінорі. В акомпанементі балалайок і домри-бас звучить VI# (дорійський лад). На тлі квартово-квінтових остинатних вісімок у групи балалайок тема проводиться в партії домри-альта на *f* з акцентом на першій долі. Типовою для танцювальних зразків є повторювана квадратна (по чотири такти) структура. Друга тема, типова для східно-слов'янського мелосу, також танцювальна, проводиться в тональності фа-мажор.

Середня частина твору – невеликий за обсягом (загалом 6 тактів) контрастний епізод. Інтонаційно вона виростає з першої теми (ля-мінор), однак у цьому епізоді набуває іншого, ліричного характеру, що створюється перегукуваннями груп домр у високому регістрі на *p*. Реприза твору відтворює експозиційний матеріал у первинному вигляді.

Певною мірою подібним до вказаного твору є «Масовий танок» того самого автора (1934). Основою композиції є проведення рухливої, танцювальної теми, яка інтонаційно нагадує народний танець, у різних тональностях. Проте в цій п'єсі автор використовує більш складні мелодичні й гармонічні звороти, модуляції, агогічні нюанси, елементи поліфонічного письма (канон).

Отже, вищезазначені перші прояви ускладнення тогочасного примітивного арсеналу засобів оркестрового письма (часте звучання всього оркестру або окремих його груп в унісон), штрихової палітри (*legato*, *non legato*, *staccato*, *tenuto*) свідчать про наявність еволюційних процесів у розвитку музики для ОНІ.

Масштабніші за обсягом твори для ОНІ почали виникати вже на початку наступного десятиліття. Зокрема, 1940-го у видавництві «Мистецтво» вийшли друком «Чотири українські народні пісні», а наступного року – «Дві п'єси на теми українських народних пісень» О. Кожухаря. Однак його партитури позначено досить обмеженим арсеналом засобів музичної ви-

разності, зокрема штрихового комплексу, типовим для перших етапів професіоналізації цієї сфери музичної практики. Тематизм обох творів ґрунтується на музичному фольклорі.

«Дві п'єси на теми українських народних пісень» складаються з двох частин – відповідно «Варіацій» та «Скерцо». До домрово-балалаєчного складу композитор додав групу ударних інструментів (трикутник, тамбурин, тарілки). Загальний характер твору – ліричний. Тема «Варіацій» інтонаційно близька до кантиленного типу мелодії з властивими висхідними інтонаціями та спіранням на каркас тонічного тризвуку. Пісенність теми виявляється вже в її будові: із дев'яти тактів три асоціюються з зачином, три – з приспівом, який повторюється. Пісенний характер теми підкреслюється і оркестровкою: перше проведення теми доручено першій і другій домрам-тенор та домрі-бас, які вирізняються глибоким й насиченим звучанням. Хоча автор зазначив, що твір написано на теми українських народних пісень, найімовірніше можна говорити про їх інтонаційне наслідування.

У творі композитор використав традиційний для жанру варіацій набір засобів музичної виразності: контрастність темпів, динаміки, ритмічні й метричні зміни в проведенні теми, які вплинули на її образний зміст. Приміром, зміна метроритму в *Allegretto* (цифри 3, 7) додали темі більш легкого, невимушеного танцювального характеру. Навпаки, в *Larghetto* (цифра 5) тема поліфонічно (канон) розвивається. Цілісності всієї частини сприяє тональна єдність (фа-мажор із додаванням міксолідійського, VII низького щабля).

Другу частину п'єси, «Скерцо», позначено характерними ознаками цього жанру: тридольним ритмом, швидким темпом, жартівливим характером, хоча й розпочинається вона у тональності ля-мінор. Тема другої частини, що доручена 1-й домрі-примі, значно контрастує з попередньою. Вона стрімко розвивається із 16-тактової мелодії на *p* із «заколисуючим» акомпанементом домр-альтів, домр-тенорів та домри-баса

після раптового акорду всього оркестру виконаного на *f*. Згодом висхідні, закличні інтонації теми (перші чотири такти) викристалізувалися та набули абсолютно іншого характеру. Рухливий темп, зміна тональностей, додали темі динамічності, рішучості, стрімкості, а перший висхідний квартовий хід (у ямбічній манері) – закличності.

Розвиток теми відбувається завдяки ритмічним змінам, раптовим модуляціям, тональному розвитку (розпочинається «Скерцо» в тональності ля-мінор, а закінчується в однойменному ля-мажорі), її проведенню в різних групах оркестру (однак здебільшого це домри).

У контексті формування відповідної підсистеми української музичної культури, поступового зростання професійного рівня виконавців на академізованих народних інструментах, значного розширення інструментарію ОНІ, репертуар для них поповнився складнішими аранжуваннями творів композиторів-класиків, а також новими оригінальними композиціями<sup>51</sup>. Зокрема, виразним у тематичному й драматургічному аспектах є твір для ОНІ «Інтермецо на тему української народної пісні про Турбаївське повстання» (1940) М. Скорульського<sup>52</sup>. Композиція написана для домрово-балалаечного складу ОНІ із використанням концертино та баянів<sup>53</sup>. На відміну від решти тогочасних оригінальних композицій для такого складу оркестру, її головну партію не пов'язано з фольклором, натомість назва

<sup>51</sup> *Варакута В. М.* Оркестр народних інструментів та ансамблі кафедр народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського // Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції «Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціалізованих музичних вузів України». (Київ, 2 грудня 2005 року). – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 42–44.

<sup>52</sup> Твір видано Державним видавництвом «Мистецтво» 1940 р. за редакцією М. Геліса та присвячено оркестру народних інструментів Київської консерваторії.

<sup>53</sup> Твір можна виконувати квінтетом домр.

вказує, на програмний зміст твору<sup>54</sup>. Ретельно прописані штрихи, динаміка, способи звуковидобування засвідчують тісну співпрацю композитора з М. Гелісом<sup>55</sup>, проникнення у специфіку народного оркестру. Важливо, що в цьому творі композитор уперше вводить різновиди тремоло для домри: без злиття з наступною нотою (ноти без позначень штрихів) та безперервну тремоляцію між нотами (над нотами стоять ліги).

«Інтермеццо» написане в сонатній формі. Вступ налаштує слухача на героїко-патетичний тон: у низькому регістрі на *tr* (виконують домра-бас й контрабас) від другого низького щабля розпочинається низхідна поступальна хода (фригійський лад, основна тональність – мі-мінор, використання тритонів), що підводить до інтонаційного зерна всього твору, що концентрується в головній партії.

Головна партія – рішуча, наступальна, героїчного характеру, інтонаційно виростає з матеріалу вступу. За допомогою хроматизмів, вона стрімко піднімається вгору, охоплюючи діапазон півтори октави. В експозиції головна партія проводиться трічі, у ній дещо змінюються ритмічні фігури, інтервальный склад, однак зберігається основний рішучий характер.

З головною партією контрастує побічна (ре-мінор), близька за характером до протяжної, ліричної пісні завдяки широким висхідним інтонаціям. У першому проведенні вона звучить у домри-альт. Особливої тендітності, прозорості, відчуття спокою їй надають дрібні ліги, динаміка в межах *pp* – *mf*, терцієво-секстові «заколисуючі» педалі акомпануючих груп оркестру.

---

<sup>54</sup> Турбаївське повстання (с. Турбаї Градизького повіту Катеринославського намісництва, нині – Глобинський р-н Полтавської обл.) – одне з найбільших селянських повстань проти кріпацтва в Лівобережній Україні XVIII ст. (1789–1793).

<sup>55</sup> М. Геліс протягом 1930–1946 років був диригентом ОНІ Київської консерваторії.

Розробка «Інтермецо» розпочинається головною партією, яка проводиться різними групами оркестру на *pp*, але не втрачає свого рішучого, наступального характеру. На остинато елементів головної партії (дві шістнадцятки, вісімка) у верхньому регістрі (перша домра) накладається побічна партія, що деякий час домінує. Поява напружених інтонацій, зокрема тритонових, готує фактурне розщеплення головної партії в межах усього діапазону оркестрової партитури (високий, середній і низький регістри). У цьому контексті побічна партія також значно динамізується. Кульмінаційний епізод розробки побудований на елементах головної партії, проводиться в *tutti* оркестру. Цей епізод підводить до репризи твору, яка розпочинається головною партією в основній тональності.

Побічна партія в репризі набуває іншого характеру: проводиться в тональності головної партії (мі-мінор) у ритмічному збільшенні, при тому використовується штрих *marcatissimo*, низький регістр (домра-бас і контрабас). Остинатні елементи головної партії додають емоційного напруження, підтримують загальну атмосферу героїко-патетичної оповіді. Зміна темпів, велика кількість альтерованих звуків у поєднанні зі «щільною» фактурою, динамікою *ff*, *tutti* оркестру готують коду. Несподівано, як далекий спомин, звучить інтонація побічної партії у своєму первинному – ліричному, прозорому – образі, однак увінчує твір рішуче унісонне проведення головної партії.

Більш розвиненою, ніж в інших тогочасних творах для ОНІ, є штрихова палітра. Окрім застосованих композиторами *legato*, *non legato*, *staccato*, *tenuto*, М. Скорульський часто використовував *sf*, *pizzicato*, *détaché*. З цього погляду цікавим композиторським прийомом видається проведення однієї й тієї самої поспівки у різних інструментів різними штрихами, зокрема *détaché*, *staccato* та *staccato* «вниз»<sup>56</sup>, чим створюється ефект стереофонічності.

---

<sup>56</sup> Униз медіатором на домрі або вказівним пальцем на балайці.

«Інтермецо», порівняно з іншими творами для ОНІ, написаними протягом 1930-х років, вирізняється своїм фаховим і художнім рівнем завдяки образно-драматургічній цілісності, основою якої є принципи симфонічного мислення. Цей твір є помітним явищем у середовищі значною мірою кічевої музичної продукції для академізованих народних інструментів.

Таким чином, попри тиск ідеології, стимулювання масового, самодіяльного характеру названої галузі творчості, що породжувало продукцію невисокого фахового рівня, музична творчість для народних інструментів 1930-х років водночас позначалася тенденцією професіоналізації, що була історично перспективною. Безперервно розвиваючись, вона привела до утвердження оригінальної музики для народних інструментів у майбутньому як невіддільної складової частини академічної музичної культури.



## РОЗДІЛ 2

# ВТРАТИ І ЗДОБУТКИ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ЖАНРІВ

*Литвинова О., Сікорська І.*

## ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ В УМОВАХ РЕГЛАМЕНТУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ

1930-і роки для української опери були кількісно плідними, але водночас найсуперечливішими щодо художньої цінності нових творів. Різні за своєю тематикою, художніми й стильовими ознаками, вони віддзеркалили складний етап розвитку жанру в нових соціально-історичних умовах. На той час у радянській Україні працювали три стаціонарні (Київський, Харківський і Одеський) оперні театри та (у різні роки) чотири пересувні опери (див. розділ «Театральне життя»), а тому була актуальна проблема нового оперного репертуару. Позаду залишилися гострі дискусії в пресі середини 1920-х років щодо правомірності самого існування оперного жанру. У зазначений період оперний театр стверджувався як «найбільш пролетарський і найпотрібніший для пролетарської публіки», відтак висувалися вимоги зробити оперу «культурно-просвітительським джерелом для широких народних і робітничих мас», здійснити «революційну модернізацію» оперної спадщини, «тісний зв'язок сценічного мистецтва з революційною дійсністю», дати опері відповідний новий репертуар. Партійні керівники дуже скоро зрозуміли

виняткове значення музичного театру за силою впливу на масового глядача й поспішили поставити його собі на службу. Різні постанови й декрети уряду України, спрямовані на реорганізацію театральної справи, вплинули й на розвиток музичного театру; регламентували художньо-творчі процеси в жанрі опери, але водночас стимулювали їх шляхом державних замовлень і великих фінансових заохочень. На початку 1930-х років українська опера могла похвалитися таким вагомим здобутком, як «Золотий обруч» Бориса Лятошинського (1929, поставлено 1930 р. в Одесі, Києві й Харкові), що й сьогодні залишається неперевершеним зразком українського модернізму світового рівня. Певними стильовими орієнтирами для оперних творів 1930-х стали «Дума чорноморська» Бориса Яновського (1928) й «Розлом» Володимира Фемеліді (1929) – визначні досягнення попереднього періоду, що стали гідним надбанням національної оперної царини.

Поява великої кількості опер в 1930-х багато в чому була зумовлена процесами попереднього десятиліття, насамперед, оголошеним у середині 1920-х років конкурсом на найкращий оперний твір (запропоноване лібрето, звісно, позначалося акцентуванням класового підходу та героїки). Композиторам було рекомендовано звертатися до різних пластів історії, передусім жовтневих подій 1917 року або періоду Київської Русі (які, звісно, були витлумачені згідно з тодішньою панівною ідеологічною доктриною), соціальної боротьби «в масштабі світовому та і на Україні», українського побуту, комічних («сатира, гумор з яскраво визначеним соціальним тлом») та казкових (із відповідними акцентами) сюжетів. Як інтонаційну основу було запропоновано народні історичні пісні та думи героїко-патріотичного змісту. Соціальний аспект був пріоритетним критерієм оцінки твору<sup>1</sup>. Таким чином, компози-

---

<sup>1</sup> Програмою в цьому розумінні можна вважати статтю П. Коцицького «Про методи й музичне виробництво» («Культура і побут», 1925, 5 липня).

торську творчість стимулювали через державне замовлення. Рекомендації «згори» невдовзі знайшли практичне втілення. Наприкінці 1920-х – упродовж 1930-х років було створено досить значний оперний доробок, що його умовно можна диференціювати на декілька тематичних груп.

Найбільша кількість творів стосувалася сфери героїчної історії, що в попередні періоди знайшла рельєфне відображення в традиціях української класичної опери. Невдовзі після оголошеного конкурсу з'явилися опери: «Хвесько Андибер» Василя Золотарьова (1926), «Дума Чорноморська» Бориса Яновського (1928), «Кармелюк» Володимира Йориша (1929) та однойменна опера Валентина Костенка (1930). У подальшому цей самий композитор створив опери «Карпати» (1932) і «Сава Чалий» (1937). До зазначеної групи входять також твори, де оспівано «боротьбу за незалежність, проти соціального гноблення» – у 1920-х – «Декабристи» В. Золотарьова (1925), у 1930-х – «Жакерія» Сергія Жданова (1935) та «Гайдамаки» Юлія Мейтуса, Всеволода Рибальченка та Михайла Тіца (1940). Низку творів присвячено жовтневим подіям 1917 року. Наприкінці 1920-х було написано згадуваний уже «Розлом» В. Фемеліди; у наступному десятилітті – «Яблуневий полон» Олеся Чишка (1931), «Партизани» Василя Сmealіна (1932), «Щорс» Володимира Йориша (1936), С. Жданова (1937) та Б. Лятошинського (1938), «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тіца (1939).

Окрему групу складають опери про радянську дійсність, класову боротьбу та перебудову країни в роки перших п'ятирічок, пафос соціалістичного будівництва та колективізацію: «Комбайн» Павла Толстякова (1931), «Бур'ян» (1930, незавершена) і «Поема про сталь» (1932) В. Йориша, «Трагедійна ніч» Костянтина Данькевича (1934), «Єдиним життям» Дмитра Клебанова (1937).

Отже, спочатку переважали опери на історичні сюжети, згодом співвідношення змінилося на користь сучасної

тематики. Напружена атмосфера перед Другою світовою війною спричинила нові суспільні акценти («Невідомі солдати» (1934), у новій редакції – «Жан Жірдан» (1937) Пилипа Козицького). Відбиток тогочасного войовничого атеїзму виразно виявляється в єдиній сатиричній одноактній опері «Діли небесні» М. Вериківського (1934) на текст однойменної гуморески Остапа Вишні. Окрему групу становили опери для дітей, написані впродовж 1930-х років (див. розділ «Музика для дітей»). Таким чином, опери, написані в 1930-х роках, тематично й ідеологічно продовжували задекларовані вимоги попередніх 1920-х років.

Першою оперою 1930-х років стала «Яблуневий полон» Олеся Чижка, написана на замовлення Одеського театру за однойменною п'єсою Івана Дніпровського<sup>2</sup>. Вибір сюжету був не випадковий. «Ще жодна п'єса не мала такого успіху. Вся культура Одеса тільки й говорила про надзвичайну виставу. На мою думку, вона була на той час найкраща, найглибша в українській літературі п'єса на тему громадянської війни», – писав про літературне джерело режисер В. Василько<sup>3</sup>. За задумом автора опери, який сам був досвідчений співак, трімав «наснажувати пролетарського слухача своєю наспівністю». Водночас у цій опері віддзеркалилися загальні тенденції початку 1930-х років щодо спрощення музичної мови.

В основі змісту «Яблуневого полону» – події на Правобережній Україні в 1919 році. Лібрето включає розмовний текст п'єси та оперні номери, написані ритмізованою прозою і віршами. Твір складається з десяти картин («Полк порятунку України», «Яблуневий полон», «Матроська ідилія», «Політикани», «Сатана попавсь», «Надрив», «Банкет у Петлюри», «Без ватажків», «Сатана у командарма», «До долі цвіт»), об'єднаних у п'ять дій. Інтонційно опера спирається на народнопісенний матеріал (вико-

<sup>2</sup> Прем'єра відбулася 8 квітня 1931 року в Одесі

<sup>3</sup> Василько В. Театру віддане життя: Спогади. – Київ : Мистецтво, 1984. – С. 272.

ристано історичну пісню «Ой гай, мати», чумацьку «Гей, у степу, степу, криниченька», жартівливі «Ой поки я Василя любила, то я в добрих черевиках ходила», «Ой що то за шум учинився» та ін.).

«Яблуневий полон» не був позбавлений плакатно-спрощеного вирішення окремих моментів драматичної дії. Надмірна патетика, часте використання фанфарного звучання у більш-менш розгорнутих інструментальних епізодах, підкреслена риторичність образів – з одного боку, були результатом недостатнього професіоналізму автора (через брак фахової освіти). З другого, – це відповідало духові часу. Для характеристики ворожого табору композитор створив «вугластий», примітивно-лапідарний марш. Натомість у змалюванні позитивних персонажів автор спирався на аріозно-романсові інтонації. Найвиразніші сторінки партитури пов'язані з фольклорними джерелами. Народнопісенні засади визначили також оригінальний тематизм. Важлива музична характеристика народу – хори, побудовані на інтонаціях козацьких, історичних пісень та героїчних маршів<sup>4</sup>. Вони мали велике значення в драматургії опери – в інструментальних фрагментах і вокальних партіях героїв підкреслювали їх мужність, рішучість. Лейтмотиви в опері відіграли переважно ілюстративну роль, були доволі статичними. Недостатньо розвиненою вийшла оркестрова партія загалом. Однак «Яблуневий полон» Олесья Чишка користувався певним успіхом у глядачів.

Опера «Поема про сталь» В. Йориша<sup>5</sup> відповідала поширеним тоді проявам урбанізму, оспівуванню широко задекларованої індустріалізації країни, що знайшли втілення в багатьох мистецьких жанрах, зокрема в опері, однак скоро були засуджені як

---

<sup>4</sup> Виникають аналогії, зокрема, з піснями «Гей, не дивуйте, добрії люди» та «Розлилися круті бережечки».

<sup>5</sup> Лібрето Ф. Гопака, С. Каргальського та П. Переяславцева за п'єсою М. Погодіна «Поема про сокиру». Прем'єра відбулася 7.10.1932 у Дніпропетровську (тепер Дніпро).

«виразники буржуазної ідеології»<sup>6</sup>. Водночас у творі висвітлено суголосну тодішній ідеології класову боротьбу, що продовжувала лінію, накреслену операми «Іскри» І. Ройзентура та «Вибух» Б. Яновського (помітні навіть сюжетні збіги). На сцену вийшли нові герої: робітник-передовик, секретар партосередку, радянський інтелігент. Дія відбувалася на виробництві (композитор за допомогою шумових ефектів спробував відтворити його атмосферу), на партзборах, на мітингу. На перший план висунуто класовий (головні герої – трудящі радянського заводу – викривають іноземних «ворожих агентів») та пов'язаний із ним світоглядний (у межах однієї родини) конфлікти. Фрагменти опери (чистовий варіант клавіру й партитури було втрачено під час окупації) засвідчують, що музична драматургія будується на лейтмотивній системі. Керуючись вимогою доступності музичної мови, автор вибудовував її на основі популярних масових жанрів – пісні (лейтмотив старого майстра Євдокима) й маршу (сповнений показної патетики лейтмотив пролетаріату та ін.).

В основі характеристик позитивних героїв – цитати з популярних тоді пісні «Червона гвардія» та «Маршу Будьонного» тощо. Протилежний, ворожий табір змальовано за допомогою салонних «непманських» танців, зокрема фокстроту (тоді навіть побутував лайливий термін «фокстротизм»). Речитативи під час виробничих сцен сповнені технічних термінів, у них відтворено «розмову в інтервалах»<sup>7</sup>, у побутових сценах помітна зумисна вульгаризація.

Киргиза Імагужі охарактеризовано за допомогою стилізованої східної мелодії. Загалом герої опери позначені схематичністю, плакатністю. Унаслідок превалювання агітаційно-публіцистичного тону опера витримала лише декілька постановок і швидко зійшла зі сцени.

<sup>6</sup> *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери. – Київ, 1970. – С. 79.

<sup>7</sup> *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери. – Київ, 1970. – С. 81.

Втілення характерної для того часу проблематики найбільшою мірою виявилось у драматичному театрі. На початку 1930-х років у радянській літературі, зокрема драматургії, було втілено соціальні конфлікти. Згодом їх найвдаліші з погляду ідеології (утім, іноді не позбавлені художніх рис) зразки ставали творчими орієнтирами для композиторів, які працювали в оперному жанрі. Природно, що перевагу надавали творам, які найлегшим чином можна було пристосувати до вимог музичного жанру. Переробка на лібрето п'єс Б. Лавреньова, М. Погодіна, Л. Первомайського та інших зводилася здебільшого до простого скорочення тексту й концентрованішої подачі сюжетних ліній. При тому композитори прагнули максимально передати дух оригіналу, зберегти його мову. Така робота відображала загальну тенденцію «літературної опери» кінця 1920 – початку 1930-х років, у концепцію якої цілковито вкладається «Поема про сталь» В. Йориша.

Вплив драматичного театру позначився на всіх тогочасних оперних творах. Тодішній рецензент оперних вистав М. Немиров констатував, що «сучасна опера помітно виходить зі сфери музичного видовища й наближається до видовища театрального, де музика має велике, але не єдине значення. Відбувається певний процес “театралізації опери”, з акцентом на драматургічних елементах дії. Опера, очевидно, поступово чимраз більш перетворюється на театральне мистецтво»<sup>8</sup>. Утім, коли опері відмовляли в можливості розв'язати конфлікт за допомогою найсуттєвішого для неї музичного складника, тобто вона втрачала свої специфічні особливості, автори були приречені на невдачу<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Немиров М. От оперы к музыкальной драме // Киевский оперный театр 1922–23. – 15–17 ноября, № 10.

<sup>9</sup> Це виявилось також у тогочасних творах російських композиторів, зокрема «Лід і сталь» В. Дешевова, «Прорив» С. Потоцького, «Фронт і тил» А. Гладковського та ін.

Тему «соціалістичного будівництва» продовжив перший музично-сценічний твір К. Данькевича, написаний також на замовлення керівництва Одеського театру. Це позначена романтичною піднесеністю опера «Трагедійна ніч», створена під враженням відвідин Дніпрельстану<sup>10</sup>. Вона складається з вокально-симфонічного прологу та картин-фрагментів. Справедливо найбільш вдалими в опері вважають наспівні ліричні епізоди (кохання Галини й Дьоми – пісні, аріозо, дует Галини й Дьоми). Водночас їх супроводжує доволі «терпка» гармонія, насичена складними співзвуччями, численними хроматизмами (змалювання «оновленого» Дніпра в аріозо Дьоми з третьої картини першої дії), притаманна пошукам композитора в ранній період його творчості.

У цитуванні фольклору у вставних (дивертисментних) танцювально-хорових номерах (зокрема, у сцені, де протиставляються хор «Ой на горі та й жінці жнуть» та російська «Камаринська»; у пісні Галини з хором «Ночувала нічку в хрещатім барвінку») композитор імітував гру на балалайці й бандурі. Прикладом уведення в українську оперу інтонацій радянських масових пісень є масштабна хорова сцена «Гуркають крани над котлованом»<sup>11</sup>:

Опера, замість увертюри, розпочинається двома вступними фрагментами: вокально-симфонічний прологом, де сопрано в супроводі оркестру оспівує героїв Дніпробуду, та програмною симфонічною картиною, у якій образно узагальнено ідею твору – протиставлення двох епох, старої та нової України, «тяжке життя українського селянства за царизму й життєдайну бурю революції, яка навіки знищила насиль-

<sup>10</sup> Прем'єра відбулася 22.05.1935 р. в Одесі. В основу лібрето покладено однойменну поему уродженця Житомира Олександра Безименського (використано приблизно половину тексту, решту віршів дописали поет В. Іванович і автор).

<sup>11</sup> К. Данькевич використав цю музику в ораторії «Жовтень» (як окрему частину), яку написав «до 40-річчя Жовтневої революції».

ство й експлуатацію». «Музика “Трагедійної ночі” мелодійна, емоційно виразна <...> трохи наївна <...> особливо відчутні впливи пізнього західноєвропейського романтизму», – загалом слушно оцінювала оперу Л. Архімович<sup>12</sup>.

Певним досвідом щодо втілення нової теми стала опера «Партизани» В. Смекаліна (єдина спроба композитора в цьому жанрі на лібрето О. Досвітнього), проте відбувся лише її громадський перегляд у Харкові<sup>13</sup>.

В українському музичному театрі 1920–1930-х років, завдяки режисурі Леся Курбаса та його однодумців, принципово змінилося розуміння сцени як нерухокої картини. Часто на сцені встановлювали спеціальні площадки для гри акторів на різній висоті (наприклад, «Вибух» та «Дума чорноморська» Б. Яновського). Навіть тоді, коли партитура не передбачала багатоплановості сценічного втілення твору, режисери-постановники відшукували видовищні, зорово-впливові рішення, що сприяли розкриттю драматургічного конфлікту, давали додаткові можливості для більш виразного показу подій, фактів, людських стосунків – часом у гострому зіткненні сил наскрізної дії і контрдії. Неабияку роль у цьому відіграв досвід роботи в кіно. У практиці драматичного театру процес проникнення прийомів кінематографії йшов поступово і в різних напрямках. В опері він був проявом тенденції демократизації мистецтва, його вважали таким, що міг сприяти «революційному оновленню жанру». До оперних творів залучали кінокадри хроніки, історичних подій, різноманітні засоби й технічні новинки кінематографу. Користувалися й елементами монтажно-драматургії кіно, «прискоренням» темпу сценічної дії за рахунок скорочення її тривалості. Для багатьох композиторів праця в кінематографі стала школою точності й лаконізму висловлення думок. У деяких випадках у процесі

---

<sup>12</sup> Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. – С. 95.

<sup>13</sup> Вісті. – 1932. – 15 жовтня.

створення музики до фільмів народжувалися образи, які пізніше автори розробляли в симфонічній творчості.

Одну з характерних тенденцій того часу – розуміння сцени як динамічної, безпосередньо зумовленої особливостями мізансцен – віддзеркалила опера «Невідомі солдати» П. Козицького, створена за однойменною п'єсою Леоніда Первомайського в 1932–1934 роках<sup>14</sup>. Драма Л. Первомайського привернула увагу своїм документальним характером, відображенням у ній «атмосфери» того часу. В основі сюжету – події громадянської війни та іноземної інтервенції в Україні. За багатьма персонажами п'єси виразно проступали конкретні історичні прототипи. Художнє узагальнення життєво-конкретного матеріалу визначило жанрову своєрідність твору. Письменник назвав п'єсу «трагемою», бажаючи підкреслити в ній наявність типових рис трагедії і поеми. Характер п'єси визначив музичний жанр опери як вокально-симфонічного плаката. Особливого значення в розкритті ідеї опери набув образ невідомих солдатів. В інтродукції до п'єси Л. Первомайський писав: «Невідомі солдати імперіалістичних армій, безіменні борці, що лягли кістьми...».

На відміну від опер, де хор потрактовано як однорідну масу, яка живе в конкретній історичній обстановці, П. Козицький запропонував цікаве розуміння хору, подібне до його тлумачення в античній трагедії. У цій опері хор не просто супроводжує дію чи коментує її, а зосереджує увагу на найважливіших моментах вистави, звинувачує або підтримує героїв. Уведення хору-коментатора в сценічну дію нагадує кінематографічний прийом стоп-кадру, що створює можливість поєднання двох образних планів (як, наприклад, у фіналі першої картини), водночас хор за таких умов відіграє роль

---

<sup>14</sup> У новій редакції 1937 року вона була названа «Жан Жірдан» і прийнята до постановки в Київському оперному театрі 1941 року, проте на заваді стала війна. В архіві композитора зберігається майже весь матеріал обох редакцій.

сміслового узагальнення. Багатопланове відтворення подій, накреслене у п'єсі Л. Первوماйського, композитор послідовно витримав у всій опері. Наприклад, у третій картині (під час мітингу на заводі) хор невідомих солдатів коментує зміст промови Іди. Завдяки цьому її образ набув плакатної узагальненості.

Особливе значення в драматургії опери має оркестрова тема, що символізує образ пролетарської революції, їй притаманна епічність і водночас драматична напруженість висловлення. Вона несе запал великої внутрішньої сили. Не випадково тема органічно входить у вокальну партію Іди («Хай братовбивчі війни зникнуть» – епізод розмови з Жаном) і стає інтонаційним джерелом нових тематичних утворень, зокрема, у її речитативі й арії «Моя остання смерть». Трагедійним громадянським пафосом сповнене звучання останньої картини – жалобного маршу-реквієму пам'яті тих, хто віддав життя за світлі ідеали свободи і справедливості.

У хоровій партії зосереджено силу народного протесту, «пробудження свідомості мас». На кульмінації поєднано хори робітників і невідомих солдатів. У фінальному епіко-драматичному звучанні трьох хорів – повсталих робітників, французьких матросів та невідомих солдатів – утверджується ідея створення нового світу. Така велика питома вага хорової партії посилила риси ораторіальності, що виявилось також у вільному переключенні сюжетно-образних планів, у «стоп-кадрах», завдяки яким жанр твору можна визначити як оперу-плакат.

Своєрідність тематизму опери зумовлено сплавом масових пісень революції, громадянської війни, патетики схвиленої мови. Композитор не цитував відомих мелодій, проте творчо використовував їх інтонаційні й метроритмічні формули (аналогії виникають, наприклад, із тюремною піснею «Слухай» (слова І. Гольц-Міллера, музика П. Сокальського). Особливої внутрішньої імпульсивності надає музиці

тема знаменитої пісні французьких санкюлотів «Ça ira» («Все буде гаразд»). Її виразний мотив-заклик із пружною ритмічною символізує стихію революційного пориву французьких матросів; у сцені бунту на крейсері вона створює відчуття зародження і, потім, розгортання, концентрації революційної сили.

У жанрі опери другої половини 1930-х років відбувався подальший розвиток пісенних засад. У мистецьку повсякденність міцно увійшло словосполучення «пісенна опера». «Пісенна опера, – зазначає музикознавець Наталя Сурніна, – це та реальність, у якій змушений був існувати оперний театр 30–40-х років. Реальність, де доступність, мелодійність, гармонійність та відповідність комуністичним ідеалам були проголошені головним критерієм оцінки музичного твору. Де робітник шарикопідшипникового заводу міг публічно критикувати твір голови Спілки композиторів, проте кінцеві рішення – визнати оперу перемогою радянського мистецтва чи дати команду «фас» – приймалися нагорі»<sup>15</sup>. Водночас сучасник і безпосередній глядач тих творів музикознавець Андрій Ольховський ще тоді зауважував, що «з усією повнотою постає питання про те, що низка оркестрованих пісень – це ще не опера, що тільки велике симфонічне дихання музики може забезпечити високий рівень музично-драматургічного, дійсно оперного розгортання сюжету»<sup>16</sup>.

Наприкінці 1930-х років було оголошено конкурс на найкращу оперу про М. Щорса (у відповідь на побажання Й. Сталіна, висловлене Олександром Довженку – створити образ героя громадянської війни, аналогічний російському В. Чапаєву). На заклик відгукнулося одразу кілька авторів. Так на різному інтонаційному матеріалі (та різні за художнім

<sup>15</sup> Сурніна Н. «Песенные оперы»: оперный театр как узник идеологии. URL : <https://stanmus.ru/studio/0001551946/>.

<sup>16</sup> Ольховський А. Нарис історії української музики. – Київ : Музична Україна, 2003. – С. 401.

рівнем) з'явилися однойменні опери («Щорс») В. Йориша, С. Жданова та Б. Лятошинського, а також «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тица. Вони відображали істотний поворот у тематиці, викликаний ситуацією передодня Другої світової війни. Зазначені твори були написані в річищі «пісенної опери».

Найкращим прикладом такого досвіду стала історико-біографічна опера Б. Лятошинського «Щорс» (текст і лібрето Максима Рильського та Івана Кочерги)<sup>17</sup>. Автори вивчили документи про діяльність М. Щорса в Україні й створили художньо-узагальнений образ полководця<sup>18</sup>. Про оперу «Щорс» Б. Лятошинського його вчитель Рейнгольд Глієр писав: «Всі сольні вокальні партії цікаво написані, відзначаються великою наспівністю – цією необхідною рисою кожної опери», відзначав, що велика цінність музики «полягає в тому, що вона, незважаючи на складність, цілком дохідлива...»<sup>19</sup>.

Панорама боротьби в роки громадянської війни постає у взаємодії різних драматургічних ліній. В основі музичної драматургії «Щорса» – розвинена система лейтмотивів. Закріплені за дійовими особами теми відтворюють і сюжетну динаміку, і особливості характеру героїв.

Розгорнену музичну характеристику має образ Щорса. Симфонізації набуває мужня за характером оркестрова лейттема «богунців», що характеризує і Щорса. Її варіанти в сольних, хорових та речитативно-діалогічних епізодах динамізують музичну тканину твору. У ній простежується концен-

<sup>17</sup> Оперу написано на початку 1938 року. Того самого року відбулися її прем'єри в Києві, Одесі, Дніпропетровську та Вінниці.

<sup>18</sup> Абстрагуємося від істинних рис цієї суперечливої історичної постаті й дотримуємося потрактування цього образу авторами опери. Докладніше про М. Щорса див.: *Сігунцов А.* «Чорний командир»: від пам'ятника до живого образу. URL : <http://kyivartweek.com/program/chornij-komandir/>.

<sup>19</sup> Советская Украина. – 1938. – 5 августа.

трація інтонаційних особливостей, що йдуть від українських народнопісенних джерел та пісень революції і громадянської війни. Центральну музичну характеристику Щорса зосереджено у великій арії в першій дії «Товариші, це не останній бій!».

У перших радянських операх такого роду «промови» втілювались або засобами декламації, або рецитації на одному звуці. Згодом автори розкрили виразність музичної декламації, що й виявляється в цій арії, простежується в оперних творах інших композиторів, приміром В. Смекаліна <sup>20</sup>.

Аналогічна за емоційно-змістовою концентрацією і друга арія Щорса (з четвертої дії), де він прагне піднести дух вояків перед великим боєм. Музична мова Щорса увібрала інтонації українського народного героїчного епосу, але їх переінтонування композитором надало звучанню своєрідного осучаснення: мелодія вокальної партії збагачується закличними ходами на широкі інтервали, пружною синкопованою ритмікою, маршовою карбованістю.

У створенні образу полководця автор використав також мелодії народних пісень. Наприклад, «Ой поля, ви, поля» введено в ліричний епізод: її співає молода розвідниця Лія, яка з'являється на сцені саме тоді, коли Щорс вважає її загиблою. Мелодійна виразність народної пісні в устах героїв підкреслює сердечність і тепло їх взаємних почуттів. Таким чином, ця пісня відіграє також важливу драматургічну роль:

Під час процесії похорону Щорса звучить народна пісня «Козака несуть і коня ведуть». В опрацюванні Б. Лятошинського вона набула функції реквієму значної емоційної сили. Тут посилено драматичний зміст – народна епіка збагачується трагедійним напруженням. Реквієм «Козака несуть і коня

---

<sup>20</sup> Показово, що в операх «Партизани» В. Смекаліна та «Щорс» Б. Лятошинського виявляються певні інтонаційно-ритмічні збіги, що свідчать про процес активного звернення цих авторів до тодішнього звукового середовища, засвоєння ними музичного словника епохи й кристалізацію відповідних музично-художніх форм.

ведуть» Б. Лятошинського набув значення самостійного завершеного твору й увійшов до золотого фонду української музики.

На народному тематизмі побудовано також хор богунців «Ти стелись, стелись, барвіночку» (друга дія), весільна пісня «Як налинуло сімсот голубів» та пісня Гриця «По лісах та байраках» (третья дія), пісня Галі «Гаю, гаю, зелен розмаю» (четверта дія), звучить в опері також революційна пісня «Варшав'янка». Як уже було зазначено, у 1930-х роках особливе значення мало залучення до опери пісень революційної доби. Інтонаціями пісень громадянської війни та масових радянських пісень насажені хор партизанів «Хай гримлять гучні гармати – наша перемога!» (перша дія) та фінальний хор опери «Ми сини землі нової». Яскравим художнім узагальненням стала «Богунська пісня» – бойовий марш, що невдовзі здобула всенародне визнання й широко виконувалася в роки війни <sup>21</sup>: Через пісні у професіональну творчість вливалася життєдайна сила фольклорних традицій. Використання революційних і народних зразків сприяло відображенню «інтонаційної атмосфери» часу.

Менш виразні в опері другорядні персонажі – боєць-селянин Єремеїч, фельдшер, німецький офіцер. Рельєфно поданий «антигерой» Запара. Симфонічна музика втілює напруженість батальних сцен.

У концепції опер «Щорс» С. Жданова (лібрето М. Рильського) <sup>22</sup> та «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тица (лібрето Валентина Бичка й Бориса Шелонцева) <sup>23</sup> значну роль також відіграють пісні. Вони різнобічно характеризують народ, насамперед відтворюють його героїчні риси. Хори в

---

<sup>21</sup> Її вербальну частину автор музики запозичив у пісні, яка народилася під час громадянської війни.

<sup>22</sup> Написана 1937 року. Прем'єра відбулася на радіо 1938 року в концертному виконанні.

<sup>23</sup> Прем'єра опери «Перекоп» відбулася 20.01.1939 р. у Києві.

цих композиціях несуть основне ідейне та змістовне навантаження.

Автори опери «Перекоп» сподівалися досягти конкретності відтворення образного змісту шляхом використання пісень громадянської війни, а також давніших фольклорних зразків: «Ми прагнули до народності і виразності музичної мови – пояснювали автори. – Крім своїх пісень, ми вважали за необхідне ввести в оперу ряд похідних і побутових пісень»<sup>24</sup>. Деякі з них звучали майже повністю («Ой при лужку», «Ой посіяв козак гречку», «Бариня», «По Дону гуляє козак молодий»), інші ставали інтонаційним джерелом оригінального тематизму, що лежав в основі характеристики героїв («Ой наступала та й чорна хмара» – лейттема діда Калиничука, «Побратався сокіл з сизокрилим орлом» – партія баби Василяни тощо). В опері звучать також мелодії російських, грузинських, татарських пісень і танців. Твір не був позбавлений суттєвих недоліків, викликаних колективною роботою (відсутність внутрішньої єдності стилю і мови). Проте «Перекоп» тогочасні рецензенти вважали помітним досягненням жанру кінця 1930-х років<sup>25</sup>.

«Особливої уваги в розвитку опери, – слушно зазначав А. Ольховський, – заслуговує перша постановка на сцені Київської опери “Тараса Бульби” М. Лисенка»<sup>26</sup>. Йшлося про редакцію цієї «єдиної опери української спадщини великого масштабу»<sup>27</sup>, здійснену 1936 року Левком Ревуцьким і Борисом Лятошинським. Виконуючи головне концепційне завдання – підсилити, згідно з вимогами тогочасної естетики, «видовищність» і «масовість» Лисенкового твору, Л. Ревуцький дописав, відповідно до начерків М. Лисенка, сцену в гетьмана

<sup>24</sup> Перекоп : Путівник по опері. – Київ, 1938. – С. 8.

<sup>25</sup> *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери – С. 174.

<sup>26</sup> *Ольховський А.* Нариси... – С. 408.

<sup>27</sup> Там само.

Острияниці, фінал, розгорнутий монолог Тараса, аріозо Остапа, увів в оперу також декілька танців і народних пісень, взятих з обробок Лисенка. «Неймовірною удачею редакторів, – як слушно зазначає музикознавець Валентина Кузик, – стала новонаписана увертюра (її основне інтонаційне зерно – 12 тактів узято з Лисенкової оперної Інтродуції) – епіко-героїчне симфонічне полотно на рівні світових шедеврів, що, як окремий концертний номер, і нині є своєрідним “музичним титулом” України у світі»<sup>28</sup>.

Якщо лірико-комічний жанровий різновид опери, започаткований «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, за радянської доби мав своє продовження, то сатирична опера, започаткована свого часу Миколою Лисенком «Андріашиадою» (1866–1877) та «Енеїдою» (1911), майже не була розвинута. Виняток – одноактна сатирична опера «Діли небесні» М. Вериківського (1931), написана на текст однойменної гуморески Остапа Вишні, де типовим для того часу об'єктом сатиричного зображення стала релігія, затаврована офіційною радянською пропагандою як «опіум для народу». У цій опері показове для зазначеного періоду нищення духовних підвалин нації розкрилось у балаганному ключі. Саме можливість приниження святині до рівня балагану за радянської доби створювала глибинні світоглядні передумови для розквіту антигуманних дій тодішньої влади у ставленні до культури, окремих діячів, явищ і цілих галузей науки та мистецтва. Приміром, у єдиному замкненому сольному номері – арії святої Марії Єгипетської (від такту 32) М. Вериківський удався до цитування фольклорного зразка (народної пісні «Без тебе, Олесю»), текст якого, однак, «осучаснений», в оркестрі зімітовано награвання гармошки; в епілозі (такт 39) в уста архангела Михаїла вкладено широківідоме тоді «Яблучко».

---

<sup>28</sup> Кузик В. Опера «Тарас Бульба». Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський // Українське музикознавство. – Київ, 2012. – Вип. 11. – С. 89.

Водночас опера мала й прихований другий план. Його утворювали доволі прозорі сатиричні натяки на тогочасні партійні «верхи», завуальовані під біблійні образи (архангела Михаїла, святу Марію Єгипетську), навіть під Господа Бога Саваофа. Певною мірою наслідуючи Ж. Оффенбаха (зокрема «Прекрасну Єлену»), а також І. Котляревського – М. Лисенка («Енеїду»), автори змалювали їх легковажними й досить фривольними барвами. У зазначеному контексті, це, однак, зумовлювало «переведення» вістря сатири з біблійних образів на партійне керівництво, тобто виникала характерна для 1930-х років езопова мова.

Зокрема, музичний гротеск характеризує картину засідань ВЦВК (у переказі архангела Михаїла). Форшлаги й повторювані низхідні секунди у високому регістрі помітно знижують поважність цієї високої установи (такт 12). Фразу «А ви хто такий?» підкріплено «грізним» розростанням музичної тканини (поступове додавання звуків утворює звукову пляму-кластер), а запитання «В профспілці працюєте?» (такт 14) проголошується під легковажний вальсовий мотивчик. Та сама музика супроводжує і сцену голосування (такт 18). Як і раніше, вона «буквально» ілюструє текст, змалюючи заформалізованих партійних працівників. Така відверта сатира на адресу високої партійної установи та її працівників свідчила про неабияку сміливість авторів, і, вірогідно, була однією з вирішальних причин того, що постановка твору не відбулась. Можливо, прихований сенс автор створив свідомо, саме для того, щоб названа антирелігійна опера не побачила сцену.

Дії в опері майже немає: її головний герой – архангел Михаїл – переповідає свої нещастя Богу Саваофу. Останній же лише подає короткі репліки, реагуючи на його скарги. Тому опера «Діли небесні» являє собою майже монолог наскрізного розвитку з поодинокими діалогічними епізодами-вставками.

Вокальні партії здебільшого декламаційні – виняткове місце в них посідає речитатив. Композитор намагався від-

творити всі відтінки мовної інтонації: розповідні, запитальні, ствердні та інші. У цьому він був продовжувачем пошуків М. Мусоргського, виявлених у його «Одруженні». Панівний речитатив *secco* збагачений фрагментами *accompagnato* й навіть співучого (аріозного). У цьому випадку М. Вериківський наслідує М. Лисенка, зокрема розвиває характерні риси речитативів, виявлені в його «Різдвяній ночі».

Оскільки дія в опері як така відсутня, а головує в ній монологічний текст, в оркестрі посилено ілюстративну функцію. Подекуди композитор вдається до звукозображальності, навіть певної музичної натуралістичності. Водночас оркестр передає емоційні стани – гнів, сум тощо.

Оскільки оперу «Діли небесні» ніколи не було поставлено, вона не вплинула на подальший розвиток вітчизняної опери, на довгі роки так і залишившись єдиною пробою пера в сатиричному жанрі. Для М. Вериківського ж ця мініатюра стала своєрідною творчою лабораторією: урізноманітнювався й збагачувався речитатив, проходили експериментальний відбір нові гармонічні засоби (модуляції через «звукові плями»-кластери, кластерне ущільнення музичної тканини шляхом поступового підключення звуків у тактах 7, 10, 13, що через багато років стане одним із важливих виражальних засобів у творчості Віталія Губаренка). Відпрацьовувалися також оркестрові прийоми: імітація дзвонів, відтворення в музиці різноманітних дій сценічних персонажів, передача емоційних станів – усе це знайшло свій розвиток у наступній комічній опері композитора – «Вій» (1946).

Приблизно в той самий час (починаючи з кінця 1920-х та в 1930-х рр.) у жанрі опери експериментував Йосип Прибик, який написав 8 одноактних творів за Антоном Чеховим («Нерви», «Забув», «Сирена», «Невдача», «Радість», «Сповідь», «Тяганина», «Антрепренер під диваном»), визначивши їх як «музично-драматичні етюди». Місткі й лаконічні оповідання А. Чехова визначили основний настрій творів – добродуш-

но-іронічний («Сповідь») чи безжально-карикатурний («Радість»), реалізований засобами музичної декламації. Музика їх цікава, насамперед, як досвід відтворення російської мовної інтонації.

До 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка музичну шевченкіану було поповнено значними художніми здобутками, з-поміж яких були й опери: «Назар Стодоля» Валентина Костенка (1937), «Марина» Германа Жуковського (1938), «Сотник» (1938) і «Наймичка» Михайла Вериківського (1940–1941) «Гайдамаки» Юлія Мейтуса, Всеволода Рибальченка та Михайла Тица (1940–1941).

Зазначимо, що одна з провідних рис української оперної класики кінця XIX – початку XX ст. – психологізм у розкритті внутрішнього світу сценічних персонажів. Особлива увага до нього часто зумовлювала інтерес до жіночих характерів. Правдивістю і глибиною позначено галерею жіночих образів у вітчизняному мистецтві (Ганна з «Тараса Бульби», Оксана з «Різдвяної ночі», Галя з «Утопленої» М. Лисенка, Катерина з однойменної опери М. Аркаса). Лінію цю продовжив Герман Жуковський у своїй першій серйозній композиторській спробі – опері «Марина»<sup>29</sup>. За спогадами сучасників, твір було позначено відчуттям великої вокально-сценічної форми, динамічністю музичного матеріалу, пісенною мелодикою широкого дихання, близькій українському ліричному фольклору<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Опера Г. Жуковського (лібрето В. Дяченка, оркестровка М. Чайкіна) – перша студентська робота в музично-сценічному жанрі. Поставлена на сцені оперної студії Київської державної консерваторії 1939 року. За свідченнями сучасників і тогочасної преси, мала успіх у глядачів. У роки війни нотний матеріал опери втрачено. Над оперою на той самий сюжет працював Віктор Косенко, проте через його передчасну смерть у 1938 році музику (за відомостями Л. Архімович) не було записано.

<sup>30</sup> *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери. – С. 107.

Лірико-побутову оперу з наскрізним розвитком на Шевченківський сюжет створив М. Вериківський<sup>31</sup>. Зважаючи на те, що текст літературного першоджерела не був змінений, на перший план виходить монолог, зокрема в партії Сотника, що передає його роздуми («І дарував же мені Бог...» з першої картини), емоційний стан (гнів – «Навчилися, нічого сказать...» з другої картини) та інші. Рушіями дії виступають речитативні діалоги, де М. Вериківський розвиває власні досягнення у відтворенні розмовної інтонації з попередньої опери. Натомість у партії Настусі переважають настроєві пісенно-аріозні епізоди (зокрема в піснях «Якби мені крила» з першої картини).

Таким чином, композитор, продовжуючи традиції української класичної опери, звертається до народнопісенної лексики. Водночас своїм головним завданням він вважає відтворення внутрішнього життя героїв: змальовує їхній психологічний стан засобами вокальної декламації. Саме зазначені особливості розкриття внутрішнього світу героїв було новим в українській оперній творчості.

З новою мистецькою силою зазвучала тема жіночої долі в лірико-психологічній опері М. Вериківського «Наймичка» за однойменною поемою Т. Шевченка<sup>32</sup>. Не змінюючи фабули твору і максимально зберігаючи текст поеми, лібретисти пристосували сюжет до специфіки оперного жанру<sup>33</sup>. Не залишилися поза їхньою увагою і важливі авторські коментарі, притаманні поезії Шевченка філософські роздуми. Уведені лібретистами масові сцени й жанрово-побутові епізоди дозво-

---

<sup>31</sup> Композитор не відхиляється від тексту поеми Т. Шевченка, лише пропускаючи відступи від автора.

<sup>32</sup> Авторі лібрето – Михайло Вериківський і поет Кость Герасименко. Завершена влітку 1940 року, опера була поставлена лише в 1943 році в Іркутську, де Київський театр перебував в евакуації.

<sup>33</sup> У нових сценах (2-га картина, сцена в селі, де жила Ганна, епізоди з 3-ї картини, сцена весілля з 4-ї картини) поет досить вдало наслідував Шевченків стиль.

лили висвітлити психологічну колізію в реальних життєвих обставинах – так камерна лірико-психологічна драма набула сценічної масштабності. Відтак, зосередивши увагу на розробці провідного образу, автори враховували також вимоги видовищності постановки на великій оперній сцені. Тож так звані «сюжетні розширення» (наприклад, сцена Ганни з подругами, весілля Марка тощо) набувають у драматургії опери важливого значення.

Разом із тим «Наймичка» М. Вериківського майже позбавлена зовнішньої сценічної дії. Усю увагу зосереджено на внутрішньому житті героїні, її душевних переживаннях, що є найсуттєвішою ознакою музичних лірико-психологічних драм (зокрема, моноопер). Навіть оригінальний текст поеми розподілено між персонажами так, що образ Ганни не тільки подано «від першої особи», а й висвітлено крізь призму ставлення до неї інших персонажів. У цьому полягає особливість музично-сценічного прочитання «Наймички» Шевченка.

Усі доволі численні в опері масові сцени, жанрові й побутові епізоди покликані або відтінити образ головної героїні (зокрема, безжурні жіночі хори з другої картини, дитячі пісеньки, ансамблі другорядних персонажів та ін.) або створити відповідний колорит (чумацькі пісні за сценою). У музичній характеристиці Ганни відтворено різні емоційно-психологічні стани. У її вокальній партії композитор надав перевагу вільно побудованому монологу, де в окремих пісенних та аріозно-декламаційних фрагментах-епізодах розкривається багатогранність її внутрішнього світу. Найбільш виразно це виявилось в монологах «Я ледве добрела сюди» (перша картина) та «Нудьга моя зростає щохвилини» (друга картина). Між ними встановлюються образно-змістовні зв'язки (що викликають асоціації зі співвідношенням експозиції та розробки в сонатній формі в інструментальних творах): у заключному монолозі з другої картини конкретизовано і увиразнено думки, висловлені на початку опери.

Провідною ознакою «Наймички» є пісенність музики, що виросла з народної творчості. Вона стала основним засобом розкриття психологічного, душевного стану героїв. Такими інтонаціями пройнята вся партія Ганни. Це окремі жанрово визначені номери, як, наприклад, колискова з третьою картиною «Ой люлі, люлі, моя дитино», романсова мелодія з другої картини («Вже третій рік минають дні і ночі»), розділи її розгорнутих монологів. Пісенність переважає у кантиленних фрагментах на початковому етапі образного розвитку партії Ганни. В останніх картинах її партія стає суто декламаційною.

Оркестровий лейтмотив Ганни також увібрав особливості вокально-мовного інтонування народних пісень про жіночу долю. Упродовж усього твору він змінюється в різних жанрових трансформаціях відповідно до змісту драматургічних колізій, набуває значного симфонічного розвитку. Уперше його інтонації експоновано в інструментальному вступі до опери. У цьому епізоді відбувається становлення теми, вона поступово кристалізується з початкового мотиву, на кульмінації звучить у *tutti* оркестру, набуваючи епіко-драматичного узагальнення, нагадуючи багатоголосий хоровий спів.

В основі лейттеми Ганни – невелика пісенна фраза, яку Н. Герасимова-Персидська свого часу слушно назвала «темою загубленої долі»<sup>34</sup>. Вона звучить лише в оркестровому викладі, в залежності від психологічного стану героїні й у відповідності до ситуації – щоразу в іншому гармонічному й тембровому забарвленні. Зокрема, у другій картині тема набуває романсових рис (коли у Ганни з'явилася думка піти в найми). До теми долучається мелодично розвинений контрапункт, що збагачує музичну тканину хроматичними напруженими інтонаціями. У подальшому лейттема з'являється в драматургічно найбільш напружених моментах (зокрема під час весілля,

---

<sup>34</sup> Герасимова-Персидська Н. Образи Шевченка в оперній творчості М Вериківського // Шевченко і музика. – Київ : Мистецтво, 1966.

коли Наймичка намагається приховати від людей свій біль і страждання). Нею композитор також завершує розповідь про трагічну долю жінки у фіналі опери в сцені передсмертного прощання з сином: «Прости мене, мій синочку... я... я твоя мати...», де тема сягає кульмінаційного розвитку («могутнє, монолітне звучання флейт, гобоїв, труб, скрипок на тлі пульсуючого *tutti* оркестру») <sup>35</sup>..

Питома вага музичних характеристик інших персонажів опери набагато скромніша. Зокрема, партії Насті притаманні плавні, заокруглені мелодичні звороти, близькі до старовинного українського романсу. У партії Трофима переважає речитатив. Ще більш лаконічні партії Марка й Катерини: дует, кілька аріозо й пісня героїні «Та болять ручки, та болять ніжки». Майстерно підібрані народні пісні лежать в основі оригінальних хорів. Це – пісні-символи про людські страждання, невичерпну силу материнської любові, тяжку долю сиріт, зраджених. Широко відомою мелодією «Ой у полі та туман-димно» (про долю зрадженої дівчини), інтонаційно спорідненою з лейтмотивом Ганни, починається увертюра. Саме вона стала своєрідним узагальненням ідеї твору.

Таким чином, лірико-психологічна опера М. Вериківського «Наймичка» продовжила традиції вітчизняного оперного мистецтва, і її слушно вважають одним із найяскравіших його досягнень <sup>36</sup>.

У традиціях класичної опери кінця XIX ст. написано оперу «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тіца <sup>37</sup>, – за

---

<sup>35</sup> *Архімович Л.* Шляхи розвитку української радянської опери. – С. 120.

<sup>36</sup> У 1956 році композитор здійснив другу редакцію «Наймички», а 1963 за її мотивами на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-оперу (реж. Ірина Молостова та Василь Лапкниш).

<sup>37</sup> Лібрето Валентина Бичка за однойменною поемою Т. Шевченка.

визначенням Л. Архімович, – «героїко-історичну монументальну народну музичну драму»<sup>38</sup>. У ній традиційно протиставлено українську (народнопісенну) й польську (полонез, мазурка) інтонаційні сфери. Значне місце відведено масовим сценам (а відтак і хорам), однак паралельно розвивалася лірична лінія (Ярема й Оксана). Водночас автори дотримувалися стилістики популярної тоді «пісенної» опери, тож пісні (історичні, козацькі, героїчні, ліричні, танцювальні тощо) як головний формотворчий та інтонаційний матеріал покладено в основу як індивідуальних музичних характеристик, так і колективного образу народу. Загалом «Гайдамаки», що так і не були поставлені, відіграли певну роль насамперед у процесі професійного вдосконалення кожного з авторів, головним чином, Ю. Мейтуса.

В оперній творчості 1930-х років знайшли відображення не лише образи творів, але й постать самого Т. Шевченка. Першою такою спробою став «Тарас Шевченко» В. Йориша (1940) на сюжет однойменної повісті Сави Голованівського. Дія відбувається впродовж літа 1847 року – періоду розквіту таланту Кобзаря, його трагічного кохання до кріпачки Ольги, репресій, що закінчилися арештом і засланням.

Музика побудована на фольклорному матеріалі, вирізняється мелодійністю. У хоровому фіналі використано дві улюблені пісні Т. Шевченка: «Гей, хто горя не знає» та «Ой зійди, зійди». Водночас авторів опери справедливо закидали еkleктизм, слабкість музичної драматургії, відсутність симфонічного розвитку і взагалі визнали музику «ілюстративною і малооригінальною»<sup>39</sup>.

Таким чином, упродовж 1930-х років жанр опери в українській музиці пройшов складний шлях. Якщо в 1927 році

---

<sup>38</sup> Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. – С. 128.

<sup>39</sup> Станішевський Ю. Національна опера України. – Київ : Музична Україна, 2002. – С. 203.

Микола Грінченко констатував «невелику кількість опер, що їх має українська культура»<sup>40</sup>, то в 1940 році солідний кількісний показник, попри суперечливі, часом гостро критичні оцінки сучасниками тогочасних оперних творів (приміром, «...в цілому оперна <...> творчість того періоду зазнала “фатальної” невдачі»<sup>41</sup>) дозволив провести в Києві «Декаду радянської опери», що засвідчила певні успіхи в цій сфері. Опера виборола право на своє існування і функціонування в музичному мистецтві нового часу, хоч, безумовно, зазнавала сильного впливу політичних вимог і відповідних ідей та критеріїв соціалістичного реалізму, зумовлювалася постійним контролем за мистецьким процесом. Здебільшого така ситуація проявлялася в гіпертрофії визначених естетикою соцреалізму позитивних рис оперних персонажів, оспівуванні тогочасної епохи (що мали своєю основою установку на оптимістичне світосприймання), водночас поляризації суспільних сил, гіперболізації класових чинників. Усе це мало засвідчувати «перемогу ідей Жовтневої революції», успіхи на всіх ділянках «революційного перетворення» світу, формувати примат суспільного над особистим. Відтак у відображенні життєвих конфліктів, у втіленні характерів нових героїв та їхніх взаємин, відбитті «колективної пролетарської свідомості» і, як наслідок, у художньо композиційних засобах утвердилися властиві естетиці соцреалізму стереотипи. У цьому сенсі показово, що видовищність – провідний художньо-композиційний принцип культури 1920–1930-х років, яка спершу стимулювала розквіт музичного театру, зокрема й опери, наприкінці десятиліття набула відвертого агітаційно-масового характеру. Проте в найкращих своїх зразках опера, завдяки таланту її авторів, не вкладалася у заздалегідь визначені для

<sup>40</sup> Грінченко М. Українська опера // Музика. – 1927. – № 1. – С. 41.

<sup>41</sup> Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Київ : Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 197.

творчих пошуків межі. Насамперед завдяки цим здобуткам можна говорити про те, що в зазначеному жанрі в 1930-х роках відбувся певний розвиток і збагачення напрацювань М. Лисенка та його сучасників, було досягнуто важливих результатів для подальшого поглиблення процесів художнього розкриття музичної драматургії, образних та мовностильових характеристик оперних героїв. Вищевказані опери стали засадничими зразками кількох різновидів жанру, а саме героїко-епічного, народно-революційного, визначили характерні принципи їхньої музичної драматургії.

ІМЕНЕ

*Загайкевич М., Горбунова І.*

## СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО БАЛЕТУ

В історії української радянської музичної культури 1930-ті роки є одним із найскладніших і найпарадоксальніших періодів. Розгляд відомих фактів і творів під новим кутом зору, знаходження нових матеріалів тощо зобов'язує до вибудовування нового, осучасненого погляду на вітчизняну музичну культуру зазначеного періоду.

У цьому розділі висвітлено особливості становлення і розвитку вітчизняного балету в часових межах, що охоплюють 1929–1941 роки. Формування балету як самостійного жанру української музики припадає саме на межу 1920–1930-х років. Проблеми засвоєння класичної спадщини, водночас її пристосування до нових ідейно-естетичних вимог, пошуки нового змісту і нових форм його висловлення ще з початку 1920-х були найактуальнішими в українському театральному мистецтві. Композитор В. Нахабін і лібретист балету «Міщанин з Тоскани» В. Галицький у статті про цю їхню нову роботу зазначають: «Історія радянського балетного театру за 16 років, разом із цілою низкою вдалих цікавих постанов, знає багато і невдалих спроб на шляху створення радянського балету. Не аналізуючи <...> в усіх подробицях причини цих невдалих спроб, відмітимо лише, що одною з

причин було некритичне ставлення авторів балетів до проблеми засвоєння спадщини класичного балету [курсив авторів статті. – В. Н., В. Г.]. Це призвело до того, що в одному випадку – принципи класичного балету механічно застосовувалося до радянської тематики, в другому випадку – ці принципи зовсім відкидалися і змінювалися конструкціями акробатично-ексцентричного танцю, в третьому – надмірне застосування пантоміми зводило нанівець роль танцю. Практика довела, що жоден з цих методів творчих шукань не може бути фундаментом для створення радянського балету»<sup>1</sup>. Отже, якщо до початку 1930-х років у сфері оперної творчості вже сформувався національний оперний репертуар, а низка композицій стала класикою національної художньої культури, то в балетному театрі було помітне певне відставання. Водночас «якщо умовності оперної сцени приводять до великих труднощів на шляху створення музичної драми, то ще більше це стосується балету»<sup>2</sup>. Відтак творчі пошуки, зокрема щодо образно-виражальної й драматургічної ролі музики в балетній виставі, вирізнялися значною суперечливістю.

Серед стильових напрямів тогочасної балетної творчості можна вирізнити два провідні. Перший має точки дотику з імпресіоністською течією в театральному мистецтві, а також із ідеями М. Фокіна про те, що основним завданням хореографії є розкриття емоційно-чуттєвої сфери твору, а не його конкретного змісту. Ця тенденція відбилася, приміром, у балетних постановках на музику класичних симфонічних творів («Велич світостворення» на музику Четвертої симфонії Л. Бетховена, «Шехерезада» на музику М. Римського-Корсакова, «Льодова діва» на музику Е. Гріґа тощо), у які в зазначений період вкладався новий, зокрема й революційний, зміст.

---

<sup>1</sup> Нахабін В., Галицький В. Про балет «Міщанин з Тоскани» // Радянська музика. – 1934. – № 7. – С. 17.

<sup>2</sup> Івановський В. Балет «Міщанин з Тоскани», муз. В. Нахабіна // Радянська музика. – 1936. – № 6–7. – С. 10.

Для другого напрямку, близького до урбаністичного, навпаки, характерним було нехтування емоційно-виражальними рисами музики, натомість домінувало конкретне, ритмічно-моторне начало. Ця стильова тенденція рельєфно виявилася у творчості М. Фореггера, який з 1929 року працював балетмейстером Харківського оперного театру, а одним із її яскравих проявів став балет «Дніпрельстан» М. Фореггера (балетмейстер-постановник) – А. Рудницького (композитор), що перегукується з «індустріальними» балетами С. Прокоф'єва («Сталевий скок»), Д. Шостаковича («Болт», «Динаміада»). Крім того, слід відзначити спроби написання синтетичних вистав алегоричного змісту, у яких «у рівних пропорціях» поєднувалися музика, танець, вокал, драматична гра і навіть акробатика, як-от у балеті «Червоний вихор» В. Дешевова (1924).

Плідним виявився шлях створення національної хореодрами, що поєднувала риси класичного балету (розгорнутий сюжет, різноманітні персонажі, класичні танцювальні форми, провідна роль музики, прагнення до наскрізного музично-драматургічного розвитку за допомогою створення конфліктних ситуацій, індивідуальних образів-характеристик, системи лейтмотивів тощо) із новим змістом (переважно героїчно-революційним), відповідним до тогочасної радянської дійсності. Музична критика часто не схвалювала «традиційності» в балетному жанрі, віддаючи перевагу новаторським пошукам. Так, навіть про «Лілею» К. Данькевича (1940) М. Гозенпуд писав, що в ній «збереглися майже всі форми старої балетної музики – новий же зміст у цьому балеті вимагає деякого переродження дещо скам'янілих і штампованих схем. Ці схеми різко суперечать реалістичному розгортанню дії, гальмуючи її і підкреслюючи умовність балетного мистецтва»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Гозенпуд М. «Лілея» К. Данькевича // Радянська музика. – 1940. – № 5. – С. 57.

Та незважаючи на такі оцінки, хореодрама витримала перевірку часом: її жанрові різновиди вже на межі 1920–1930-х років остаточно утвердилися не лише в балетному театрі України, але й колишнього СРСР загалом. Серед перших її зразків «Червоний мак» Р. Глієра та «Кріпацька балерина» К. Корчмарьова. Спектаклям цього типу було властиве не лише збереження класичних балетних традицій, але й пошук нових виражальних засобів і драматургічних принципів, зокрема й запозичених з інших видів мистецтва, як-от кіно. Адже, на думку деяких дослідників того періоду, «відсутність слова і багатого на модуляції виразного звуку людського голосу знекровлює балетну виставу, робить засоби її впливу на маси біднішими порівняно з оперою»<sup>4</sup>.

Найпоказовішими і найвизначнішими прикладами перших українських балетів у жанрі хореодрами стали: «Карманьйола» В. Фемеліди (1930, лібрето П. Кривня, Одеса, постановка М. Мойсеєва), «Ференджі» («Вогонь над Гангом») Б. Яновського (1930, Харків, лібрето М. Борисова, постановка П. Крєтова і М. Форєттра), «Пан Каньовський» («Бондарівна») М. Вериківського (1931, лібрето автора, Харків, постановка В. Литвиненка).

В основу сюжету балету «Карманьйола» В. Фемеліди покладено події французької революції 1789 року. Ця тема була популярна в перші повоєнні десятиліття й відображена, зокрема, в однойменному балеті Б. Асаф'єва (1918). Також О. Коваль<sup>5</sup> згадує балет «*Çaira*» одеського композитора М. Вілінського – судячи з назви, теж пов'язаний із темою французької революції.

Низка істотних особливостей сюжету: його монументально-героїчний характер, історико-революційна специфіка

---

<sup>4</sup> *Івановський В.* Балет «Міщанин з Тоскани», муз. В. Нахабіна // Радянська музика. – 1936. – № 6–7. – С. 10.

<sup>5</sup> *Коваль О.* Радянський композитор у радіомовленні (з приводу плану на 2-ге півріччя) // Радянська музика. – 1936. – № 3. – С. 50–51.

образів тощо зумовили певні принципи музичної драматургії твору, зокрема, привнесення в балетну виставу виражальних засобів масового пантомімного дійства просто неба (підзаголовок «Карманьйоли» – «пантомімно-драматична дія-балет»). В епізоди, що зображають конкретні історичні події, уведено розмовні діалоги (у Пролозі, у сцені Національних зборів репліки дійових осіб узяті з оригінальних історичних документів), хори (у фіналі, у сцені штурму Бастилії, де звучить революційний гімн).

Крім того, в балеті чимало фрагментів, що містять алюзії, стосовні виражальних засобів опери (наприклад, оркестрові речитативні побудови у Пролозі, в епізоді страти батька Карманьйоли), непрограмованої інструментальної музики (часто вживані фугоподібні поліфонічні форми, такі як «*Entree*» аристократичної молоді). Слід відзначити другорядне значення суто танцювальних жанрів у драматургії балету, особливо в масових сценах, орієнтованих насамперед на створення пантомімно-драматичного видовища. Натомість партія головної героїні (Карманьйоли) будується, головним чином, на адажіо, варіаціях та інших класичних балетних формах сольного танцю, збагачених елементами побутової пластики.

Отже, поєднання виражальних засобів, жанрів, форм різних видів мистецтва є доволі еклектичним. Еклектичністю, певною дискретністю (зіставлення окремих сцен узагальнено-ілюстративного характеру) позначено сюжетно-драматургічний розвиток балету. Слід зазначити, однак, що на той час тенденції створення «синтетичної» балетної вистави розглядали не як порушення природи жанру і збіднення хореографічних прийомів, а, навпаки, як їх збагачення засобами суміжних мистецтв.

Щодо музичного тематизму балету, то його вибір свідчить про прагнення автора до історичної конкретики. Зокрема, партитура твору багата на цитати оригінальних популярних пісень часів французької революції, як-от «*Çaira*»,

«Марсельеза» і, власне, «Карманьйола». Указаний музичний матеріал ужито як для узагальненої характеристики народу (чотири хорові варіації з кодою на тему «Карманьйоли» в кінцевому епізоді – народному святі з приводу падіння Бастилії), так і для характеристики головної героїні (її лейттему засновано на мелодії «Карманьйоли», а один із найзначніших сольних епізодів її партії – «Танець із шаблями» – на темі «Çaira»). Найважливіші для характеристики образу народу оригінальні авторські теми балету також тяжіють до героїко-революційної інтонаційності. Такими, наприклад, є героїко-трагічний «Похоронний марш», яким починається твір, заклична «Тема пригноблених» із переважанням квартово-квінтової інтерваліки.

Відповідно до задуму балету, орієнтованого передусім на відтворення історичних подій, провідну роль у його драматургії відіграють масові сцени. Центральний конфлікт між ворожими суспільними силами – народом і аристократією – зумовив протиставлення різних інтонаційних і стильових пластів. Музичну характеристику народу, як уже зазначалося, побудовано на мелодіях пісень французької революції й близьких до них оригінальних авторських темах. «Революційний» мелос поданий у повнозвучних гармонічних і оркестрових барвах, у кульмінаційних моментах також бере участь хор, що привносить в образ повсталого народу елемент романтичного пафосу. Натомість музичне оформлення придворного побуту засновано на тогочасних придворних танцях (таких, як менует, гавот, які слугують символами епохи й водночас соціального класу) і на таких цитатах, як мелодія англійського королівського гімну «*God Save the King*», яка стає в балеті своєю лейттемою монархізму. При тому композитор не стилізує галантну музику XVIII ст., а використовує сучасні виражальні засоби (як-от хроматичне загострення мелодичної лінії та гармонічної вертикалі, підкреслено «карбована» ритміка тощо), чим привносить в «аристократичну» образ-

но-музичну сферу риси гротеску. У такому ключі витримані епізоди гри у м'яч, королівського бенкету, деякі індивідуальні характеристики, приміром шаржовані портрети манірних придворних дам, тощо. Таким чином, досягнуто різкого, навіть занадто прямолінійного розмежування музично-драматургічних сил «дії» (героїко-романтичне забарвлення образу народу) і «контрдії» (гротесково-сатиричне змалювання образу «ворожого класу», до речі, характерне у 1920–1930-х роках для радянського музичного театру загалом і для балету зокрема).

Унаслідок першорядного значення у творі масових народних сцен, індивідуальні характеристики є другорядними. Винятком є образ головної героїні – юної дочки лісника Карманьйоли, який можна віднести до визначних досягнень українського балету. Він багатогранний і водночас цілісний, побудований за лейтмотивним принципом: лейттема, заснована на мелодії «Карманьйоли», стає основою сольних танцювальних номерів героїні, але вплітається і в пантомімні сцени, відтінюючи зміст окремих хореографічних «реплік» персонажу. Цікаво, що відповідно до динаміки образу Карманьйоли, мелодія її основної характеристики – тема революційної пісні – у перших картинах звучить м'яко і просвітлено, у трансформованому, ліричному мінорному варіанті, а надалі поступово повертається до оригінального моторного, жвавого звучання, отже, у фіналі представлено найбільш «первісний» її варіант. Цілком органічними в характеристиці названого персонажу є також переходи від лірики до патетики: оскільки боротьбу народу проти монархічного режиму відбито значним чином через патріотичні поривання Карманьйоли, її партія тісно пов'язана з музичним образом повсталих мас. Відтак природно, що у вищезгаданому фінальному хоровому епізоді (свято після здобуття Бастилії) звучання лейттеми героїні піднімається до рівня концептуально-образного узагальнення перемоги народу.

Таким чином, на «Карманьйоли» В. Фемеліди позначилися тенденції, характерні для початкового етапу становлення радянського балету загалом. Насамперед ідеться про прагнення трактувати балет як покладену на музику драматичну дію, що зумовило принцип ілюстративності, своєрідної музичної «підтекстовки» сюжетної лінії. Історична обмеженість (як і у значної кількості балетів того часу, написаних у колишньому СРСР) дається взнаки також у відсутності драматургічної цілісності, картинній дискретності твору, доволі еkleктичному співіснуванні класичного танцю зі співом і словом, недостатньому використанні виражальних засобів танцю для розкриття змісту твору, надмірній прямолінійності у відтворенні соціальних протиріч, примітивізації негативних образів за рахунок їхнього суто гротескового трактування. Водночас у творчих пошуках композитора є чимало цінного, зокрема масштабність, драматичність і виразність у змалюванні революційно налаштованих народних мас; багатогранність образу головної героїні, свіжість гармонічних і оркестрових барв. Усе це визначає важливу роль «Карманьйоли» у становленні українського балету.

Музику балету «Ференджі» Б. Яновського позначено ілюстративністю. Цей твір спрямовано на подальше утвердження героїко-революційної тематики в українському балетному театрі радянської доби. Вказану тематику подано в «екзотичному» ракурсі: основою сюжету слугує історія одного з повстань індійців проти англійських колонізаторів (по-індійськи – «ференджі»), конкретно – повстання 1919 року, хронологічно близького до часу написання балету. У балеті наявні кілька сюжетних ліній. Центральним персонажем є майор Кемпбелл, вихованець англійського губернатора Сеймура, але уроджений індієць, який заради кар'єри стає зрадником свого народу. Сценічній драматургії балету властиві гострі ситуації, конфлікти, раптові повороти дії і водночас ретроспекції, психологічно змістовні картини переживань

дійових осіб: Факіра (батько Кемпбелла), Дако-Даса (робітник-індієць, ватажок повстання), Еффі (дочка губернатора, наречена Кемпбелла), Індори (баядерка, закохана у Кемпбелла). Так, наприклад, психологічно переконливо розкривається боротьба між особистим почуттям і обов'язком перед своїм народом у сольній сцені Індори, яка дізнається про зраду коханого.

У «Ференджі», як і в «Карманьйолі» (як, утім, і в більшості «радянських» балетів того часу), простежується тенденція до розширення жанрових меж балету за рахунок звернення до виражальних засобів інших видів мистецтва. Для цього твору особливого значення набуває вплив кінодраматургії, виражений у насиченості сценічної дії, у швидкому її розгортанні, у несподіваних «поворотах» фабули тощо. «В цілому лібрето надто нагадує розвиток кінофільму авантюрного змісту: епізодичність, кадровість, невмотивованість, випадковість події»<sup>6</sup>. Також наявні «відеоряд» (ілюстративні кінопроекції на заднику сцени, наприклад, картина В. Верещагіна «Британська страта в Індії», або «Страта з гармат у Британській Індії») і титри, що коментують дію. Зазначимо, що лібретист «Ференджі» М. Борисов за фахом був саме кінодраматургом і підкреслював певну спорідненість між німим кіно і таким «безсловесним» музично-драматичним жанром, як балет.

Музика балету безпосередньо ілюструє розвиток сюжету. Композитор застосовує метод «деталізованого звукопису»: партитура складається з коротких (в основному, не більше двох тактів), ілюстративного характеру тематичних уривків вузького діапазону з простим гомофонним супроводом, які «нанизуються» відповідно до найдрібніших сюжетно-драматургічних перипетій, супроводжують кожну появу на сцені персонажів балету. Зокрема, це стосується різноманітних лейтмотивів, які набувають функції своєрідних тем-символів.

---

<sup>6</sup> *Волинський Й.* Балет «Ференджі» Б. К. Яновського // *Радянська музика.* – 1940. – № 5. – С. 49.

Серед них є індивідуалізовані (Кемпбелла, Індори, два лейтмотиви Факіра) і більш узагальнені (лейтмотиви повстання, заклику до боротьби, колонізаторів-англійців – цитата гімну «*God save the King*»). Деякі лейтмотиви є спільними для кількох персонажів (лейтмотив кохання характеризує як Еффі, так і Індору, оскільки обидві закохані у Кемпбелла). Іноді «персоналістичні» і «ситуативні» лейтмотиви інтонаційно споріднені (як лейтмотив, що характеризує Дако-Даса, і лейтмотив повстання). Система лейтмотивів подібна до вагнерівської: вони незмінні за мелодико-інтонаційними, ладовими, ритмічними обрисами, зазвичай позначені також лейттебрами (приміром, лейттебр Факіра – кларнет, повстання – мідні духові), пов'язані з певними персонажами або сценічними ситуаціями, нерідко сплітаються в низку ілюстративних музичних побудов. Наслідком занадто подрібненої музичної драматургії стає відсутність єдності музичного розвитку, розкриття загального емоційно-психологічного забарвлення тих чи інших сцен, цілісних музичних образів. Завершені номери: танці баядерок, салонні танці в сцені балу переважно є жанровими танцями, що не мають дієвого навантаження.

Центральний у драматургії балету конфлікт між загарбниками-англійцями і повстанцями-індійцями передано за допомогою протиставлення двох полярних інтонаційних сфер – пов'язаної із західноєвропейськими джазовими та кабаре-салонними танцювальними жанрами (танго, фокстрот, чарльстон, кек-уок тощо) та індійською фольклорною танцювальною традицією. Але, відповідно до загального ілюстративного методу, обидві інтонаційні сфери розкриваються у вигляді спрощених, недостатньо індивідуалізованих тем-символів. Винятком є, наприклад, тема танцю баядерок (надалі – лейтмотив-характеристика Індори) – екзотична орієнтальна тема із примхливими обрисами мелодії, щедро прикрашена мелізмами, колоритна і поетична. До рівня образного узагальнення (визвольних поривань народу) піднімається

також фінальний танець із мечами, побудований на лейттемі заклику до боротьби.

Щодо суто хореографічної складової «Ференджі», то вона доволі еkleктична, поєднує елементи традиційного класичного танцю, сучасного ревію, ілюстративної пантоміми, ексцентричної акробатики, стилізованої індійської пластики, мюзик-хольного дивертисменту на кшталт параду «герлс» тощо. Так, підступного авантюриста Кемпбелла і його манірну наречену Еффі характеризують дещо карикатурні рухи і гострі синкоповані ритми, запозичені з тодішніх популярних західних танців, як-от кек-уок і чарльстон. Водночас основою партій усіх головних персонажів – як позитивних, так і негативних – є класична хореографія. Зокрема, у партіях мужнього ватажка повстанців Дако-Даса і його помічниці баядерки Індори класична балетна лексика оновлена елементами індійської народної хореографії. Колективний образ повсталого індійського народу вирішено дещо плакатно, але емоційно насичено, у дусі «єдиного руху» (прийом, поширений у тогочасній радянській режисурі загалом). Справжньою знахідкою харківських постановників стала масова фінальна сцена – ритмізований «похід» повстанців на рампу. Надалі цей режисерський прийом було втілено в багатьох радянських балетах 1930-х років.

Таким чином, «Ференджі» у розвитку українського балету є зразком своєїрідної гіперболізації сюжетно-ілюстративного принципу в музиці балетного твору, драматургічна роль якої нерідко зводиться до «прикладної» функції механічного супроводу дії. Тогочасна критика відзначає, що музика балету «є яскравою, “плакатною”, але тоді вона втрачає танцювальну основу і стає коментатором драматичної дії і... набуває самостійного розвитку»<sup>7</sup>. Водночас Б. Яновському, досвідченому в галузі театральної музики (до написання «Ференджі» ком-

---

<sup>7</sup> *Волинський Й.* Балет «Ференджі» Б. К. Яновського // Радянська музика. – 1940. – № 5. – С. 50.

позитор уже був автором 10 опер і балету «Аравійська ніч»), важко відмовити в умілому «конструюванні» твору, логічному розгортанні сюжетно-драматургічних ліній. В історії української музики «це був перший балет з розгорнутою драматургією і повнокривою, емоційно насиченою музикальною мовою»<sup>8</sup>.

«Пан Каньовський» М. Вериківського є першим в історії вітчизняної музики балетом на національну тематику, в основі сюжету якого – зображення визвольної боротьби народу проти гнобителів, в цьому випадку українського проти польської шляхти. Твір засновано на сюжеті народної балади про українську дівчину Любину Бондарівну, яка відкинула залицяння польського кріпосника Потоцького (у народі прозваного «пан Каньовський») і поплатилася за це життям. Загибель героїні викликала спалах гайдамацького повстання. Звісно, для відтворення колориту цих подій автор звернувся до інтонаційності і виражальних засобів українського музично-хореографічного фольклору.

Порівняно з двома розглянутими вище балетами, у цьому творі проблему жанрової специфіки, музичної драматургії, ролі музики в комплексі всіх компонентів сценічно-хореографічного цілого розв'язано переважно в річищі класичних традицій жанру. Водночас твір є новаторським, окреслює чи не найплідніші перспективи розвитку українського балету як жанру композиторської творчості на національній інтонаційній основі.

У зв'язку з цим слід зазначити, що в 1920-х – на початку 1930-х років у творчості М. Вериківського виразно простежується спірання на українську фольклорну традицію (за винятком незначної данини модерністським течіям), про що свідчить перелік основних творів композитора указанного періоду: «10 українських народних пісень для хору» (1920), «Дума про Марусю Богуславку» (1923), оркестрова сюїта «Веснянки»

---

<sup>8</sup> Там само. – С. 53.

(1924) тощо. Звернення до національної тематики і, відтак, до українського фольклору простежується й у балетній творчості М. Вериківського 1930-х років. Тоді композитор майже завершив музично-хореографічну композицію за «Весняною казкою» О. Олеса (почав працювати над цим твором у 1926). Журнал «Мистецька трибуна»<sup>9</sup> повідомляв, що балет «Весняна казка» було включено до репертуару Харківської опери (сезон 1930/1931). Однак М. Вериківський відмовився від цього задуму, можливо, через протиріччя між казково-поетичною образністю першоджерела і більш реалістичними, фольклорно-побутовими рисами музики цього твору.

Оскільки М. Вериківський відмовився від задуму «Весняної казки» заради нового балету («Пан Каньовський»), то значна кількість музичних фрагментів першого з названих творів було перенесено, і навіть без змін, до другого. Зокрема, характерні танцювальні епізоди з «Весняної казки», засновані на мотивах веснянкових народних ігор та хороводів (зокрема, танці русалок) значно переконливіше зазвучали в народно-побутових картинах «Пана Каньовського». Героїчні пісенно-маршові мотиви з першої й заключної сцен «Весняної казки» (похід козаків-привидів) віднайшли значно виразніше втілення в замальовках життєвих буднів гайдамацького табору з «Пана Каньовського». Більша співзвучність між конкретними сценічними ситуаціями і музичними образами в останньому творі зумовлена ще й тим, що лібрето «Пана Каньовського» написано самим композитором.

Структурно і драматургічно український фольклорний матеріал найчастіше оформлений композитором у вигляді танцювальних сюїт. На відміну від класичних, побудованих за принципом контрастного зіставлення різножанрових і різнонаціональних танців, сюїти в балеті «Пан Каньовський» складаються зазвичай з танцювально-пісенних зразків одно-

---

<sup>9</sup> Див.: [Б. а.] Перспективи наступного сезону в Харківській опері // Мистецька трибуна. – 1930. – № 10. – С. 11.

го жанру, наприклад, веснянок (лірична сюїта з третьої картини). Сюїти мають у творі вагоме образне і драматургічне навантаження, зокрема, у створенні музичного портрета українського народу, у якому особливо підкреслено світлі, життєлюбні риси національного характеру. Показові в цьому сенсі сюїти з третьої і сьомої картин.

Зокрема, сюїта з третьої картини зображає весняні ігри молоді і, відповідно, побудована з симфонічних обробок веснянок, таких як «Ягілочка», «Царівно, ми твої гості». Оскільки мелодії українських веснянок близькі до балетного мистецтва своєю пластикою, композитор переносить їх у твір у майже незміненому вигляді, максимально підкреслюючи всіма засобами (прийомами тематичного розвитку, гармонічними й оркестровими барвами) емоційні відтінки окремих веснянок. Зіставляючи світло-гімнічну (початкова «Загальна веснянка»), замріяно-ніжну («Ягілочка»), моторно-танцювальну («Царівна») веснянки, М. Вериківський зберігає контрастність, характерну для класичної балетної сюїти. Відтворює він також інші образно-драматургічні властивості цієї форми, зокрема, поступове нарощування динаміки в кодї.

Сюїти з сьомої картини змальовують цехове свято ремісників у Каневі й побут гайдамацького коша. У цих епізодах композитор залучає гопаки, козачки, українські народні танці, які зображують певний трудовий процес (наприклад, «Шевчик»), комедійні сценки з народного лялькового театру (скажімо, «Писар і перекупка»).

Форма сюїти використана і для змальовання сил «контрдії» – побуту й оточення польського кріпосника пана Потоцького. Наприклад, сцена в його палаці, що охоплює вправи кріпацького балету і бал, будується на танцювальних формах класичного балету, таких як варіації, *Pas de bourrée* тощо, з особливим наголошенням на їхній дансантичності (ритмічна пружність, моторність, фактурна графічність тощо). Особливого значення набуває жанр полонезу – «візитна картка»

музичного побуту польського панства, вживана в багатьох сценічних творах як української, так і російської музики. Приміром, у драматургії п'ятої картини (сцена балу) балету «Пан Каньовський» центральне місце посідає полонез, написаний у розгорнутій складній тричастинній формі.

Елементи фольклору як образно-тематичний, форматворчий, драматургічний засіб М. Вериківський застосовує у названому балеті і в інших формах, крім сюїтної. Зокрема, епіграфом твору, який визначає провідні моменти його змісту, стає мелодія балади про Бондарівну, яка звучить у завершенні інтродукції. Інтонації народних українських мелодій вплітаються в індивідуальні характеристики персонажів (мотиви гайдамацької пісні «Про Швачку» в партії Яроша), в окремі танцювальні номери (інтонації пісні «Женчикобренчик» у першому па-де-де Любини і Яроша, «Молода» – у другому). Низка авторських тем, створених у народному українському стилі, набувають значення лейтмотивів. Такою є, наприклад, лейттема кохання Любини і Яроша – широка, гнучка мелодія з типовими фольклорними інтонаційними і ладовими зворотами, викладена у підголосковій фактурі. Інтонаційне джерело лейттеми страждання народу, яка містить характерну збільшену секунду між III і IV# щаблями двічі гармонічного мінору, закорінена в українських історичних піснях і думках.

Відповідно до музичного складника балету, хореографічна складова частина також поєднує класичні й фольклорні танцювальні елементи, до того ж, як зазначає Ю. Станішевський<sup>10</sup>, цілком органічно. Постановник В. Литвиненко вдало виконав основну балетмейстерську задачу – театралізувати народний танець і проінняти фольклорними інтонаціями класичний – у сольних, ансамблевих та масових епізодах. Приміром, у партії Яроша гармонійно злиті віртуозні елементи кла-

<sup>10</sup> Див.: Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – Київ, 2003. – С. 81–83.

сичної чоловічої балетної варіації й українського народного чоловічого танцю. У дуеті Любини і Яроша оригінально поєднуються риси традиційного па-де-де й парного фольклорного танцю. У масовій сцені народного свята дівочі веснянкові хороводи насичені класичними рухами. Принагідно слід зазначити, що в постановці масових сцен у «Пані Каньовському» наявна тенденція до «індивідуалізації маси», на відміну від плакатних прийомів «єдиного руху» у «Ференджі» й «Карманьйолі».

Таким чином, найбільш вдало втіленою музичною формою в балеті «Пан Каньовський» стала танцювальна сюїта, що є найважливішим компонентом у розкритті загальної образної сфери твору, його музично-драматургічного розвитку. Зі справжньою художньою довершеністю перетворені в сюїтних побудовах українські фольклорні елементи, що надалі стали невичерпним джерелом збагачення музичної та, відтак, у сценічному втіленні твору і хореографічної мови національного балету.

Однак загалом автор не досягає рівня наскрізної симфонізації музичного, зокрема фольклорного матеріалу балету. Це спостерігається як у характеристиках провідних персонажів, так і у проведенні стрижневих музично-драматургічних ліній балету. Приміром, гостро-драматичні, конфліктні ситуації переважно оформлені тематично інертними мелодіями, «загальними формами руху». У низці кульмінацій уведено нові теми, що не є драматургічно виправданими (як, наприклад, драматизована мелодія веснянки «Туман танок виводить» у сцені вбивства Бондарівни). Намагання створити етнографічний побутовий колорит іноді призводило до грубуватого натуралізму, зокрема в епізодах знуцання з жінок-кріпачок, які жнуть жито під батогами або опановують балетну «науку» в панському театрі під муштрою вчителя-іноземця.

Провідна героїчна лінія ідейно-художньої концепції балету найбільш послідовно втілена в образі Яроша, про що

свідчить, зокрема, введення у його партію мужніх інтонацій гайдамацької пісні «Про Швачку». Для більш рельєфного виявлення цієї лінії й, водночас, наслідуючи тогочасні традиції синтетичного розуміння оперно-балетного театру, М. Вериківський звертається до виражальних засобів інших сфер музичного мистецтва, хоч, також, не дуже вдало. Зокрема, уведення хорової пісні «Гострять ножі» у сцені підготовки гайдамацького повстання (третя дія, перша картина) було доволі штучним драматургічним прийомом, відтак у подальших постановках вона була знята.

Отже, балет «Пан Каньовський» М. Вериківського можна вважати зразком насамперед не «синтетичної» в тогочасному розумінні (де різні складові частини здебільшого поєднані механічно й синтетичної цілісності не досягнуто), а «чистої» хореографічної постановки, де вперше в історії вітчизняного балетного театру злилися класичний і фольклорний танцювальні струмені. Із цим твором пов'язано започаткування національно своєрідної музичної і хореографічної лексики в українському балетному театрі.

У Західній Україні 1931 року було створено балет львівського композитора А. Солтиса «Левове серце» (з успіхом поставлений у Львівському оперному театрі) на сюжет поеми польського поета Ю. Петрі<sup>11</sup>. Цей твір було присвячено обороні Львова під час татарського нашестя в XVII ст. Музична й хореографічна мова балету включає різноманітні танці: старовинні (павана, гальярда), національні польські (краков'як, куяв'як) та «екзотичні» орієнтальні. Особливо вдалися авторові масові народно-побутові сцени. У них значну роль відіграє хор, отже, цей твір можна віднести до «синтетичних».

Кілька балетів, написаних у Східній і Західній Україні на початку 1930-х років: «Буря над Заходом» А. Рудницького

---

<sup>11</sup> Див.: *Лежанська З. А. Солтис. Нарис про життя і творчість.* – Київ, 1969. – С. 30–31.

(1931), «Відроджений степ» В. Костенка (1933, на тему «соц-будівництва в Узбекистані»), – не було поставлено.

У другій половині 1930-х років розвиток української балетної творчості інтенсифікувався, про що свідчить тогочасна преса. Зокрема, в 1936 році у статті-«передовиці» в журналі «Радянська музика»<sup>12</sup> йдеться про «широкий план творчих замовлень», розроблений оргкомітетом Спілки композиторів України сумісно з відділом музики українського управління у справах мистецтв. У ньому, зокрема, сказано, що балети будуть замовлені цілій низці композиторів, зосібна В. Нахабіну, М. Скорульському, В. Костенку, В. Рибальченку, Г. Таранову. В іншому числі того самого журналу М. Болотов і П. Вірський, які тоді здійснили низку постановок у Київському театрі опери та балету, відповідали на запитання щодо перспектив столичного балету: «Перед нами стоїть серйозне завдання створити радянський український балетний репертуар. Для цього виділена творча група, до складу якої входять: композитор Нахабін, хореодраматург Галицький, автори цих рядків і художник Ківель. Основна увага цієї групи тепер зосереджена на підготовці до 20-річчя Великого Жовтня. Розроблюється перший балетний спектакль, зроблений виключно на радянській українській тематиці [вірогідно, «Марійка» В. Нахабіна. – І. Г.]. Крім того, балет «Міщанин з Тоскани» композитора Нахабіна, який київська громадськість побачить у жовтні цього року, теж буде результатом роботи цієї творчої групи»<sup>13</sup>.

Одним із провідних факторів розширення тематичного спектру українського національного балету, а також його жанрового збагачення стало звернення композиторів до кращих зразків національної й світової літературної класики.

---

<sup>12</sup> [Б. а.] Виконати творчі зобов'язання // Радянська музика. – 1936. – № 4. – С. 3–4.

<sup>13</sup> [Б. а.] Музичне життя Радянської України // Радянська музика. – 1936. – № 5. – С. 56.

Саме тоді виникли задуми балетів «Лісова пісня» М. Скорульського (за Лесею Українкою), «Лілея» К. Данькевича (за Т. Шевченком). Першу редакцію «Лісової пісні» М. Скорульського було створено в 1936–1937 роках<sup>14</sup>. У Луганську, у Сталінському оперному театрі готувалася постановка балету «Три мушкетери» Ю. Русінова за О. Дюма. Відзначимо, що звернення до літературних сюжетів на той час було показовим не лише для українського, але для «радянського» балету загалом («Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, «Цигани» С. Василенка, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва тощо).

Першим зразком українського балету за творами художньої літератури був «Міщанин з Тоскани» (за новелою з книги «Декамерон» Дж. Боккаччо) харківського композитора В. Нахабіна (1936, Харків, лібрето В. Галицького, постановка П. Вірського і М. Болотова). Цей зразок комедійної хореовистави був першим не лише в українській, але й «радянській» музиці загалом.

В основі сюжету – історія тосканського багатія Ферондо, який «помер і воскрес». Хитрий абат Чапелетто, закоханий у молоду дружину Ферондо Сильвестру, тимчасово позбувається суперника вкрай дотепним способом: переносить його сонного до підземелля монастиря і наймає мандрівних артистів, які, перевдягнені на чортів і відьом, переконують Ферондо, що той помер і потрапив до пекла.

Композиторський погляд на зміст новели позначений життєлюбністю й водночас антиклерикально-сатиричними акцентами. Балет має 4 акти і досить традиційну номерну структуру із сюїтним принципом зіставлення номерів. Того-

---

<sup>14</sup> Другу редакцію балету здійснено 1946 року, тоді ж він був поставлений у Київському оперному театрі. Його постановка, що стала етапною в розвитку українського балетного театру, засвідчила кристалізацію українського симфонізованого балету, побачила світ 1958 року. У зв'язку з цим твір проаналізовано в 5-му томі «Історії української музики» (Київ, 2004).

часна критика відзначала насамперед структурну чіткість балету і дохідливість його музичної мови, що забезпечило популярність вистави у глядачів. Музична мова проста, з опорою на італійську народну пісенність і підкреслену дансантиність. Сам композитор твору зазначив: «Мелодійна основа будується на зразках італійського фольклору (які авторові пощастило дістати по музеях та бібліотеках Харкова та Москви) та оригінальних музичних темах, які своїм характером мають наближатися до італійської народної пісні»<sup>15</sup>. Г. Тюменева нарахувала в музиці балету близько 20 мелодій, «запозичених безпосередньо зі справжніх народних мотивів і лише трохи перероблених без порушення їх фольклорної специфічності»<sup>16</sup>. Як приклад вона навила серенаду, лейтмотив комедіантів. Про специфіку опрацювання цих мелодій дослідниця зазначила: композитор відмовився від примітивної стилізації середньовічної музики, однак зберіг її відповідний загальний колорит, що дало йому змогу показати зображувану епоху «крізь призму сучасності». Наголосила дослідниця також на винятковій формотворчій і драматургічній ролі автентичних фольклорних мелодій: «Народні теми прорізають основну тканину музики і, будучи широко використовувані в лейтмотивах (наприклад, лейтмотив Сільвестри), становлять головний стрижень у характеристиці сюжетної лінії»<sup>17</sup>. Щоправда, Г. Тюменева вказала і на деякий брак власне комедійної, сатиричної гостроти в музиці цього першого українського комедійного балету.

В образній системі «Міщанина з Тоскани» значною є роль як індивідуальних портретних характеристик, так і масових сцен. Перші зазвичай побудовані на лейтмотивах (зокрема,

---

<sup>15</sup> *Нахабін В., Галицький В.* Про балет «Міщанин з Тоскани» // Радянська музика. – 1934. – № 7. – С. 19.

<sup>16</sup> *Тюменева Г.* Балет «Міщанин з Тоскани» // Радянська музика. – 1937. – № 3. – С. 24.

<sup>17</sup> Там само.

у статті В. Івановського<sup>18</sup> їх нараховано 8) і втілені у завершених танцювальних номерах. Приміром, обидвох членів подружжя Сильвестра – Ферондо охарактеризовано вальсоподібними лейтмотивами. Однак образ Сильвестри – молодій, кокетливої та дотепної дружини розкрито засобами швидкого граційного вальсу з інтонаціями неаполітанських пісень. Натомість образ її старого й ревнивого чоловіка Ферондо втілюється в «буркотливій» темі фагота з важкуватим супроводом тромбонів. Щодо абата Чапелетто, то його характерові властиве поєднання святенницьких рис і ревнивого пафосу, що навзаєм сатирично розвінчують одне одного. Відтак у музиці зіставлено два різко контрастні лейтмотиви – хоральний і джазовий, що надає образу лицемірного і хтивого, водночас по-своєму життєлюбного церковника яскравих комічних барв. Перший трансформується (до того ж – досить парадоксально) на жваву польку в па-де-де з Сильвестрою (не випадково Г. Тюменєва назвала цей образ «одним з найскладніших сценічних образів в балеті»<sup>19</sup>). Так композитор розвінчує гротесково-пародійними музичними засобами уявно смиренний, «святий» образ ченця і відтворює музичними засобами його справжні, вельми плотські поривання.

Гротескові музично-виражальні засоби застосовані і в масових сценах, зокрема в картині інсценізованого «пекла»: «верескливо» форшлаги в музичному портреті «чорта», постукування ксилофона й різкі звуки флейти-піколо в танці «кістяків», вихороподібні пасажи струнних і дерев'яних у танці «відьми», різного роду колористично-ілюстративні темброві ефекти. «Пекло грається в балаганних блазнівських тонах, як грали б його ярмаркові актори»<sup>20</sup>. Натомість на-

<sup>18</sup> Івановський В. Балет «Міщанин з Тоскани», муз. В. Нахабіна // Радянська музика. – 1936. – № 6–7.

<sup>19</sup> Тюменєва Г. Балет «Міщанин з Тоскани» // Радянська музика. – 1937. – № 3. – С. 27.

<sup>20</sup> Там само. – С. 31.

родно-побутові масові сцени витримані у підкреслено світлих, життєрадісних тонах, спираються на італійські народні танцювальні жанри (як початкова тарантела у формі рондо з 1-ї дії). У розгортанні основної сюжетної лінії ці сцени відіграють роль своєрідних декоративних вставок. Утім, деякі з них побудовані на лейтмотивах, наприклад, на «темі життєствердження», що відкриває балет.

У хореографічному рішенні балету поєднуються класичний, характерний танець, ритмізована пантоміма, завдяки чому балетмейстери зуміли створити виразні комедійні танцювальні характери персонажів: грайливо-іронічний – кокетливої Сильвестри, підкреслено-гротесковий – недолугого «рогоносця» Ферондо, соціально-сатиричний – лицемірного «духовного пастиря» Чапелетто. Композитор і лібретист балету у своїй статті-доповіді про цей твір висловлюють, поряд із метою створити чітку й осмислену драматургічну композицію, виразні й виправдані сценічні характери, прагнення до розвитку «елементів реалістичної пантоміми, тісно пов'язаної з танковою фактурою балету <...> бо основний засіб для донесення до глядача змісту в балеті є танок в усьому його багатстві та всій різноманітності його можливостей»<sup>21</sup>. Слід зазначити, що танцювальні й пантомімні епізоди поєднуються гармонійно, взаємно збагачують один одного, підпорядковуються послідовному розкриттю художнього змісту балету і, відповідно, виструнчуються в цілісну, чітку, дієву драматургічну лінію. Унаслідок цього «для балету “Міщанин з Тоскани” мало бути добрим танцюристом або балериною, яка добре володіє технікою. Для цього балету треба ще бути добрим актором, талановитою і досвідченою комедійною актрисою»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Нахабін В., Галицький В. Про балет «Міщанин з Тоскани» // Радянська музика. – 1934. – № 7. – С. 17–18.

<sup>22</sup> Івановський В. Балет «Міщанин з Тоскани», муз. В. Нахабіна // Радянська музика. – 1936. – № 6–7. – С. 13–14.

Отже, як музична і хореографічна мова, так і драматургічні принципи балету «Міщанин з Тоскани» В. Нахабіна спрямовані на створення комедійної, навіть «балаганної» вистави, у якій на новому історичному витку відроджувалися певні принципи італійської комедії дель арте. Звідси, зокрема, цілісність і однотипність більшості портретних характеристик і сценічних ситуацій. На відміну від вищезгаданих українських національних балетів, твір В. Нахабіна не претендує ні на масштабність і монументальність музично-хореографічних форм, ні на новаторство в царині драматургії. Це – ефектна комедійна вистава розважального типу, але позначена стильовою визначеністю та оригінальністю.

Тогочасна критика відзначає «безсумнівний успіх, шумне схвалення широкою аудиторією нового балету»<sup>23</sup>; і, хоча шкодує про те, що тематика твору «не радянська», усе ж визнає його антиклерикальний напрям, «співзвучний нашій епосі».

У 2-й половині 1930-х років український балет збагатився новими зразками національно-визначеного, генетично пов'язаного з українським фольклором жанрово-стильового напрямку, позначеного відповідною виразністю музичної і хореографічної лексики, що вперше виявилася у балеті «Пан Каньовський» М. Вериківського. Найпоказовішим у цьому сенсі став балет «Лілея» К. Данькевича (лібрето В. Чаговця, сезон 1939/1940, Київ, постановка Г. Березової), створений за мотивами поезій Т. Шевченка, присвячених образу жінки-кріпачки, зокрема «Лілея», «Відьма», «Княжна». Отже, це перший український балет за творами вітчизняної літературної класики.

Журнал «Радянська музика»<sup>24</sup> опублікував повідомлення про прослуховування твору 5 лютого 1940 року творчою секцією Спілки радянських композиторів України (київське відділення) спільно з представниками Київського театру опери і

<sup>23</sup> Там само. – С. 11.

<sup>24</sup> [Б. а.]. Хроніка // Радянська музика. – 1940. – № 1. – С. 52.

балету й Управління в справах мистецтв. Балет був позитивно оцінений і прийнятий до постановки в театрі.

Сюжет і лібрето твору мають риси кількох жанрів літературної творчості. Героїчні, лірико-психологічні, фантастичні аспекти сюжету надають простір для застосування специфічних хореографічних виражальних засобів. В основі драматургії – конфлікт між душевною чистотою простої дівчини-кріпачки й жорстокістю, розбещеністю поміщика-магната. Провідними драматургічними особливостями твору є поєднання героїчних і ліричних мотивів, зображення сил дії й контрдії за допомогою різко контрастних інтонаційних пластів, показ основного психологічного конфлікту на тлі народно-визвольної боротьби тощо. Усе вищезазначене дає підстави залучити твір К. Данькевича до однієї жанрово-стильової групи із балетами «Пан Каньовський» М. Вериківського, а також низкою написаних у подальшому балетів, як-от «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Оксана» В. Гомоляки.

На користь приналежності «Лілеї» до національно визначеного напрямку найбільш наочно свідчить широке використання композитором українського фольклору, особливо пісенного, який став головним засобом побудови образної системи твору (метафорично його можна назвати «балетом-піснею»). Цитовані фольклорні зразки є переважно популярними мелодіями, які автор використовує за принципом відповідності їх образно-емоційного змісту характеру певного персонажа або сценічної ситуації. Приміром, провідною музичною характеристикою Лілеї стає задушевна лірична пісня «Ой, зійди, зійди, ти зіронько та вечірняя»; еволюція образу Степана розкривається у поступовому переході від ліричних (українська народна пісня «Сонце низенько») до драматичних інтонацій історичних пісень (скажімо, «Ой на горі вогонь горить»). Два лейтмотиви кохання Лілеї й Степана також є різнохарактерними народними піснями: поетично-мрійлива

«Тихо, тихо Дунай воду несе» і драматична, навіть трагічна «Коло млина, коло броду». Близькі до українського пісенного фольклору і ключові авторські теми балету: епічний лейтмотив українського народу, написаний у типовому для слов'янської музики розмірі 7/4; тема-характеристика Степана, створена у стилістиці козацької пісні; архаїчний, строго діатонічний танок дівчат з першої картини. Пісенно-тематична сфера твору, пов'язана з постаттю Т. Шевченка, значною мірою містить відповідні алюзії, як-от використання народної пісні на слова Шевченкового «Заповіту» (мелодія фольклоризованого твору Г. Гладкого) у фінальній сцені селянського повстання, улюбленої пісні поета «Ой, зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя», як було вказано вище, у ролі чільного лейтмотиву головної героїні.

Крім вагомої образно-сислової функції, народна пісня має в балеті формотворчу і драматургічну функції: вона є «тим музикальним стрижнем, навколо якого споруджено всю будівлю»<sup>25</sup>. Одна з основних ознак музики балету – взаємне зближення й взаємопроникнення двох систем художнього мислення, – властивих народнопісенному тематизму й класичним балетним формам. З одного боку, використання фольклорних мелодій зумовлює «вокалізацію» таких танцювальних форм, як адажіо, варіації, па-де-де тощо. Зокрема, у любовному дуеті Лілеї й Степана мелодичність широкого дихання, властива класичним балетним адажіо, підсилюється вокальним, наспівним характером теми «Тихо, тихо Дунай воду несе». З другого – композитор помітно пристосовує мелодику народної пісні до закономірностей класичних балетних форм. Приміром, у варіації Степана з другої дії в тему пісні «Сонце низенько» внесено авторські зміни (зокрема, пунктирний ритм), що наближує характер фольклорного першоджерела до характеру бравурного чоловічого танцю.

---

<sup>25</sup> Гозенпуд М. «Лілея» К. Данькевича // Радянська музика. – 1940. – № 5. – С. 55.

Народнопісенний елемент відіграє важливу роль у створенні музично-драматургічного конфлікту твору, є провідним засобом створення образів «дії». Основний образ «контрдії», узагальнений у лейтмотиві Князя, навпаки, суто інструментальний, гостро вугластий, різко протиставлений наспівній, вокалізованій мелодійності в характеристиках позитивних персонажів (Лілея, Степан).

Структурно «Лілея» була задумана як хореографічна поема, у якій основним засобом розкриття змісту і розвитку дії є танець (класичний і характерний). Отже, основною музичною формою в балеті стала розгорнута сюїта, заснована на чергуванні масових і сольних танцювальних номерів. Різноманітні за колоритом і жанровими показниками сюїти репрезентують найпоширеніші види танцю в балетному театрі, зокрема характерний (перша і друга картини), класичний (четверта картина). Архітектоніка і драматургія окремих картин вибудована здебільшого за такою схемою: спочатку експозиційні портретні характеристики на тлі яскравих різнохарактерних дивертисментних танців, у другій половині картини – поворотні моменти сюжету, конфліктний розвиток музичних тем-образів, драматичні кульмінації.

Так, у першій картині, де зображене народне свято Івана Купала і, в його межах, обряд заручин Лілеї і Степана, репрезентовано широкий пласт українського танцювального фольклору. Музика початкового «Загального танцю» звучить як величальна пісня. Подальші номери в характері народних танців можна розподілити на три жанрові групи: ліричні (дівочі танки), бравурні (парубочі танці, загальна «Метелиця»), гумористичні («Танець старих козаків», «Шевчик»). Переважають (як у сольних, так і в групових танцях) ліричні образи. Одним із показових номерів є «Дівочий танок» архаїчного характеру, заснований на остинатному повторі простого однотактного мотиву й підголосковому голосоведенні, подібно до «Щедрика» М. Леонтовича. Експозиції образів Лілеї й Сте-

пана (у вигляді варіацій та адажіо) органічно вписуються в загальну картину народного свята завдяки їхньому світлому ліричному характеру й виразній народнопісенній тематичній основі.

Різкий злам у розгортанні дії відбувається у другій половині картини: поява Князя з гайдуками (відповідно звучить лейтмотив Князя), насильне розлучення закоханих, від'їзд Степана на Січ.

Друга картина є своєрідним моментом «відсторонення»: Лілея переховується від переслідувань Князя в циганському таборі. Відповідно, автор використовує контрастний за характером і національною приналежністю тематичний матеріал, зокрема цитати популярних фольклорних мелодій, як-от «Халяндра». Ця сюжетно-драматургічна лінія, хоч і є другою, але пов'язана з основною; образні і структурні особливості цієї картини мають багато спільного з відповідними показниками першої картини. Попри образну специфіку фольклору ромів (пристрасний характер, динамічні ритми тощо), автор надає перевагу мелодичним, наспівним темам, і таким чином насичує картину м'яким ліричним елементом, завдяки чому в партитуру органічно вводить пісенний лейтмотив Лілеї. Подібно до першої, другу картину побудовано у вигляді скюїти з чергуванням сольних і масових номерів, деякі з них пов'язані тематично: наприклад, сольні номери циганки Маріули ґрунтуються на тому ж матеріалі, що й групові жіночі циганські танці (подібно до того, як партія Лілеї ґрунтувалася на темах дівочих танків). Ближче до кінця картини віднесено драматичний злам: Князь знаходить Лілею, цигани допомагають їй утекти до лісу. Третю картину присвячено репрезентації фантастичних образів: Лілея засинає в лісі, бачить уві сні русалок, а також свого коханого.

У цій скюїті домінує жанр ліричного вальсу (варіації Лілеї, танки русалок), що відповідає класичним балетним традиціям (використання вальсу для змалювання саме казкових

образів, як, наприклад, у балетах П. Чайковського). Водночас основою тематизму є українські народнопісенні інтонації, які «прив'язують» казкові образи до національного фольклору, до українських народних казок і легенд. Така, приміром, ніжна пейзажна мелодія «Ой гаю», що звучить на початку картини, контрастуючи з динамізованим лейтмотивом Князя, що містить фанфарні інтонації мисливських рогів. Крім того, завдяки вказаному музичному матеріалу виникають тематичні арки з першою картиною: інтонації «Гри в горидуба», «Обрядового танцю», пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» утворюють основу варіації Лілеї й дуету її зі Степаном; танки русалок побудовані на темах купальських танків із першої картини (мотиви «Загального танцю», «Дівочого танку» застосовані у центральному вальсі *Andantino con grazia*). Однак, за рахунок перетворення конкретних пісенних тем на легкі граційні вальсові теми, тематичний матеріал першої картини набуває у третій характеру спогадів про минулі щасливі дні. Драматичне вторгнення образів реальності відбувається знов у другій половині картини (Степан калікою повертається з Січі, Князь наздоганяє Лілею) і передається за допомогою розробки лейтмотивів народу, Лілеї, Степана та Князя, уведення сольних номерів-монологів, заснованих на народних історичних піснях, як-от «Оповідання Степана» на основі пісні «Ой на горі вогонь горить». У фіналі картини, коли Степан закликає народ до повстання, звучить тема пісні «Туман ярмом котиться».

Четверта картина починається з дивертисменту, який відображає побут княжого палацу, а саме міфологічної вистави «Суд Париса», розіграної кріпацьким театром. Характерна для балету XVIII ст. вона має форму класичної балетної сюїти: цикл сольних варіацій, завершений бравурною кодою. Однак композитор не стилізує балетну музику відповідної епохи, жанровою основою сюїти є вальс лірико-романтичного характеру (у такому ключі витримані сольні варіації трьох богинь і Париса, дует Париса і Єлени, роль якої виконує Лі-

ля). У кодї відбувається жанрова, зокрема ритмічна трансформація вальсу в галоп, що властиве класичним балетам Л. Мінкуса, Ц. Пуні та інших. Методом різкого контрастного вторгнення введено центральну драматичну кульмінацію балету (селянське повстання під керівництвом Степана, пожежа в панському палаці й загибель Лілеї від рук Князя). У зв'язку з цим у музиці кульмінаційної зони поєднано розгорнений виклад лейтмотивів народу і Лілеї, а також теми дуету Лілеї та Степана. Вершину кульмінаційної зони знаменує звучання цитованої теми «Заповіту» (мелодія фольклоризованого твору Г. Гладкого), що набуває тут символічного значення. Завершує твір стрижнева тема-характеристика Лілеї «Ой, зійди, зійди ти, зіронько та вечірня». Отже, основоположну роль у драматургічному розвитку кожної картини і балету загалом відіграє метод драматичного контрастного вторгнення.

З приводу сценічного втілення «Лілеї» Ю. Станішевський слушно зазначив, що в цьому балеті ще органічнішим, ніж у «Пані Каньовському», став синтез класичної і народної хореографії, конкретніше – стилістики традиційних варіацій і адажіо, па-де-де і ансамблів та стилістики українського сольного, парного і масового танців. Г. Березова зуміла влучно підмітити і втілити глибинну близькість дрібних переборів ніг, на яких будується старовинний український дівочий танець, і класичного па-де-буре, багатой і різноманітної пластички рук у танцювальному фольклорі – і пор-де-бра. Виявлено також відповідність численних широких стрибкових рухів, повітряних розтяжок та обертань, притаманних парубочому танцю, і класичної віртуозної чоловічої варіації<sup>26</sup>. Ці безсумнівні досягнення зумовлені, зокрема, тим, що у своїх творчих пошуках постановниця спиралася на знахідки українських балетмейстерів-новаторів – В. Верховинця, П. Вірського, В. Литвиненка, грузинського хореографа В. Чабукіані. Гармо-

---

<sup>26</sup> Див.: Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – Київ, 2003. – С. 128.

нійність і цілковиту слухність поєднання класичної балетної техніки із виражальними засобами української народної хореографії в балеті «Лілея» відзначали тогочасні критики, зокрема І. Белза<sup>27</sup>.

Разом з тим, у хореографічному втіленні балету наявні певні недоліки. Скажімо, партія Князя вийшла суто пантомімічною, а в генеральній кульмінації (сцені народного повстання) автор і постановник не змогли піднятися до рівня того високого узагальнення, що закладене в народному танці (відповідні вдалі його втілення вже було здійснено в деяких тогочасних балетах із аналогічними фіналами, скажімо, грузинського танцю хорумі у фіналі «Серця гір» М. Балачivadзе; білоруської «лявонихи», якою завершується «Соловейко» М. Крошнера). Отже, кульмінаційна сцена в «Лілеї» поки що залишилася на рівні «ритмізованого походу на рампі» селян із вилами і косами. Тогочасна критика відзначала також «деякі довготи» на початку і в фіналі балету: «Кожний з цих номерів змістовний і яскравий, але враження “стояння на місці” дуже відчутне, хоч це “стояння” і проявляється у швидких рухах, рвучких стрибках і перестрибуваннях через багаття»<sup>28</sup>.

Таким чином, у межах національно визначеного жанрово-стильового напрямку вистава «Лілея» репрезентує мелодично-пісенний хореографічний зразок. Вона «відходить» від драмбалету в бік хореографічно-поемного жанрового різновиду балету. Національний пісенний і танцювальний фольклорний матеріал, який пронизує як музику, так і хореографію твору, підібраний композитором цілеспрямовано і з тонким художнім смаком. Водночас певна «фетишизація» вокального начала в партитурі композитора-мелодиста К. Данькевича

---

<sup>27</sup> Белза І. «Лілея» // Пролетарська правда. – 1940. – 28 серпня. – С. 2.

<sup>28</sup> Гозенпуд М. «Лілея» К. Данькевича // Радянська музика. – 1940. – № 5. – С. 56.

призвела до спрощеності композиційних прийомів, до примату мелодичного начала над іншими компонентами музичної мови – гармонічним, поліфонічним (голосоведення часто обмежується унісонами або паралельними секстакордами, гармонізація жанрових танців – акордами основних функцій тощо). Цитовані народні мелодії інколи не набувають належного розробкового розвитку (особливо у драматичних кульмінаціях), а лише подаються то у більш прозорому, то у більш насиченому фактурному оформленні, як-от «Заповіт» у фінальній картині. Водночас, попри вказані недоліки, «Лілея» К. Данькевича в постановці Г. Березової, а згодом В. Вронського, після «Пана Каньовського» стала другим етапним кроком у засвоєнні українським балетом багатств національного танцювального фольклору, у поєднанні його мови з мовою класичної хореографії. Завдяки цьому «Лілея» одразу стала популярною і репертуарною, продовжила жити на театральній сцені і надалі.

Національно визначений жанрово-стильовий напрям, для якого характерне втілення на балетній сцені образів історичного минулого українського народу, знайшов своє виявлення також у двох одноактних балетах 1937 року: «Козак Нетяга» К. Шиповича і «Бондарівна» М. Скорульського, які не були поставлені, але є доволі помітними явищами в контексті утвердження вказаних тенденцій. Обидва балети були написані на замовлення Ансамблю народного танцю УРСР, створеного П. Вірським. Їх лаконічність, перевагу народно-жанрового елементу було зумовлено естрадною специфікою названого колективу. Так, балет «Козак Нетяга» К. Шиповича з музикою в стилі європейського модерну був написаний спеціально для гастролей колективу П. Вірського в Лондоні, і здобув схвальну оцінку англійської преси.

Балет «Бондарівна» М. Скорульського (лібрето В. Галицького) написаний на сюжет тієї самої народної балади, що і «Пан Каньовський» М. Вериківського. Природно, що

в музично-драматургічній концепції обох творів чимало спільного, зокрема, фольклорні джерела тематизму і принцип відтворення драматичного конфлікту за допомогою протиставлення тематизму українського (веснянки у сцені народного гуляння і заручин Бондарівни і Ярмолючка) та польського (полонез, краков'як, мазурка, що характеризують шляхту) походження. М. Скорульський, як і М. Вериківський, не обмежується цитатним матеріалом, а надає автентичним народним і власним авторським мелодіям вільного драматизованого розвитку. Зокрема, лейттему Бондарівни побудовано на виразних народнопісенних інтонаціях, що поєднані за принципом ланцюга модифікованих мелодичних ланок. Мазурку Князя засновано на підкреслено «сухих», «колючих» інтонаціях у низькому регістрі, завдяки чому вона драматизується і набуває загрозливого характеру. Характерною особливістю балету М. Скорульського, як і М. Вериківського, є тісне поєднання ліричного і героїчного компонентів твору як в індивідуальних характеристиках, так і в масових сценах. Героїка набуває особливої питомої ваги у фінальних епізодах сцен, у яких відтворюються образи народного гніву.

Крім балетів історико-фольклорного плану, у яких утверджується національний музичний стиль, українські композитори почали здійснювати новаторські спроби створення балетів на тогочасну радянську тематику. Першими виставами такого роду стали два балети харківських композиторів, написані 1939 року: «Марійка» В. Нахабіна і «Світлана» Д. Клебанова. Перший (на лібрето В. Галицького) розповідав про життя колгоспної молоді й боротьбу з «ворогами радянської влади», як тоді називали заможних селян. Загалом твір виявився недовершеним і з драматургічного, і з музичного поглядів, отже, не був поставлений. У статті А. Ольховського про цей балет сказано, що в ньому «надто багато приділяється уваги пантомімі, мало використовується етнографічний

танець, особливо там, де в цьому є настійна необхідність»<sup>29</sup>. Водночас журнал «Радянська музика» повідомляв, що в Харківському оргкомітеті Спілки композиторів відбулося прослуховування двох актів балету, і він загалом здобув позитивну оцінку<sup>30</sup>.

«Світлана» Д. Клебанова (лібрето І. Жиги, постановка П. Йоркіна), навпаки, стала першим репертуарним українським балетом на радянську тематику. А. Ольховський відзначав, що цей твір характеризується «значним професійним рівнем, яскравою танцювальною музикою і широким використанням специфіки балетної сцени»<sup>31</sup>, і шкодував, що балет зі значним успіхом іде в Москві, на сцені Великого театру, тоді як українські театри ним досі не зацікавилися.

У сюжеті балету дається взнаки типове для того часу відображення «шпигуноманії» в художній творчості. В основі сюжету – боротьба радянської молоді з іноземними «шпигунами» на кордоні в тайзі, в районі Приамур'я. Фабула твору має чимало рис пригодницької повісті, зокрема, «екшн» переважає над психологізмом. Саме цей момент визначив композиторські пошуки у сфері музичної драматургії: на перший план виступає програмно-ілюстративна музика дивертисментного типу. Яскравим прикладом цього є структура фіналу, побудованого як суцільний дивертисмент із танців різних народів колишнього Радянського Союзу. У розвитку окремих сюжетних ліній автор використав метод зіставлення достатньо схематичних образів, оформлених або як сольні танцювальні номери (експозиційні виходи героїв), або як розгорнені ілюстративні епізоди («Оповідання про полювання», «Гра у волейбол», «Пожежа» тощо).

<sup>29</sup> Ольховський А. Творчість радянських композиторів України // Радянська музика. – 1940. – № 3. – С. 9.

<sup>30</sup> [Б. а.] Хроніка // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 57.

<sup>31</sup> Ольховський А. Творчість радянських композиторів України // Радянська музика. – 1940. – № 3. – С. 9.

На емоційному забарвленні музики позначилося те, що балет присвячено тогочасній молоді, для зображення якої композитор спирається на інтонаційність масової пісні та музики кіно того часу – підкреслено бадьорого або ж лірико-сентиментального характеру. Зокрема, лейтмотив Світлани має вальсово-пісенну специфіку; танці Ілька з дівчатами написано в жанрі вальсу-бостону тощо. У музиці балету також багато скерцозних епізодів і жанрових танців, побудованих на зразках фольклору різних народів СРСР. Загалом стильовий та інтонаційний аспекти балету емоційно-цілісні, позначені світлим, життєрадісним «молодіжним» характером.

Тенденція до спрощеності мелодичного малюнку, а також поверхово-ілюстративні, зовнішньо-описові риси музичної драматургії балету особливо позначилися на створенні образів «контрдії» – так званих шпигунів і диверсантів. Зокрема, центральний номер «шпигуна» Степана – російський танець – характеризує його скоріше як веселого хлопця, ніж як злочинця. Музика, що супроводжує вихід диверсанта із «легендою» китайського фокусника, насичена пентатонікою і є скоріше барвисто-екзотичною, ніж зловісною. Попри рельєфне виявлення характерних стильових рис балету (як-от мелодійність, дансантизм, структурна чіткість тематизму, оригінальність оркестровки, новаторське для балетної музики того часу звернення до жанрової сфери радянської пісенності), указані особливості твору стали на заваді досягненню художньої переконливості негативних образів.

Досить фрагментарною є музична драматургія балету, відтак їй часто не вистачає цілісності. Хореографічна мова базується переважно на одноманітній пантомімі побутового плану, у контексті якої ніби «тануть» нечисленні поетичні танцювальні епізоди, де основою є класична хореографія (сольні варіації Світлани, її дуети з Ільком). Постановнику не вдалося надати пантомімічним засобам поетичної узагальненості й органічно поєднати їх із танцем. Як наслідок – тан-

цювальні епізоди зазвичай виконують роль дивертисменту, майже не пов'язаного з розвитком основної сюжетно-драматургічної лінії. Принагідно зазначимо, що питання співвідношення танцю і пантоміми особливо гостро поставало в той час не лише в українському, але й у «загальнорадянському» балетному театрі, і розв'язували цю проблему не завжди вдало.

У 1930-х роках українські композитори написали перші балети для дітей (див. розділ «Музика для дітей»). Балети на українські національні сюжети створили в зазначений період митці української діаспори. Такими є, скажімо, «Кирило Кожум'яка» В. Балтаровича (справжнє прізвище – Стон; лібрето автора, Прага, 1930 р.<sup>32</sup>), «Легінь» П. Печеніги-Углицького (справжнє прізвище – Углицький; лібрето Д. Чутра, Нью-Йорк, 1938<sup>33</sup>).

Таким чином, у 1930-х роках в українському балеті відбулися якісні зрушення, що далися взнаки вже в сезоні 1930–1931 років, який став етапним для українського національного балету. Тоді на сцені оперно-балетних театрів України з'явилися перші три оригінальні твори – художньо значні, репертуарні, водночас різні за змістом, сюжетом, стилем, драматургічними принципами, але й позначені певними спільними рисами. Так, у «Карманьйолі» В. Фемеліді відчутно тяжіння до крупних планів, у «Ференджі» Б. Яновського – навпаки, до детального відтворення дії, до «сюжетно-ілюстративного» стилю; для «Пана Каньовського» М. Вериківського характерне створення національно-конкретних образів, поєднання принципів класичного балету і народної хореографії, що ознаменувало утвердження національних засад у вітчизняному балетному театрі. Водночас усі три твори були написані в жанрі хореодрами історико-героїчного спрямування.

---

<sup>32</sup> Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – Київ : Муз. Україна, 2004. – С. 22.

<sup>33</sup> Там само. – С. 230.

Основними його показниками були: важлива роль масових народних сцен, створення образів мужніх героїв «з народу», прагнення до драматизації виражальних засобів балету й водночас до їх конкретизації відповідно до місця і часу дії.

Ці загальні тенденції були особливо важливі для подальшого процесу кристалізації провідних принципів музичної драматургії українського балету. Ю. Станішевський слушно зазначив, що «балет-пісня» («Лілея» К. Данькевича), що продовжує національно-фольклорний напрям, накреслений «Паном Каньовським» М. Вериківського, водночас позначений впливами інших стильових течій, жанру хореодрами<sup>34</sup>. На кінець десятиліття припадає започаткування різноманітних жанрово-стильових різновидів українського балету, як-от комічний балет («Міщанин з Тоскани» В. Нахабіна), балет для дітей («Лелеченя» Д. Клебанова; див. розділ «Музика для дітей»), було написано балети на сучасну тематику («Світлана» Д. Клебанова).

Відповідно до досягнень у галузі композиторської творчості тривало становлення української хореографічної школи – балетмейстерської (постановки В. Литвиненка, М. Мойсеєва, П. Вірського, М. Болотова, П. Крєтова та ін.) і виконавської (творчість О. Гаврилової, Г. Лєрхе, К. Сальникової, О. Соболя, В. Мономахова та ін.). Поява нових оригінальних балетів сприяла оновленню і збагаченню засобів танцювальної виразності, зокрема пристосуванню класичної пластики до героїчного змісту, засвоєнню пластики орієнтального та естрадного танцю («Фєренджі»), і, особливо, поєднанню класичної танцювальної лєксии з художньою мовою української народної хореографії. У цьому контексті виступає непересічне значення балету «Пан Каньовський» у постановці В. Литвиненка, що стала визначною мистецькою подією, мала базове значення для подальшого розвитку укра-

---

<sup>34</sup> Див.: Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – Київ, 2003. – С. 113.

їнського балетного мистецтва як національно визначеного явища.

У змісті, характері, стилістиці, засобах виразності розглянутих вище українських балетів простежується багато спільного з іншими балетами того часу, написаними в колишньому СРСР. Зокрема, беззаперечними є паралелі між «Карманьйолю» В. Фемеліди й «Полум'ям Парижа» Б. Асаф'єва (спірання на пісенні зразки французької революції як засіб конкретизації музичного матеріалу «у просторі і часі»); між «Ференджі» Б. Яновського і «Червоним маком» Р. Глієра (поєднання екзотики з темою національно-визвольної боротьби). Тенденція до розкриття виражальних можливостей національного фольклору, репрезентована «Паном Каньовським» М. Вериківського, властива балетам, що належать багатьом тогочасним молодим національним школам («Серце гір» А. Баланчівадзе), «Шурале» Ф. Ярулліна тощо).

«Лілея» К. Данькевича створена в той самий час, що й численні балети-драми «радянських» композиторів різних національностей («Лауренсія» О. Крейна, «Соловейко» М. Крошнера, «Щастя» А. Хачатуряна, «Дівоча башта» А. Бадалбейлі, зрештою, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва). Отже, композитор не міг не спиратися на їхній творчий досвід, зокрема на естетичні принципи хореодрами. Можна зробити висновок, що український балет, при своїй беззаперечній національній самобутності, органічно розвивався в загальному річищі тогочасного музично-театрального мистецтва колишнього СРСР.

Загалом зазначене десятиліття в розвитку українського балету позначене інтенсивними пошуками в різних напрямках – тем, образів, структури, жанрів, типів драматургії, засобів музичної й хореографічної виражальності. Тому кожна зі створених тоді балетних вистав – неповторно індивідуальна. Водночас починають окреслюватись і певні провідні тенденції подальшого розвитку української балетної музики, серед яких найвизначнішими є дві: кристалізація національного

стилю і утвердження музично-хореографічної поеми, що згодом поступово витіснила пантомімно-ілюстративну хореодраму.

Показовим також є той факт, що найвизначніші національні балети 1930-х років одразу стали репертуарними не лише в Україні, але й на сценах багатьох інших театрів колишнього Союзу. Приміром, доволі оригінальною стала постановка «Карманьйоли» В. Фемеліди, здійснена П. Вірським і М. Болотовим у Московському художньому театрі балету (1932). «Ференджі» Б. Яновського вже у 1932–1933 роках прикрасив афіші всіх оперних театрів України – київського (постановка В. Литвиненка), одеського (постановка М. Мойсеєва), дніпропетровського (постановка П. Кретьова), сталінського в Луганську (постановка М. Цейтліна; див. розділ «Театральне життя»), а згодом був поставлений у Свердловську, Ташкенті (1933), Іркутську (1934), Тбілісі (1935). Щодо «Світлани» Д. Клебанова, то її прем'єра взагалі відбулася не на українській сцені, а у Великому театрі у Москві (1939, постановка М. Попка, А. Поспехіна та О. Радунського). Але найвизначнішим внеском тогочасного українського балетного театру в скарбницю загальносоюзної і європейської театральної культури стала, безсумнівно, «Лілея» К. Данькевича, котра і досі не сходить зі сцени.

Таким чином, український балет уже після десяти років свого існування як самостійного жанру посів належне місце в жанровій системі української музики й досяг фази мистецької зрілості. Що, своєю чергою, зумовило «вписання» найкращих зразків цього жанру в загальносоюзний, а згодом і в європейський та світовий культурно-мистецький контекст.

*Сікорська І.*

## ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ОПЕРЕТИ В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНИХ ВИКЛИКІВ ЧАСУ

У 1930-х роках перед вітчизняними композиторами стало завдання створення модерної української оперети. Однак на Західних і Східних теренах України зміст, вкладений у це поняття, кардинально різнився, а тому й шляхи його реалізації, і кінцевий результат були суттєво іншими. Нагадаємо, що на початку ХХ ст. у театрах і Західної («підавстрійської»), і Східної («підросійської») України паралельно співіснували західноєвропейська оперета (Йоганна Штрауса, Імре Кальмана, Франца Легара та ін.), й етнографічно-побутова, так звана «народна» оперета – тобто заснована на традиціях українського музичного театру, пов'язаних з іменами Григорія Квітки-Основ'яненка, Михайла Старицького, Миколи Лисенка та представників так званого театру корифеїв (Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Марії Заньковецької, Миколи Садовського та Панаса Саксаганського). Час від часу були спроби зблизити ці різні напрями: за рахунок введення фривольних сюжетних поворотів, невибагливої мелодики, звернення до народнопісенної інтонаційної основи [приміром, дві опери за мотивами «Енеїди» Івана Котляревського: «Еней

на мандрівці» Ярослава Лопатинського (написано 1906 р. для театру «Руська бесіда» на лібрето Миколи Курцеби) та однойменна опера М. Лисенка (створено 1911 р. для театру Миколи Садовського, лібрето Людмили Старицької-Черняхівської)].

На початку 1920-х років у зв'язку зі зміною державного підпорядкування й устрою розвиток української музичної культури на Західній і Східній Україні загалом і жанру оперети зокрема був пов'язаний із принципово різними ідеологічними засадами. Радянська влада на Сході перемогла та утвердилася. Розпочався процес її централізації, а відтак і підпорядкування мистецтва більшовицькій ідеології. Проте оперета ще впродовж цілого десятиліття залишалася прерогативою приватних антреприз і різноманітних товариств. Тривалий час продовжували співіснувати театри, орієнтовані на західні зразки (французькі й віденські), що поєднували риси вар'єте, ресторанної естради, фарсових вистав, та етнографічно-побутові театри, які пропонували тільки класичний репертуар. Україною мандрували десятки опереткових колективів, виставляючи п'єси, спрямовані виключно на розважання глядача. Поряд із класичними «Сільвою» і «Маріцою» І. Кальмана та «Веселою вдовою» Ф. Легара «Театральний журнал» фіксував також: «Принцесу доларів» (1906) і «Троянду Стамбула» (1916) Лео Фалля, «У хвилях пристрастей» (1908) і «Ночі кохання» (1908) В. Валентинова тощо <sup>1</sup>. Поступово проста розважальність перестала задовольняти керівників від мистецтва, відтак у пресі було розгорнуто потужну «викривальну» кампанію: «Когорта з баронів і графів у суміші з титулованими особами прекрасної половини людського роду, або просто кокотками, “поя й стеная”, репрезентують колись славне дитя Мельпомени», – писав журнал «Нове мистецтво» про харківські вистави <sup>2</sup>. «Театр найгіршого ґатунку, міщанського смаку.

<sup>1</sup> Детальніше про цей процес див.: *Оперета // Історія української музики.* – Т. 3.

<sup>2</sup> *Нове мистецтво.* – 1926. – № 7(16). – С. 2.

Еротика для дорослих. Мистецтво жіночих панчоx і нудних дотепів з претензією на дотепність. Це оперета на Україні. Це замінило в наші дні колись злободенний, насичений фривольною іронією і отруйною сатирою театральний жанр. Колись “Прекрасну Єлену”, колись політичну сатиру, що співала й танцювала під грім гармат з фортів революційного Парижа, замінили нині “Підв’язки Борджиа” і “Бюстгальтер Марії Антуанетти” та кільканадцять пар стегон віденських кокоток з ліричними іменами. Теперішня оперета – сахарин, що служив нам за часів громадянської війни замість цукру», – таврував критик тогочасні опереткові вистави <sup>3</sup>. В умовах ідеологізації мистецтва, що зростала, потрібен був новий репертуар. Так, Юрій Смолич замість «занехаяної і загнаної» оперети закликав «взятися до справи утворення радянської оперети» <sup>4</sup>. Виконуючи соціальне замовлення, молоді композитори здійснили перші спроби написання радянських оперет. Так з’явилися «Женихи» (1927) уродженця Полтавщини Ісака Дунаєвського (в увертюрі пародіювалися популярні мелодії із «Сільви»), «Гра з джокером» (1927) московського композитора й диригента Михайла Багриновського, який певний час на початку 1920-х викладав у Харківській консерваторії. Широку популярність у багатьох містах Радянського Союзу здобула «Коломбіна» Олексія Рябова (1925), написана для сцени Російського театру музичної комедії в Харкові, де він працював диригентом і опановував секрети жанру. Проте ці твори все одно не були позбавлені неовіденських штамтів, подолати які наполегливо закликали новітні культуртрегери. Наприклад, «Марсіанка», створена Ф. Таганським і диригентом М. Спирidonовим у співдружності з композитором Семеном Тартаковським та драматургом С. Іскренєвим, навіяна мотивами «Аеліти» Олексія Толстого, «взагалі стала демонстрацією

---

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> *Смолич Ю.* Ударне завдання // Нове мистецтво. – 1925. – № 9. – С. 1.

найгірших неовіденських шаблонів, хоча “фрачним героєм” був цього разу радянський інженер Семенов, а трафаретним “простаком” – демобілізований червоноармієць з балалайкою в руках»<sup>5</sup>.

Оскільки нового репертуару явно бракувало, щоб зацікавити і втримати глядача, постановники разом із композиторами часто вдавалися до переробки класичного репертуару, наближаючи його до сучасності. Звісно, відповідно до вимог часу, редакції творів здійснювалися під кутом зору їх відповідності вимогам ідеології. Так, стаття «Оперета в культроботі» закликала: «Оперета – це багатющий... плацдарм творчості, і залишати його безхозним пустирем, не використати його, як наш плацдарм, для наших ідеологічних завдань було б просто гріхом»<sup>6</sup>. У лібрето популярних оперет було внесено зміни, увагу загострено на класовому конфлікті, розмежуванні персонажів на позитивних і негативних із обов’язковою підкреслено негативною оцінкою представників панівних класів. Такого своєрідного осучаснення зазнали й західноєвропейські зразки<sup>7</sup>, й українські твори. Одним із прикладів стала оперета «Сорочинський ярмарок» харківського композитора Сергія Дрімцова, написана 1926 року й призначена для постановки в Народному театрі. Лібретист Олексій Гак, спираючись на однойменний твір Миколи Гоголя – М. Старицького, наблизив текст до сьогодення. Так гоголівські Черевик та Цибуля перетворилися на так званих куркулів – запеклих ворогів радянської влади, а закохані Панько та Хотина – бідняків. Проте композитор намагався дещо згладити «новації» лібре-

<sup>5</sup> Станішевський Ю. О. Барви української оперети. – Київ, 1970. – С. 9.

<sup>6</sup> Культура і побут. Тижневий додаток до газ. «Вісті ВУЦВК». – 1927. – 3 грудня.

<sup>7</sup> Зокрема, в Москві О. Мосолов подібним чином «осучаснив» «Корневільські дзвони» Р. Планкетта. URL : [www.opentext.ru/~music](http://www.opentext.ru/~music).

тиста, змальовуючи персонажів за допомогою цитування або авторського переінтонування народних мелодій.

Новий етап розвитку української оперети розпочався з відкриттям у 1929 році в Харкові Українського театру музичної комедії. Головним диригентом було призначено О. Рябова, який на той час уже був автором кількох нерівноцінних, проте вельми популярних оперет, зокрема згадуваної вже «Коломбіни» (лібрето Володимира Ленського), «Цеглинки» (в оригіналі рос. мовою «Кирпичики», лібрето С. Спіро), «Секретар Пухтресту» (лібрето В. Ленського). Ці твори не могли задовольнити новостворений театр, тому режисери продовжували звертатися до класичної спадщини, намагаючись «по-своєму революціонізувати старі класичні оперети, підкреслюючи в них драматичні тенденції й соціальні мотиви»<sup>8</sup>. Паралельно з оновленням класичного репертуару почався процес його українізації: популярні оперети було перекладено українською мовою. Це робили провідні майстри літературного цеху – Максим Рильський, Михайль Семенко, Андрій Малишко та інші, тому якість цих перекладів була доволі висока.

У новій музично-сценічній інтерпретації поставили «Орфея в пеклі» Жака Оффенбаха. Текст наново переписав Остап Вишня й додав багато інтермедій «на злобу дня», гумористичних діалогів та реплік. Низку музичних епізодів дописав Юлій Мейтус із «тонким відчуттям інтонаційної природи музики Ж. Оффенбаха», – як зазначав Ю. Станішевський<sup>9</sup>. Водночас, музичні вставки відзначалися «сучасним оркестровим звучанням і навіть джазовими ритмами. Зокрема, в балетних номерах з другої і третьої дій поруч із танцювальним епізодом “Евтерпа-джаз” звучали танго й фокстроти»<sup>10</sup>. У виставу ввели веселих ведучих, які коментували події, співали

<sup>8</sup> Станішевський Ю. О. Барви української оперети. – С. 20.

<sup>9</sup> Там само. – С. 16.

<sup>10</sup> Там само. – С. 20.

жартівливі куплети. Кожний їх вихід супроводжувала весела мелодія з приспівом: «Музкомедію збудуєм – сил своїх не пошкодуєм!».

Своєрідно осучаснено було також оперету Сідні Джонса «Гейша». Вокальні й танцювальні номери дописали Б. Крижанівський і С. Тартаковський, що спричинило певну стилістичну строкатість.

Зовсім не схожим на класичну оперу Семена Гулака-Артемовського став «Запорожець за Дунаєм» у постановці Мар'яна Крушельницького. Автор тексту Остап Вишня по суті написав нову сатиричну комедію, у яку як «спектакль у спектаклі» вмонтував власне оперу. Івана Карася, Одарку, Андрія та Оксану він перетворив на українських емігрантів у Марокко, які грають «Запорожця» для тубільців, аби заробити на хліб. Окрім них, в опереті діяли також петлюрівці, іноземні туристи, міністри емігрантського уряду, священнослужителі та ін., які збиралися в європейському кафе. Тож друга дія, «з самого початку і до кінця була насичена міжнародним оглядом і сприймалася як гостро політичне ревію, в якому нищівно карталися запеклі вороги українського народу, саркастично висміювалися імперіалістичні покровителі контрреволюційної еміграції»<sup>11</sup>, – писав Ю. Станішевський. Музична драматургія С. Гулака-Артемовського була також істотно перероблена. Композитор Михайло Тіц увів ряд вокальних і танцювальних номерів, використавши теми колись популярних романсів, стилізації народних мелодій, уривки з модних тоді танців та джазові мотиви. Поряд із сатиричними політичними куплетами виконувалися гротескові танцювальні картини: «Рятуйте нашу віру», «Короткі руки», «Інтервенція». Як відповідь «інтервентам-загарбникам» звучала популярна пісня на слова Дем'яна Бедного «Нас побить, побить хотели».

Слідом за «Запорожцем...», «осучаснили» й «Ніч проти Різдва» (музика К. Богуславського й О. Рядова). Внаслідок та-

<sup>11</sup> Станішевський Ю. О. Барви української оперети. – С. 26.

кої самої переробки «Холопка» М. Стрельникова стала майже новою оперетою (музика М. Стрельникова, Б. Крижанівського, М. Лисенка та П. Демуцького). Строкатість музичного матеріалу, звичайно, не сприяла успіхові постановки. Мало-виразною вийшла музика оперети на сучасний сюжет «Блакитна морква» О. Рябова на текст М. Бірюкова. Однак творчі пошуки не припинялися. Безпосередньо в театрі народилась оперета «Сухий закон» з музикою С. Тартаковського та О. Рябова. Однак і цього разу сатиричний сюжет було вирішено занадто прямолінійно: «загниваючий імперіалізм», що передано за допомогою джазових ритмів та «урбаністичної» музики, протиставлено ентузіазму молодій радянській республіки – «патетичній, веселій, бадьорій симфонічній музиці»<sup>12</sup>. Автори зверталися також до музики міської околиці – як «своєрідні пародії на п'яницю, хулігана, прогульника»<sup>13</sup>.

Не дуже вдалою в доробку О. Рябова вийшла також оперета «Три чверті людини» на текст П. Петрова-Соколовського. «Обпікшись об “Сухий закон”, музкомедія звернула свій погляд на “Три чверті людини”, але навіть і чверті радянської оперети не вийшло», – зазначав рецензент, навішуючи на автора найстрашніше тоді «тавро» «формаліста»<sup>14</sup>. У процесі експериментування композитор відпрацьовував техніку, набував досвіду. Справжньою удачею О. Рябова стала оперета «Сорочинський ярмарок» на лібрето Л. Юхвіда та М. Аваха за однойменною повістю М. Гоголя. Відомо, що Рябов був знайомий з однойменною оперетою С. Дрімцова (дочка композитора Галина Сергіївна згадувала, як батько показував свій твір О. Рябову). Тож навіть дещо запозичив із музики старшого колеги (пісні «Зелененький барвіночку», «У місяці сентябрі», «Задумав дідочок» та ін.), проте ви-

<sup>12</sup> Сухий закон. Програма. – Харків. – 1932. – С.14.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> «До чого веде формалістичне штукарство» // Комсомолец України. – 1933. – 27 березня.

користав цей матеріал у зовсім іншому контексті. В опереті О. Рябова панує танцювальна стихія. Спільний гопак як смислова арка починає й увінчує твір, що було характерним для класичних українських зразків.

Зберігши інтонаційну опору на українську народну пісню, О. Рябов відмовився від принципу її стилізації, віддав перевагу симфонічним методам розвитку. Сольний спів залишився основною характеристикою героя, проте композитор застосовував переважно авторські теми, хоча й близькі до народних інтонацій. Для ліричної пари він відібрав романсові звороти, заокруглені фрази широкого дихання (як, приміром, у романсі Гриця). У партії Парасі, крім наспівних зворотів, велика роль належить інтонаціям журби, туги (плач Парасі). Дуети закоханої пари побудовано за зразками діалогічної народної пісні (як у пісні «Ой не світи, місяченьку»: А–В Парася – Гриць – дуєт). Всіх інших героїв охарактеризовано танцювальною музикою: залицання попа Афанасія до Хіврі – вальсом, мазуркою, козачком; Черевика – танцювальною жартівливою «А я жінки не боюсь»; Цибулю – обробкою народної пісні «У місяці сентябрі»; циган – стилізованими «умовно циганськими» жвавами танцями. Колективний образ сільської молоді розкрито через цитування народних зразків («Задумав дідошок», «Ой хмелю, мій хмелю», «Ой летіла горлиця», «Ой у лузі»).

Атмосферу ярмаркової метушні передано калейдоскопічною зміною різних за характером тем, близьких за інтонаціями до багатьох народних пісень: танцювальних, ліричних, зокрема відомої «Вийди, Іванку».

Отже, оперета «Сорочинський ярмарок» О. Рябова стала одним із перших зразків вдалого поєднання традицій національного музично-драматичного театру (опора на український народний мелос) зі здобутками західноєвропейської оперети (розгорнені опереткові форми – ефектні арії, ансамблі, вокально-симфонічні фінали, мелодійність і доступність музики, відтак її легке запам'ятовування). Великий успіх ви-

стави свідчив про плідність пошуків Харківського театру музичної комедії.

Ще одна оперета тих самих авторів – «Майська ніч» – продовжила тенденцію створення пісенно-поетичних оперет лірико-комічного характеру, твору, де знову ожили колоритні гоголівські образи, панувала поетична лірика (в епізодах з Галею та Левком), з теплим гумором висвітлено постать Каленика, сатиричними барвами змальовано образи Писаря й Голови.

Справді визначною для того часу подією стала музична комедія «Весілля в Малинівці» О. Рябова, створена до 20-ї річниці жовтневих подій 1917 року (прем'єра відбулася 4 листопада 1937 р.). Уперше в історії театру на сцені ожили герої громадянської війни. Звичайно, драматургічний конфлікт було вибудовано і розв'язано відповідно до тогочасних вимог із класових позицій. Складні й трагічні події громадянської війни на Єлисаветградщині – боротьба «котовців» із «контрреволюційною бандою»<sup>15</sup>, овіяні романтичним ореолом, змальовані традиційними тоді чорно-білими фарбами. Відповідно до основної ідеї твору героєм оперети став Назар Забара – командир червоноармійського загону і водночас люблячий чоловік та батько. В основу його музичної характеристики покладено героїчну тему, що стала важливим лейтмотивом оперети. Вона й проведена крізь усю музичну тканину твору (звучить в увертюрі, в хорі «котовців», проникає в партії Софії та Яринки). Так композитор розкриває єдність музичної драматургії твору. Розгорнута багаточастинна арія Назара є чи не найбільш розвиненою в опереті. Основна її

---

<sup>15</sup> Село Малинівка дійсно існує на колишній Єлисаветградщині (нині – Петрівський р-н Кіровоградської обл.). В основі п'єси – історичні події, потрактовані під кутом зору панівної тоді більшовицької ідеології. Завдяки широкій популярності персонажів із п'єси Л. Юхвіда місцеві мешканці охоче показують «дуб діда Нечипора» та «місток Яшки-артилериста».

тема близька до українських епічних пісень, її ліричні епізоди змінюються трубними сигналами, а за ними – знову вертаються мотиви кохання.

Новим для оперети став образ Назарової дружини Софії – вірної й самовідданої жінки. Поряд із традиційними почуттями тути за коханим, материнської любові – гордість за чоловіка, віра в перемогу його справи. Саме тому в арії Софії «Хотіла б зібрати жінок я усіх» бринять інтонації з лейтмотиву Назара.

Традиційно для жанру дійові особи у «Весіллі в Малинівці» поділено на окремі пари (Софія – Назар, Яринка – Андрійко, дід Нечипір – його дружина Гапуся та ін.), які уособлюють певні типи характерів, мають свої драматургічні лінії, проте пов'язані з головним конфліктом. Однак лірична пара Яринка – Андрійко не тільки бореться за своє кохання, а й активно допомагає розбити банду. Якщо їхні монологи близькі до ліричних українських пісень-романсів, то дуети – більш активні, наснажені героїчними інтонаціями.

Хори червоноармійців інтонаційно пов'язані з основним лейтмотивом, написані в дусі героїчних масових пісень, водночас у них переплавлено мотиви козацьких. Численні танці (молдавський та українські гопак і козачок) добре вписувались у загальну атмосферу оперети, створюючи піднесено-героїчний настрій.

Блідими, музично невиразними вийшли образи бандитів (приміром, Попандопуло виділявся лише специфічною говіркою). Їх характеризувала розгульна пісня «Риболовці – браві хлопці».

Таким чином, в опереті «Весілля в Малинівці» поєднано традиції українських і західноєвропейських зразків жанру. Вона стала першим вдалим твором у радянському оперетковому репертуарі <sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Майже одночасно на основі лібрето Л. Юхвіда в Москві було створено російський варіант «Весілля в Малинівці» з музикою Б. Александрова. 1967 року режисер Андрій Тутишкін зняв одно-

Героїко-романтична оперета О. Рябова та Л. Юхвіда викликала чимало нових творів на сучасну тематику. Серед них – «Голубі скелі» Зиновія Заграничного та «Амурський гість» Дмитра Клебанова й Володимира Нахабіна. Обидві оперети присвячено «простій радянській людині, її трудовому героїзмові, її високій моральній красі»<sup>17</sup>. Недосконалі лібрето спричинили невиразну музику, хоч їй не можна відмовити в мелодійності окремих номерів (наприклад, «Місячна пісня» у «Голубій скелі» або хорова «На Далекий Схід дівчата їдуть» із «Амурського гостя»).

Визначною подією стала постановка 1936 року в нещодавно відкритому Київському театрі<sup>18</sup> оперети «Вій» М. Голя – Марка Кропивницького з музикою Михайла Вериківського. Композитор звернувся до гоголівського сюжету на замовлення театру, зокрема його головного режисера Михайла Терещенка: «М. Терещенко цікаво відроджував принципи й виражальні прийоми народної української комедії й водевілю, але свідомо обходив традиційні канони й зображальні засоби опереткового театру»<sup>19</sup>. Прагнучи передати гоголівський бурлеск та фантазмагорію, М. Вериківський вдавнявся до розгорненої музичної драматургії. «Хори арії, ансамблі, танці, симфонічна музика, яка ілюструє гострі сценічні становища й фантастичні епізоди, – все це природно виникає в процесі розвитку сценічної дії», – сповіщав він у програмці до спектаклю. – «Музика «Вія» вимагає добрих голосів, широкого аріозного співу, великого симфонічного оркестру, оперного складу, великого хору, балету»<sup>20</sup>. Отже, з самого початку було ясно, що новий твір виходить за рамки опереткового жанру.

---

йменний музичний фільм, що багато років бив усі рекорди популярності на теренах тодішнього СРСР.

<sup>17</sup> Станішевський Ю. О. Барви української оперети. – С. 63.

<sup>18</sup> Театр відкрився восени 1935 року.

<sup>19</sup> Станішевський Ю. О. Барви української оперети. – С. 51.

<sup>20</sup> «Вій». Програма. – Київ, 1936.– С. 6.

Крім того, гоголівський текст спонукав композитора звернутися до майже забутого в той час жанру – кантів і псалмів часів Києво-Могилянської академії (відомо, що нерідко самі бурсаки були їх авторами <sup>21</sup>), що було досить незвичним для оперети.

М. Вериківський увів до свого твору лірницьку псалму «Потоп» («Сказав Господь святим духом») та канти «Ми нині лиш од сна возстав» (на музику «Христос Господь воскрес») і «Хто вбогому всечасно помагає». Процитований матеріал визначив і музичну мову бурсаків, стилізацію кантів (акордова фактура, хоральний склад мелодій, мажорний лад, урочисто-піднесений характер). У другій дії композитор вдається до пародіювання кантів відповідно до комічної ситуації (бурсаки намагаються розжалобити Бабу й потрапити на ночівлю).

Головні герої твору – Хома й Панна – змальовані ліричними барвами (арія Панни «Ой чи давно це було», дует Панни з Нянькою «Покохало моє серце», арія Хоми «Вся природа погрузилась», широко відомий дует Хоми й Халяви «Де ти бродиш, моя доле?», перенесений з «Вія» М. Кропивницького).

Поступово комічний елемент відійшов на другий план (сцени з перекупками, «блукання» бурсаків, бурсацька вистава). Комічні ситуації створено досить традиційними засобами: М. Вериківський уводить народні танцювальні жартівливі пісні «Гречаники», «Три діди», «Сяк-так, до вечора буду жить». До того ж він майстерно відтворив живу мову своїх персонажів у речитативах, передав властиві їм особливості (скоромовку перекупок, підкреслено «величні» звороти в мові бурсаків тощо). У танцювальних епізодах звучать гопак, козачок, циганський танок. Натомість певне місце приділив композитор також епічним елементам (дві арії Сотника, пісня Хорунжого). А «фантастичні» картини «чудасії» розгорта-

---

<sup>21</sup> Можна припустити, що псалми композитор запозичив зі збірки П. Демуцького «Ліра та її мотиви» (К., 1907).

ються у симфонічних епізодах, тобто в суто інструментальній сфері (щоправда, лейтмотив фатуму, пов'язаний також із образом Панни, уперше з'являється в її арії). Музика ж таких епізодів досить традиційна (хроматичні пасажі, часті дисонанси, використання крайніх регістрів).

Загалом оперета М. Вериківського – високопрофесійна, вона сприяла відродженню на сцені традицій українського музично-драматичного театру, проте більше тяжіла до іншого жанру. «Партитура М. Вериківського за своїм жанром найменше пасувала до музкомедії, це скоріше опера з міцним ухилом в мелодраму», – відзначав рецензент<sup>22</sup>. Тож цілком логічно, що композитор через десять років повернувся до «Вія» і переробив його в повнометражну оперу.

Отже, на початку 1940-х років українська оперета нараховувала досить велику кількість творів. Однак справжніх високохудожніх зразків було небагато: надто великою була несумісність між уславленою радянською дійсністю та природою опереткового жанру – звідси й штучність та надуманість сюжетів, а відтак і творів цього жанру загалом. Звичайно траплялися справжні удачі (як-от «Вій» М. Вериківського). Проте для подальшого розвитку української оперети значно більшу роль відіграли численні твори О. Рябова (часом недосконалі, маловиразні, тенденційні за сюжетами), особливо його «Весілля в Малинівці» – оперета, яка справді виділялася з-поміж великого ряду відверто епігонських творів.

---

<sup>22</sup> Театр. – 1936. – № 2. – С. 35.

*Немкович О.*

## ОПЕРНЕ ТА БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ У ВЗАЄМОДІЇ ЙОГО ВЛАСНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ТА ІДЕОЛОГІЧНИХ ЧИННИКІВ

У 1930-х роках, в умовах найжорсткішого за всю радянську добу тиску політично-ідеологічних догм на культуру, постановки Київського театру сфокусували в собі властиве тому періоду складне взаємопроникнення регресивних і прогресивних тенденцій. Перехід від притаманного 1920-м рокам плюралізму художньо-естетичних і стильових засад мистецтва до їх уніфікації й утвердження соцреалізму як його єдиної естетичної основи спричинив зникнення з репертуару вже з 1931 року новочасних західних творів, припинення експериментування, пов'язаного з проявами на сцені театру модерних течій і напрямів початку ХХ ст. Натомість особливу увагу приділено операм (не завжди художньо досконалим) на сучасну тематику, присвяченим жовтневим подіям 1917 року та громадянської війни, витлумаченим у героїчному ключі, загостреному розкриттю соціально-класових колізій у сюжетах, що стосувалися як сучасності, так і історичного минулого: опери «Кармелюк» В. Костенка, «Яблуневий полон» Оле-

ся Чишка (обидві – сезон 1931/1932), «Розлом» В. Фемеліди (сезон 1932/1933), «Тихий Дон» (сезон 1936/1937) і «Піднята цілина» (сезон 1937/1938) І. Дзержинського, «Щорс» («Полководець») Б. Лятошинського (сезон 1938/1939), «У бурю» Т. Хреннікова (сезон 1939/1940); балет «Ференджі» («Вогонь над Гангом») Б. Яновського (сезон 1932/1933) та ін. У них продовжувалося започатковане в 1920-х роках формування нової сценічної образності, утвердження на сцені позитивних у тогочасному розумінні героїв – як правило, учасників щойно пережитих воєнних та революційних подій, соціальних рухів минулих історичних періодів, закріплювався монументальний (властивий різним видам мистецтва доби соцреалізму) постановочний стиль, відповідні художньо-виражальні прийоми. Наприклад, спрощеність нових художніх засад, прагнення принести на академічну оперну сцену всеохоплюючі тоді принципи масового мистецтва, відтак риси плакатності далися взнаки у виставі опери «Кармелюк» В. Костенка (реж. С. Каргальський, сезон 1931/1932).

Українські класичні опери («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського й «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка) у тодішньому режисерському прочитанні перетворилися на помпезне сценічне дійство в стилі гранд-опера. Їх нові, розширені літературно-музичні варіанти в редакції В. Йориша позначалися розгорнутими хоровими й танцювальними епізодами, вставними номерами з творів інших композиторів. Глибинна причина таких перетворень – впливи притаманного мистецтву соцреалізму монументалізму, породженого прагненням «лакування» дійсності. Воно знайшло своє узагальнення в теорії безконфліктності, яка, своєю чергою, позначалася на концепційних засадах різних видів мистецтва. Відповідно до одного з базових для соцреалізму принципу класовості мистецтва в літературних редакціях лібрето названих опер було підкреслено соціальний зміст. Тлумачення національної специфічності лише як зовнішньої,

«формальної» ознаки мистецтва, натомість надання виняткового значення його народним прикметам, що, на відміну від XIX – початку XX ст., також розкривалися під кутом зору офіційної ідеології, спричиняли нівелювання глибинних рис народно-національної сутності багатьох музично-сценічних образів, їх примітивізацію, посилення в них етнографічності. Це стосується, приміром, образу Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), де, водночас, було знівельовано романтизацію козацького минулого.

Зворотним боком пропаганди нової оперної естетики була характерна для тоталітарної доби нігілістична, надто категорична критика низки вистав, наприклад, «Тараса Бульби» М. Лисенка. Постановку оцінили як «фальшиву», «з претензією на монументальність», таку, що не відповідає повісті М. Гоголя та музиці М. Лисенка. Її сценографа А. Петрицького було звинувачено у формалізмі, у режисерській роботі Й. Лапицького рецензенти (зокібна О. Брескін) вбачали його «політичний і художній зрив»<sup>1</sup>.

Водночас мистецтво Київського оперного театру належить до тих явищ, які найвиразніше засвідчують, що зв'язок культури з «ідеологічною надбудовою» – нелінійний. Її жорсткий і прямиолінійний тиск породжує не лише нівелювання талановитої, неординарної творчої думки, але й внутрішній спротив, відтак мобілізує духовні сили, загострює моральні полюси, зумовлює пошуки виходу здобутого дорогою ціною духовного досвіду у творчих роботах. Саме ці приховані від поверховий погляду процеси є важливим стимулом появи в трагічних 1930-х роках світового рівня злетів художньої творчості, одним із яких стало мистецтво Київського оперного театру. Крім зазначеного, цьому сприяв також комплекс інших – об'єктивних і суб'єктивних – чинників.

---

<sup>1</sup> Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. – Київ : Музична Україна, 2002. – С. 191.

Так, ще напередодні сезону 1930/1931 років штат колективу збільшився до 408 осіб (зокрема оркестр на той час складався з 67 музикантів, хор – до 60 артистів, цех солістів – до 32 співаків, балет – до 42 танцівників)<sup>2</sup>. Це дало змогу здійснити низку нових масштабних постановок (наприклад «Садко» М. Римського-Корсакова, той самий сезон). У 1934 році, у зв'язку з перенесенням столиці України з Харкова до Києва, Київській опері дали назву Столичний академічний театр опери та балету УСРР. Відкриття відбулося 1 вересня 1934 року виставою «Кармен» Ж. Бізе. Зміна статусу Київського оперного театру означала його реорганізацію. У 1935–1936 роках було здійснено його капітальну перебудову, створено нові балетний і оперний репетиційні зали, хоровий клас, службові приміщення тощо. У результаті змінилися пропорції та об'єми споруди театру. Зміцніла його матеріальна база, зокрема розширилися технічні цехи, що виготовляли костюми, реквізит, декорації, відбулося технічне переобладнання. Театр було переведено на річний бюджет. Активний сезон збільшився до восьми місяців. Відбулося нове поповнення штату колективу (оркестру, хору, цеху солістів, балету). У сезоні 1934/1935 років балет і хор нараховували вже по 80 артистів, оркестр – 75 музикантів<sup>3</sup>. 1939 року, у зв'язку зі 125-річчям від дня народження Т. Шевченка, театрові було присвоєно його ім'я. Відтоді це – Державний академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Отже, в зазначене десятиліття він став головним центром оперно-балетної культури України.

Одним з вирішальних чинників щодо стану й рівня розвитку театру в той час був його кадровий склад. У 1930-х роках у ньому об'єдналися провідні мистецькі сили республіки. Низка його тодішніх представників невдовзі стала окрасою столичних театрів Союзу. Серед штатних і запрошених фахівців, які визначили своєю творчою діяльністю «обличчя» тогочас-

---

<sup>2</sup> Там само. – С. 166.

<sup>3</sup> Відомості наведено за тим самим виданням. – С. 174.

ної Київської опери: диригенти – А. Пазовський<sup>4</sup>, В. Драниш-

---

<sup>4</sup> А. Пазовський, поряд із Й. Лапицьким, належав до когорти фундаторів оперного театру в Києві та, загалом, в Україні. Впроваджена в роботу Київського оперного театру методика репетиційної роботи стала базовою для процесу підготовки вистав у наступні роки (принаймні до початку 1990-х рр.), була розвинена, зокрема В. Тольбою. (Це питання вивчала О. Летичевська: Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова. К., 2018. – С. 42.) Вона виявлялась у винятково детальному, покроковому опануванні оперних партитур, що відображалось у відповідній диференціації репетиційного процесу на дрібні складові. Цей підхід став основою тривалого існування підготовлених таким чином вистав у репертуарі театру, на відміну від короткочасного функціонування оперних творів на сценах оперних антреприз, де нерідко постановки готувалися нашвидкуруч. Митець уважав, що вирішальна якість диригента-майстра – це артистична совість, без якої не може бути мистецтва. Звідси поглиблене вивчення партитури ще на передрепетиційному етапі роботи. Стверджував, що диригент повинен «у думках співати всі вокальні партії й грати на всіх інструментах оркестру, внутрішньо чути свій ідеал звучання партитури на сцені театру». Зазначав, що справжній диригент має поєднувати в собі митця-виконавця з митцем-педагогом. До творчих колективів, із якими працював, ставив найвищі вимоги, виявляв принциповість і безкомпромісність. Добивався організованості, суворої дисципліни, зібраності, зосередженості, боровся з проявами дилетантизму, безвідповідальності в роботі. Закликав до поступовості й водночас безкінечного терпіння у творчому процесі, що, на думку А. Пазовського, мав бути пронизаний любов'ю, тому що лише вона «народжує пристрасне прагнення найвищої якості виконання». Під час репетицій зосереджувався, головню, на розкритті психологічної конкретності музично-сценічних образів, досягненні відповідної точної інтонації. Велику увагу приділяв музичній декламації, шліфуванню щонайменших деталей музичного тексту, добивався передачі голосом не лише загального настрою, а й провідних художньо-концептуальних ідей і образів твору, виявляв у цій роботі неабияку наполегливість, терпіння та невичерпну

ников (почергово – головні), Л. Брагінський, О. Брон, В. Йориш, Я. Карасик, Л. Кушніров, В. Пірадов, М. Радзівський, Я. Розенштейн, А. Рудницький, В. Смекалін; хормейстери – О. Кириченко, М. Тараканов, М. Попов; режисери – Л. Баратов, М. Варламов, Й. Лапицький (головний), С. Каргальський, Ю. Лішанський, В. Манзій, М. Смолич, М. Форетгер, М. Чемезов; балетмейстери – Г. Березова, М. Болотов і П. Вірський (окремі постановки), В. Литвиненко, С. Сергеев; художники-сценографи – В. Борисовець, В. Дмитрієв, С. Евенбах, Г. Кігель, Л. Косміна, І. Курочка-Армашевський, А. Петрицький, П. Соколов, М. Ушин, І. Федотов, В. Харкієвич, О. Хвостенко-Хвостов та ін. Найкращими співаками України поповнився склад оперної трупи. Поміж солістів-співаків: А. Азрікан, Г. Биховська, О. Бишевська, Б. Бобков, В. Борищенко, І. Бронзов, З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, В. Дідковський, М. Донець, М. Донець-Тессейр, М. Єгорова, Н. Захарченко, М. Зубарєв, А. Іванов, Ю. Кипоренко-Доманський, Ол. і Окс. Колодуби, В. Лисянський, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Лозинська, Г. Маньківська, І. Паторжинський, О. Петрусенко, М. Платонов, Г. Рожок, О. Ропська, М. Савченко, М. Сокіл-Рудницька, О. Станіславова, Є. Циньов, К. Циперник, М. Частій, І. Шведов, М. Шостак. Балетна трупа була представлена танцівниками, серед яких – також визначні митці. Це – О. Бердовський, А. Белов-Дубін, А. Васильєва, К. Васіна, Н. Верекундова, О. Гаврилова, Л. Герасимчук, М. Дельсон, Т. Демпель, В. Дуленко, А. Жмарьов, М. Іващенко, Г. Лерхе, З. Лур'є, К. Манкутевич, А. Пірадова, В. Преображенський, Р. Савицька, М. Свет-

---

фантазію. Головну увагу зосереджував на створенні «музично-вокального образу», а кінцеве завдання співака-актора визначав як створення на цій основі «образу, що музично звучить». Праця під керівництвом цього диригента була школою вимогливості й майстерності для співаків і артистів оркестру (*Пазовський А. Дирижер и певец [розділ кн. «Записки дирижера»]. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. – 157 с.*).

лов, М. Сивкович, Н. Скорульська, О. Соболь, О. Сталінський, Б. Таїров, М. Трегубов, В. Шехтман-Павлова, А. Яригіна та інші. Вони здійснили непересічний внесок у розвиток балетного театру України, заклали ще в попередній період основи низки напрямів танцю або розвинули їх у 1930-х роках (як, наприклад, А. Яригіна або О. Гаврилова). Творчий доробок тієї плеяди митців значною мірою зумовив «високий старт» українського оперного виконавства, на який орієнтувалися наступні покоління диригентів, співаків, режисерів, балетмейстерів, сценографів вітчизняних оперних театрів.

У театрі гастролювала низка визначних і відомих митців, зокрема солісти московського Великого театру – Д. Головін, І. Козловський, М. Максакова, О. Степанова, Н. Ханаєв; харків'яни В. Гузова й М. Роменський (у подальшому – солісти Київської опери), одесити І. Воликівська й К. Лаптев, диригент Л. Штейнберг (у минулий період – у Київській опері, а в 1930-х роках – диригент московського Великого театру), польська співачка Є. Бандровська-Турська та ін.

З огляду на такий кадровий склад, зрозумілим стає зміст репертуарної афіші, що вирізнялася вельми солідним кількісним показником при стильовій і географічній різноплановості, пропорційним поєднанням класичних і сучасних опер композиторів України й союзних республік, наявністю в ній як вітчизняних творів, так і найскладніших композицій світової класики, постановки яких є іспитом на мистецьку зрілість для будь-якого оперного театру. Серед постановок оперних творів (крім вищезазначених): «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тіца, «Шевченко» («Поетова доля») В. Йориша, «Іван Сусанін» М. Глінки, «Русалка» О. Даргомижського, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Царева наречена», «Снігуронька», «Ніч перед Різдвом» М. Римського-Корсакова; «Мазепа», «Євгеній Онегін», «Пікова дама» П. Чайковського; «Демон» Ант. Рубінштейна, «Алеко» С. Рахманінова, «Даїсі» З. Паліашвілі, «Севільський

цирульник» Дж. Россіні, «Травіата», «Аїда», «Ріголетто», «Отелло» Дж. Верді; «Паяци» Р. Леонкавалло, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Фауст» Ш. Гуно, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Продана наречена» Б. Сметани, «Чіо-Чіо-Сан» («Мадам Баттерфляй»), «Тоска» Дж. Пуччіні та ін. Поміж тодішніх балетних постановок: «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Червоний мак» Р. Глієра, «Лілея» К. Данькевича, «Лебедине озеро», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Бахчисарайський фонтан» і «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва, «Серце гір» А. Балланчівадзе, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба тощо. Останній сезон перед початком війни було завершено виставою «Отелло» Дж. Верді (15 червня 1941 р.; диригент – В. Пірадов, режисер. – М. Смолич).

Творчий колектив театру вирішував різноманітні й складні художні завдання, що на той час були під силу лише Московському й Ленінградському театрам. Велися пошуки щодо втілення на сцені новітнього українського репертуару, осмислювалися проблеми оновлення опери як сучасного жанру сценічного мистецтва, її співвідношення з драматичним мистецтвом, зміцнювалися зв'язки з українськими композиторами й драматургами. У співтворчості низки видатних диригентів, режисерів, балетмейстерів, співаків, музикантів-інструменталістів, художників-сценографів шліфувалися всі сфери фахової майстерності, що створюють синтетичну цілісність оперного спектаклю. Цей шлях було позначено видатними досягненнями. Усе вищевказане свідчить, що Київська опера стала однією з провідних у колишньому СРСР.

Отже, не випадково, що здобутки Київської опери отримали тоді визнання за межами України. На першій Декаді української літератури і мистецтва в Москві в березні 1936 року її спектаклі (перший – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, 11 березня<sup>5</sup>; наступні – «Наталка

---

<sup>5</sup> «Запорожець за Дунаєм». Постановка ГАТОБ УССР: Гастроли в Москві 11–21 марта 1936 г. – Киев, 1936.

Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка, «Снігуронька» М. Римського-Корсакова) мали великий успіх, були високо оцінені, зосібна К. Станіславським. Київський театр (раніше, ніж московський Великий театр) було нагороджено орденом Леніна, а його солістці, що стала легендою української оперної сцени, М. Литвиненко-Вольгемут та видатному театральному діячу, акторові, режисеру, драматургу П. Саксаганському першим серед українських митців присвоїли почесне звання народного артиста СРСР.

Успіхи колективу театру були закономірним наслідком не лише вищевказаних зовнішніх показників його мистецтва (кадровий склад, репертуарна афіша), але і якісних характеристик, що, водночас, зумовили неповторність здобутків тогочасної Київської опери. Попри переривання багатьох плідних театральних традицій, припинення сміливих творчих експериментів на межі 1920–1930-х років, фахова майстерність творчого колективу в 1930-х роках досягла вищого рівня, засвідчувала зрілість його сценічної культури. У ній було сфокусовано низку вузлових здобутків історії українського музичного та театального мистецтва, які мають для неї смислоутворювальне значення.

Найкращі тодішні оперні постановки: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського (обидві – режисер В. Манзій), «Снігуронька» М. Римського-Корсакова (диригент – А. Пазовський, режисер – Й. Лапицький) та ін. – вирізнялися найвищим рівнем професійної майстерності, водночас, позначалися рисами, значна частина яких наближувала їх до традицій українського класичного театру. Це – детальна розробка режисерської партитури вистави, що базувалася на єдності режисерських партитур окремих ролей і вистави загалом, викінченість мізансценування, особлива увага до розкриття психології героїв, пластична виразність кожного образу. Характерним для побудови масових хорових епізодів була відсутність штучних

зовнішніх прийомів, натомість притаманною їм – індивідуалізація учасників і водночас масштабність, узагальненість, на відміну від властивої 1920-м рокам зовнішньої динамічності масових сцен унаслідок їх експресивної ритмізації. У всіх компонентах сценічної культури резонували жанрові, інтонаційно-стильові, емоційні особливості музики, логіка музичної драматургії, що було важливим чинником досягнення образної виразності. Усі компоненти вистави гармонійно поєднувалися між собою, сценічна дія насичувалася узагальненою театральністю, натхненною поетичністю, романтичною піднесеністю, на відміну від побутової правдоподібності, перенесенню прийомів драматичного театру в оперу, що часто мали місце в попереднє десятиліття <sup>6</sup>.

Творчі праці конкретних митців Київської опери, їх неповторний, часто видатний внесок в українське й загальносоюзне оперне мистецтво переконливо стверджували не лише здобутки відповідних художніх галузей, але й несли на собі відбиток індивідуальних стилів видатних диригентів, режисерів, балетмейстерів, співаків, сценографів та ін., засвідчували винятково важливу роль окремих талановитих митців в умовах приниження значення особистості в культурі, нищення проявів неординарної творчої думки. Художніми надбаннями стали оригінальні, часто еталонні для оперної сцени інтерпретації різними співаками одних і тих самих музично-сценічних образів, як-от: Одарки (М. Литвиненко-Вольгемут, яка продовжувала традиції театру М. Садовського, й О. Петрусенко, котра спиралася на інтерпретацію цієї ролі П. Саксаганським) і Карася (М. Донець та І. Паторжинський) в опері

---

<sup>6</sup> *Архімович Л.* Українська класична опера. – Київ : Мистецтво, 1957. – 312 с.; *Стефанович М.* Київський державний ордену Леніна театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка: історичний нарис. – Київ : Мистецтво, 1968. – 275 с.; *Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі. – Київ : Наукова думка, 1973. – 278 с. та ін.

«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Діда Мороза (Є. Циньов і М. Частій) в опері «Снігуронька» М. Римського-Корсакова (учасники – також З. Гайдай, О. Петрусенко, О. Ропська, А. Іванов). Вистава останньої водночас була видатною режисерською роботою Й. Лапицького. Постановка опери «Отелло» Дж. Верді є однією з найвизначніших інтерпретацій В. Пірадова й М. Смолича.

Таким чином, на відміну від 1920-х років, коли панорама вистав театру була ще надто контрастною, окремі визначні роботи, які сягали європейського рівня, співіснували з багатьма експериментальними, недосконалими, дискусійними в художньому плані постановками, тепер він уперше за свою історію виступив як значно більш зріле явище національної художньої культури. Його мистецтво, визнане не лише в Україні, але й за її межами, стояло в одному ряду з найвидатнішими досягненнями різних галузей вітчизняної художньої творчості. Саме в ті роки почалася його «золота доба», що, однак, була перервана війною і дістала своє продовження вже в повоєнний час. Звідси логічно виникає природне для науки питання пояснення такої ситуації, на перший погляд, парадоксальної для соціокультурного контексту 1930-х років.

Безумовно, визначні творчі звершення на сцені тодішнього Київського оперного театру істотною мірою пов'язані з його кадровим наповненням, діяльністю тут когорти вищезазначених співаків, артистів балету, диригентів, режисерів, балетмейстерів, сценографів, творчі роботи яких сьогодні, уже на відстані часу, оцінено як класичні для відповідних галузей українського мистецтва. Адже талант, фаховий досвід ніколи не можуть зникнути зовсім, шукають шляхи своєї реалізації за будь-яких соціальних обставин.

Не можна не зважати й на суперечливу сутність культури зазначеного періоду. Штучно насаджуваний у той час оптимістичний світогляд, як уже було вказано, мав обов'язково виявлятися у художніх концепціях, спрямованих на відо-

браження радянської дійсності. Насправді ж найкращі представники нації, які особливо гостро відчували і справжній трагізм тогочасного радянського соціокультурного буття, сповненого масових репресій, і атмосферу Другої світової війни, що невідворотно насувалася, були носіями загострено драматичного світовідчуття. Цей імпліцитний світоглядний пласт, прояви якого тоді всіляко нівелювалися, часом концентрував свою енергію в окремих творах (приміром, у симфоніях Б. Лятошинського), що, як правило, зазнавали тоді нищівної критики з відповідними наслідками для їхніх авторів. У цьому контексті виняткової ваги для збереження спадковості мистецьких традицій, основного фонду культурних національних і світових здобутків набуло функціонування в культурі явищ, які акумулювали в собі важливий історико-культурний досвід, однак відносно опосередковано стосувалися «ідеологічної надбудови» або зовні навіть відповідали положенням соцреалізму про народність і реалізм мистецтва. Поряд із втратами, яких зазнала тоді опера як жанр композиторської творчості, нерозривно пов'язаний зі словом, конкретним сюжетом, відбувався розвиток виконавських шкіл та відповідне піднесення балетного, інструментального, вокального, зокрема й оперного виконавства. Було здійснено талановиті постановки класичних українських, російських, західних опер і балетів XIX ст. Культура, позбавлена свободи, затиснута лещатами суворої цензури, говорила мовою цих явищ, у них концентрувався її фаховий і духовний досвід.

Властиве естетиці соцреалізму визнання класичних вітчизняних, російських, значною мірою також західних мистецьких творів періоду становлення національних композиторських шкіл XIX ст. як еталонних щодо розуміння народності в музиці, відтак зразкових для композиторів радянського часу, пріоритетність відповідних постановок у репертуарі, однак, свідчили не лише про цензурні обмеження творчого процесу. Музично-художні явища епохи романтиз-

му містили в собі глибокі філософські, морально-етичні, психологічні концепції, зі спробами відтворення яких на сцені нерозривно пов'язувалося формування традицій українського театру, його провідних мистецьких засад. Попри спроби редагування цих композицій відповідно до світоглядної парадигми сталінського часу, звернення до них об'єктивно сприяло підтримуванню високої вокальної, інструментальної, режисерської, сценографічної культури, збереженню набутого в попередні десятиліття фахового театрального досвіду.

Видатні досягнення тодішнього мистецтва Київського оперного театру значною мірою було зумовлено контактами з попередніми періодами еволюції української культури<sup>7</sup>. Попри заперечення більшої частини національної та світової мистецької спадщини, у творчих працях театру, як і в доробку інших сфер української культури, виявлялися генетичні зв'язки, діалог протилежних за своїми світоглядними й художніми засадами історичних періодів, особливо важливі для існування театру в умовах нігілізму щодо його здобутків минулих періодів. Тим самим художні напрацювання Київської опери 1930-х років набули непересічного значення в контексті проявів об'єктивної логіки історії вітчизняної культури, особливо цінних у той важкий час. Зазнаючи тоді істотних штучних викривлень, вона не могла бути знищена повністю й назавжди. Штучно знівельовані на певний час, іманентні закономірності художньої творчості у специфічних формах, на глибинних, зовні не помітних рівнях «проростали» за різних, навіть найнесприятливіших каузальних умов.

---

<sup>7</sup> Немкович О. Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка // Українська музична енциклопедія. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. – Т. 4. – С. 152–156; Немкович О. Оперне мистецтво на сцені Київського театру в 1930-х роках: історико-генетичний аспект // Дев'ятий міжнародний конгрес українців (До 100-річчя Національної академії наук). Серія : Мистецтвознавство, культурологія. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. – С. 287–310.

Зв'язок часів наочно простежується у виставах, здійснених на межі 1920-х і 1930-х років, як-от опер: «Дума Чорноморська» («Самійло Кішка») Б. Яновського (сезон 1929/1930, диригент-постановник М. Радзієвський, режисер-постановник Ю. Лішанський), «Золотий обруч» («Беркути») Б. Лятошинського (сезон 1930/1931, диригент-постановник Л. Брагінський, режисер-постановник В. Манзій, художник-сценограф О. Хвостенко-Хвостов), «Розлом» В. Фемеліди (сезон 1932/1933, диригент-постановник О. Брон, режисер-постановник В. Манзій, художник-сценограф І. Курочка-Армашевський, Н. Алексеева), що стали своєрідною сполучною ланкою між постановками названих двох десятиліть.

З-поміж питомих українських традицій на мистецтво Київського оперного театру 1930-х років впливали насамперед дві – це становлення різних гілок театрального мистецтва, особливо їх досягнення останньої третини ХІХ – першої третини ХХ ст., та формування з кінця ХІХ ст. й потужний розвиток упродовж першої половини ХХ ст. фахових академічних вокальних та інструментальних шкіл. У 1920-х роках Київська опера вперше почала утверджуватись як українське національне явище, яке генетично було пов'язане з прогресивними здобутками російської опери в Києві останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. – освоєнням основного класичного оперного західного й російського репертуару за участю висококваліфікованих диригентів (І. Альтані, Й. Прибік), режисерів, співаків; виявленням у кращих виставах постановочної культури високого фахового рівня, зокрема в контактах із видатними російськими композиторами – П. Чайковським, М. Римським-Корсаковим та ін.; внеском гастролюючих на сцені міського театру багатьох відомих тоді зарубіжних музикантів тощо <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Чечотт В.* Двадцятипятилетие Киевской русской оперы (1867–1892). – Киев, 1893. – 56 с.; *Гозентуд А.* Русский оперный театр ХІХ века (1857–1872). – Ленинград : Музыка, 1971. – 335 с.;

Водночас передумови оперного театру визрівали в середовищі українського драматичного театру, який іще в 1880–1890-х роках став одним із вершинних явищ вітчизняної художньої культури (мандрівні трупи театру корифеїв), національно визначеною мистецькою школою. У його виставах були представлені українські національні характери, що потім рельєфно розкрилися й на оперній сцені, звучала українська мова й народнопісенні зразки, з якими пов'язувалося втілення на театральній сцені питомих національних співочих традицій, дедалі рельєфніше виявлялися риси музичної режисури <sup>9</sup>, що кореспондували з пошуками європейського

---

*Гозеннуд А.* Русский оперный театр XIX века (1873–1889). – Ленинград : Музыка, 1973. – 327 с.; *Гозеннуд А.* Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904. – Ленинград : Музыка, 1974. – 270 с.; *Таміліна І.* Київський оперний театр у 80-ті роки XIX століття: антрепренери, репертуар, трупа : автореф. дис. ... канд. мистецтв. – Київ, 2013. – 17 с.

<sup>9</sup> Історично формуючись як невід'ємний аспект режисерських традицій синкретичного українського музично-драматичного театру, вона поступово окреслювалась у своїй специфіці. Поміж її принципів, зокрема, безпосередня зумовленість режисерських рішень музичною драматургією і, звідси, нерозривна єдність вокального й акторського аспектів виконавського мистецтва; «музикальність» побудови мізансцен і масових епізодів (особливо у трупі М. Старицького, у репертуарі якої переважали музичні вистави). Утверджувалася сценографія, спрямована на створення історично й етнографічно достовірного й водночас опоетизованого, мальовничого сценічного середовища. Як невід'ємний аспект художньо-цілісних концепцій формувалося мистецтво гриму (*Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі. – Київ : Наукова думка, 1973. – 278 с.). Зазначені тенденції кореспондували з тогочасними реформами європейського оперного театру – посиленням у ньому музично-драматичної спрямованості, пошуками, націленими на розкриття синтетичної природи оперного спектаклю, досягнення художньої цілісності та виявлення емоційно-образного змісту специфічними засобами всіх скла-

театрального мистецтва останніх десятиліть XIX – початку XX ст. Драматичні сцени часто відігравали роль «лабораторії» української опери й оперети, де здійснювались остаточні музично-сценічні редакції відповідних творів. Таким чином, вітчизняне оперне виконавство народжувалося в синкретичній єдності з національно визначеним і водночас уже достатньо зрілим, типологічно пов'язаним із прогресивними пошуками європейської театральної культури другої половини XIX ст. – початку XX ст., відомим і визнаним у своїх найкращих проявах не лише в Україні, а й у російських столицях українським музично-драматичним театром. Цим закладалася база високого мистецького рівня, виразної національної самобутності, виявленої в усіх аспектах – найглибших духовно-ментальних, художньо-образних, фахово-акторських основах – синтетично-цілісної оперної творчості.

У драматичних трупах почався творчий шлях низки співаків – провідних солістів Київського оперного театру в 1930-х роках – М. Гришка, О. Петрусенко, Ю. Кипоренка-Доманського, М. Литвиненко-Вольгемут, на якій істотною мі-

---

дових вистави. У цьому сенсі непересічного значення набула Вагнерівська реформа зазначеної сфери музичного мистецтва, творчість Дж. Верді зрілого періоду. Характерні з цього погляду думки наприкінці XIX ст. висловлював Л. Собінов. Ф. Стравинський і Б. Корсов, які, працюючи над оперними партіями, вивчали відповідні історичні джерела. У московській приватній опері С. Мамонтова, де виступав тоді Ф. Шаляпін, музична й постановочна частини були об'єднані, формувалася «зображальна режисура», художники були співрежисерами, співаки – одночасно драматичними акторами. Імператорські театри вже не могли ігнорувати ці відкриття, зокрема, завдяки Ф. Шаляпіну. На початку XX ст. працівники МХТ організували експедиції для збирання історичних та етнографічних матеріалів, запрошували консультантів-археологів та істориків. Й. Лапицький продовжував їхні принципи, однак, на противагу Ф. Шаляпіну, підходив до оперної вистави значною мірою з позицій драматичного мистецтва.

рою трималися партії лірико-драматичного сопрано в Київській опері впродовж 1930-х – початку 1950-х років, та інших. Водночас історично перші українські опери, які ще в останній третині XIX ст. були невід’ємною складовою репертуару багатьох мандрівних театральних труп (насамперед «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка й «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), у 1930-х роках ставилися в Київському оперному театрі за участю співаків, які починали свій шлях на цих драматичних сценах. Отже, генетична пов’язаність Київського оперного театру зі здобутками обох театральних традицій, нагромадження відповідного великого фахового досвіду, наявність шляхів його передачі – все це зумовило неможливість безслідного зникнення, натомість виявлення цього досвіду на сцені театру в наступні періоди, зокрема, в указане десятиліття.

Крім названих, у театрі в другій третині XX ст. продовжували свою діяльність також інші митці. Це – одні з найвидатніших театральних діячів колишнього СРСР – режисер Й. Лапицький; оперний диригент А. Пазовський; художники-сценографи А. Петрицький і О. Хвостенко-Хвостов та багато інших. Від 1920-х років працював у театрі режисер В. Манзій. Упродовж кінця XIX – початку XX ст. стан оперного виконавства в Києві поряд із російськими та західними фахівцями, дедалі більше стали визначати митці, які здобували освіту не лише за межами України, але й в українських музичних навчальних закладах, часто навчалися лише в останніх. Вони вперше утворили велику вітчизняну когорту музикантів найвищого рівня, які увійшли в контекст української музичної культури впродовж перших десятиліть XX ст. Частина з них продовжила свою діяльність у 1930-х роках, зокрема й у Київському театрі. Це (крім вищеназваних) співаки: І. Паторжинський, М. Донець, М. Донець-Тессейр, З. Гайдай та інші; артисти балету: Н. Верекундова, О. Гаврилова, В. Шехтман-Павлова, А. Яригіна та інші. Тривалий час (від 1923) концерт-

мейстером театру була учениця визначного українського піаніста й педагога В. Пухальського Н. Скоробогатько. Поміж артистів оркестру – відомі музиканти-інструменталісти, вихованці корифеїв у сфері музично-інструментального виконавства, композиторів-класиків, традиції яких «проросли» в багатьох національних культурах. Це, зокрема, один із засновників київської школи флейтового виконавства і педагогіки О. Химиченко<sup>10</sup> (учень свого батька В. Химиченка – флейтиста приватного оркестру князя П. Лопухіна в Корсуні, а також Ф. Бюхнера (флейта), М. Рубінштейна (оркестрова майстерність) і П. Чайковського (гармонія) в Московській консерваторії), його вихованець А. Проценко (флейта), Л. Хазін (кларнет), корифей мистецтва гри на трубі в Україні В. Яблонський (закінчив Київське музучилище ІРМТ по класу труби в М. Подгорбунського, у 1913–1918 рр. – артист симфонічного оркестру під орудою С. Кусевицького, потім – Великого театру в Москві) та інші. Отже, діяльність усіх названих та інших театральних діячів, унаочнила виняткове значення історико-генетичного зрізу для становлення Київського оперного театру в 1930-х роках.

Продовження життя здобутих у попередні роки фахових навичок на сцені столичної опери розкривалося не лише в набутій фаховій майстерності, але й в особливостях інтерпретації музично-сценічних образів, усіх складових частин музично-сценічної цілісності, де перетворювалися, зокрема, ментальні, духовні, психологічні особливості українського народу, виявлялися зв'язки з фундаментальними традиціями вітчизняної культури.

Винятково важливим для осмислення неповторності мистецтва Київського оперного 1930-х років є творчість

---

<sup>10</sup> Відомо, що цей музикант підтримував творчі стосунки з М. Лисенком, А. Рубінштейном, П. Чайковським, М. Римським-Корсаковим, О. Глазуновим, С. Танєєвим, С. Рахманіновим та багатьма іншими знаними музикантами.

його солістів-співаків, чиє мистецтво є одним із провідних надбань української оперної культури, уже в повоєнний час стало відомим і визнаним не лише в колишньому СРСР, але й за кордоном. Саме з їхньою творчістю найбільшою мірою пов'язана поетична метафора «золота доба» Київської опери. Безумовно, як уже вказувалося, непересічну роль цих митців в історії національного оперного мистецтва зумовлено насамперед тим, що всі вони були неординарними творчими особистостями, кожний із них мав унікальні вокальні дані. До того ж вони шліфували свою фахову майстерність у творчому спілкуванні з раніше названими видатними диригентами, режисерами, партнерами по сцені, творили в мистецькому середовищі, у якому давалися ознаки прояви вищезгаданих плідних здобутків українського театру.

Водночас мистецтво багатьох солістів театру пов'язане з цінними не лише для вітчизняної, але й світової культури вокальними традиціями. Зокрема, ряд співаків є учнями висококваліфікованих вокальних педагогів, які заклали базу фахової музичної освіти на вітчизняних землях, зокрема М. Алексеєвої-Юневич (М. Литвиненко-Вольгемут), Ю. Рейдер (М. Гришко). М. Донець-Тессейр – учениця О. Мишуги в Музично-драматичній школі М. Лисенка в Києві, який навчався співу, зокрема, в Мілані та Парижі. Водночас М. Донець-Тессейр удосконалювалась у Мілані та Відні. М. Донець брав уроки в О. Бочарова й О. Сантагано-Горчакової, яка також навчалась у Мілані. Високу культуру співу принесли на сцену тодішнього Київського театру вихованці московських музичних навчальних закладів (Ю. Кипоренко-Доманський, М. Роменський, О. Станіславова). Помітна частина співаків цієї плеяди, – представники вокальної традиції, закладеної О. Муравйовою <sup>11</sup>, яка створила одну з найавторитетніших

---

<sup>11</sup> Не випадково, за радянської доби, коли неможливим було вільне переміщення вітчизняних митців по світу, учні провідних київських вокальних педагогів часто були відомими солістами

і найрезультативніших в Україні вокальних шкіл, виховала численних учнів упродовж її педагогічної діяльності в Музично-драматичній школі М. Лисенка (1906–1918), Музично-драматичному інституті його імені (1918–1934), Київській консерваторії (у якій 1934–1939 очолювала кафедру сольного співу)<sup>12</sup>. Частина з них упродовж 1930-х років почала працювати в Київському оперному театрі (З. Гайдай, Л. Руденко, Н. Захарченко, В. Борищенко, Р. Разумова, Б. Полякова, М. Шостак, В. Бабенко, В. Пекарський та ін.). Після смерті О. Муравйової (1939) завідувачем кафедри сольного співу у столичній консерваторії впродовж багатьох років був її учень, визначний вокальний педагог Д. Євтушенко, більшість вихованців якого вийшла на провідні оперні сцени колишнього Радянського Союзу вже в повоєнний період. Проте деякі з них почали працювати вже в 1930-х роках у Київській опері, як-от видатна українська співачка Л. Руденко, яка, втративши свого педагога О. Муравйову, закінчувала вокальну освіту в Д. Євтушенка. Відтак розвиток принципів вокальної школи О. Муравйової у виконавській і педагогічній діяльності наступних поколінь вокальних педагогів та солістів-співаків зумовив утворення тривалої традиції національної вокальної культури ХХ ст., що найбільшою мірою стосується Київської опери. Адже по закінченні столичної консерваторії, вони, природно, приходили «на пробу» передусім у місцевий театр.

Таким чином, конкретні реалії формування академічної музичної культури на теренах радянської України, зокрема в

---

основних оперних театрів колишнього Союзу, зокрема й Великого театру в Москві. Учениця Д. Євтушенка, народна артистка України, одна з провідних солісток Київського оперного театру в 1950–1970-х роках В. Любимова згадувала: коли учні Д. Євтушенка приходили на прослуховування до будь-якого оперного театру, практично не було випадків, щоб їм відмовляли.

<sup>12</sup> Муравйова Олена. Спогади. Матеріали / упоряд. та примітки Г. Філіпенко. – Київ, 1984.

Києві, упродовж кінця XIX – першої третини XX ст. великою мірою сприяли розкриттю названого театру в 1930-х роках як її непересічного явища. Великою мірою специфіка мистецтва згаданої плеяди співаків Київського оперного театру виявляється у точках дотику їхньої творчості з більш глибокими рівнями вокальних традицій, на яких вони були виховані. У закономірній для перших етапів формування й становлення національних виконавських шкіл взаємодії в них різнонаціональних елементів визначальним було не просте наслідування навіть видатних іноземних явищ вокальної педагогіки. І не в ньому криється пояснення неповторності й світового визнання українських співаків. Інонаціональні здобутки представлені тут не в «чистому», а в синтезованому вигляді, що було наслідком їх складного переплітання – «чужих» між собою та «своїх» із «чужими». Це зумовлювалось як об'єктивними історичними (особливостями формування вокальних шкіл на українських теренах)<sup>13</sup> так і суб'єктивними (неповторними людськими долями кожного співака) обставинами.

---

<sup>13</sup> В останній третині XIX ст., коли на сцені Київського міського театру діяли російські оперні антрепризи, між російською оперною і місцевою музичною, зокрема співацькою, культурою існувало багато очевидних контактів. У Київському міському театрі співпрацювали російські й місцеві українські співаки, відбувався обмін мистецькими кадрами між Київським і Маріїнським, Великим театрами. У Росії навчались українські композитори – автори опер (С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко та ін.), які згодом ставились у Київському театрі. У московській і петербурзькій консерваторіях отримували музичну освіту солісти цього театру (причому, у Петербурзькій – Ф. Стравинський, І. Тартаков, Д. Усатов; у Московській – П. Кошиць, М. Медведєв та ін.). Водночас існували більш складні історичні взаємозв'язки. Запозичення російською музичною культурою надбань українського церковного хорового співу, систематичні набори співаків з України до Росії ще з XVIII ст. зумовили широке проникнення української інтонаційності до російського інтонаційного фонду, на якому виростає російська ком-

---

позиторська, а отже, й вокальна школа [ці процеси вивчали ще С. Смоленський та О. Архангельський, потім К. Харлампович (Малорусское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань : Издание книжного магазина М. Голубева, 1914. – Т. 1.), в українському музикознавстві їх першим досліджував М. Грінченко (Українська тематика у творчості М. Глінки // Його ж. Вибране. – Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1959. – С. 381–397)]. Крім того, деякі співаки-солісти тодішньої Київської опери, які отримали освіту в петербурзькій або московській консерваторіях чи навчалися там певний час, почали свій музично-творчий шлях в Україні, були пов'язані з місцевим співочим мистецтвом. Це, зокрема, такі визначні співаки, як Н. Забела-Врубель (Н. Забіла; її учителем музики в Інституті шляхетних дівчат у Києві був М. Лисенко), Ф. Стравинський (як уже зазначалось, у юнацькі роки, що минули в Україні, співав у церковному хорі) та ін. Вони, хоч і не заклали в Україні основ виконавських шкіл, однак формували музичне середовище силою свого таланту. Вищезазначене свідчить, що контакти тогочасного Київського оперного театру з російською музичною культурою розкривалися не як односторонній (орієнтації на неї), а як двосторонній процес.

Проявом становлення зазначеного театру як відомого центру оперного виконавства був також активний крос-культурний діалог його представників із західними митцями (особливо в другій половині XIX ст.), що виявлявся в численних гастролях останніх, праці на київській сцені окремих зарубіжних співаків та антреприз тощо. У європейських навчальних закладах вдосконалювалося багато солістів театру, які спочатку отримали освіту в українських або російських музичних навчальних закладах (В. Лоський, О. Мишуга, В. Ейген, П. Кошиць, О. Петляш та ін.). Водночас західні надбання впливали на оперне виконавство в Києві через вокальні школи Росії (зокрема, через К. Еверарді, у якого в Петербурзькій консерваторії вчилася й солісти Київської опери) і України (також через К. Еверарді, Г. Гандольфі та ін.), що на межі XIX–XX ст. активно формувалися. Завдяки всім цим впливам київське оперне мистецтво вбирало принципи провідних тоді європейських шкіл. Приміром, К. Еверарді, у творчості якого було поєднано риси, притаманні

У цьому контексті формування власної академічної вокальної школи було невід'ємною гранню більш об'ємного процесу, що з певними хронологічними розбіжностями охопив тоді всі сфери української художньої культури, виявляючись у становленні творчих шкіл на основі синтезу різнонаціональних культурних здобутків на вітчизняному ґрунті. У ньому реалізувалася націєтворча парадигма української художньої культури, що в композиторській творчості, драматичному, оперному балетному театрі, однак, виявлялася з часовими розбіжностями, охоплюючи другу половину XIX – першу половину XX ст. Власним «ґрунтом» для академічних вокальних шкіл Центральної України, зокрема тих, що склалися у Києві, були співочі традиції, усталені на цих землях упродовж багатьох століть<sup>14</sup>. Це, зокрема, український народнопісенний пласт селянської традиції та міське побутове музикування, що мали значення для української оперної сцени насамперед у їх адаптації вітчизняною композиторською творчістю романтичної доби. Її інтонаційні основи, поряд із інтонаційністю української мови, стали базовими у процесі формування специфічних ознак національно забарвленого академічного вокалу.

Вагоме значення у кристалізації неповторної якості інтонування багатьох співаків, які отримали фахову вокальну освіту в музичних закладах Центральної України й репрезентували мистецтво Київського оперного театру в 1930-х роках, мали глибинні опосередковані зв'язки з питомим для вказаних територій хоровим співом у православній церкві та па-

---

італійським і французьким вокальним надбанням, близько десяти років викладав сольний спів у Київському музичному училищі ІРМТ, тобто в період започаткування тут фахових виконавських шкіл він стояв біля джерел київської вокальної традиції.

<sup>14</sup> Вказану проблему вивчала В. Антонюк (Українська вокальна школа. Етнокультурологічний аспект. – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.)

ралітургікою <sup>15</sup>. За радянської доби, коли взаємодія світської театральної і богослужбової культури вже не могла виявля-

---

<sup>15</sup> Ще впродовж XIX ст., коли в театрі почергово працювали різні іноземні антрепризи, поміж їх учасників були місцеві співаки, природно, пов'язані з основами культури, в межах якої вони виховувалися. Утвердження Києва з другої половини XVII ст. як визначного на українських землях центру православного церковного хорового співу, щільне взаємопроникнення сакральної і світської сфер співочого мистецтва, пов'язаність музичної й загальної освіти до кінця XVIII ст. переважно з церковною практикою – усе це безпосередньо стосувалося характерної риси національної ментальності – органічного вкорінення в неї релігійного світовідчуття й світорозуміння. У зазначеному контексті закономірно, що, наприклад, хористи (церковні півчі) трупи К. Шмідгофа привносили в театральні вистави елементи інтонування, властиві церковному співу. Участь церковних півчих у театральних виставах, інші форми зв'язків академічного оперного виконавства та церковного хорового співу мали місце й на пізніших етапах розвитку оперної культури в Києві. Це простежується, зокрема, у виконавській творчості П. Кошиця (вихований на традиціях Київської духовної семінарії, Московської консерваторії та водночас міланських вокальних педагогів), О. Борисенка (у мистецтві синтезовано елементи співочих засад Петербурзької співацької капели й італійської вокальної школи), Ф. Стравинського, В. Гагаєнка та, пізніше, П. Цесевича, М. Микиші, М. Гришка (усі певний час співали в церковних хорах), І. Паторжинського (вихованця Катеринославської духовної семінарії), Я. Калішевського (вокальна й хормейстерська творчість якого є втіленням синтезу принципів італійського вокального стилю бельканто й збережених на кінець XIX ст. співочих надбань різних Київських монастирів) та багатьох інших. Наприклад, регент митрополичого хору Софійського собору в Києві та інших церковних хорових колективів, водночас оперний співак і хормейстер Київської опери Я. Калішевський мав винятковий вплив на сучасне йому українське церковне хорове виконавство й мистецтво наступних поколінь хорових диригентів, істотно вплинув на формування відповідної манери хорового співу в цьому театрі на межі XIX–XX ст.

тись у фактах безпосередніх контактів, вона простежувалась у глибинних основах вокального «мовлення», особливостях прочитання вокально-сценічних образів в оперних композиціях. Приміром, риси інтонування, притаманні церковному хоровому співу, давалися взнаки у звучанні хорових колективів під орудою головних (у різні роки) хормейстерів Київського оперного театру – В. Колесника, Л. Венедиктова. Численні звукозаписи співаків Київського оперного театру ХХ ст. засвідчують відлунювання елементів світовідчуття, властивого православної релігійній традиції, в академічному оперному мистецтві. У творчості багатьох із них виявляється духовна піднесеність, поєднана із зовнішньою емоційною стриманістю, психологічною зосередженістю, смисловою концентрованою. Розкривається проникливість, трепетність, благоговійність у відтворенні релігійних почуттів сценічних персонажів і, навпаки, їх глибокі переживання через відхід від біблійних заповідей. Має місце тонке розуміння ментальної специфіки образів духовних осіб, особливий пієтет до етичних, моральних граней душевного світу дійових осіб тощо.

Специфіка складного внутрішньонаціонального й водночас крос-культурного полілогу виразно розкрилася в педагогічній діяльності О. Муравйової<sup>16</sup> та її учня й послі-

---

<sup>16</sup> О. Муравйова сприйняла принципи К. Еверарді, зокрема італійського бельканто, через його ученицю Е. Павловську. Водночас визнання Е. Павловської як однієї з найкращих виконавиць романсів П. Чайковського (зокрема й самим композитором) свідчить про те, що її творчості був притаманний характер інтонування, властивий вищезгаданій, певною мірою синтезованій російській вокальній школі. Звісно, вона передала його своїм вихованцям. Відомо, що О. Муравйова підтримувала творчі контакти з вітчизняними композиторами (М. Лисенком, Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким, Р. Глієром, В. Косенком), багато уваги приділяла роботі над українською камерно-вокальною класикою. Враховуючи, що мисткиня вважала принцип «розумного співу» (тобто точне прочитання, глибоке проникнення в текст музичної композиції) одним із основних для

довника Д. Євтушенка <sup>17</sup>, який не лише практично розвинув

---

співака, можна з великою часткою вірогідності зазначити, що інтонаційність української ліричної пісенності, генетично пов'язана як із селянським фольклором, так і з пісенно-романсовою культурою міського музичного побуту, також впливала на її вокальну школу. Унаслідок відсутності звукозаписів виконавської та педагогічної діяльності, наявності лише окремих записів методичного характеру (Муравйова Олена. Спогади. Матеріали / упоряд. та примітки Г. Філіпенко. – Київ, 1984) говорити про специфіку традиції, заснованої школою О. Муравйової, можна більшою мірою на основі зафіксованих документально фрагментів виконавської та педагогічної творчості її учнів (низка аудіозаписів солістів-вокалістів Київської опери, методичні розробки вокальних педагогів, насамперед Д. Євтушенка), виявлення їх типологічних особливостей.

<sup>17</sup> Учень О. Муравйової Д. Євтушенко починав процес виховання молодих співаків із вивчення народних пісень, музично-інтонаційні, художньо-образні, глибинні ментальні особливості яких уже з початку навчання починали впливати на всі аспекти фахової майстерності співаків. Саме у процесі роботи над народнопісенними зразками вони опановували ази вокального мистецтва – навички правильного дихання, звукоутворення, чистоти інтонування, звуковедення, а отже, кантиленного (відмінного від італійської, однак типового для вітчизняної школи) співу, філірування звука, чіткої і виразної дикції тощо. Виховувалися генетично пов'язані з вищевказаними питомими вітчизняними вокальними традиціями риси вокального мовлення, як-от: природність, щирість, емоційна теплота, джерела якої водночас сягають кордоцентризму українського менталітету; тонке психологічне нюансування, відповідність характеру вокального інтонування емоційно-образному сенсу й стилю виконуваної музики, водночас висока фахова культура вокалу. Поступово в опануванні оперного й камерного репертуару перед вихованцями Д. Євтушенка поставали ще складніші завдання – розкриття на основі цих фахових навичок його психологічної, зрештою духовної глибини, філософського сенсу лише засобами співу, тобто створення переконливих вокально-художніх образів, що були своєрідним відповідником симфонічним узагальненням в

засади вокальної школи свого викладача, але й підсумував принципи відповідної тривалої традиції у стрункій педагогічній системі, викладеній у низці його науково-методичних праць<sup>18</sup>. Практична результативність, поєднана з теоретичним узагальненням цієї практики, дає змогу говорити про те, що названа традиція стала одним із найпереконливіших репрезентантів процесу формування національної академічної вокальної школи в першій половині ХХ ст. Враховуючи ж кількість учнів цих вокальних педагогів на київській оперній сцені, можна зазначити, що згадані напрацювання вокальної культури найбільшою мірою розкрилися саме в цьому театрі.

У творчості багатьох співаків Київського оперного театру, зокрема учнів О. Муравйової та Д. Євтушенка, чия творчість вирізняється унікальністю оперного вокалу, виразно індивідуальними виконавськими стилями, генетично присутні саме вищевказана якість синтезу різних вокальних шкіл, корені в багатовікових українських культурних процесах. Така специфіка співу представників столичної опери 1930-х років і наступних періодів істотною мірою визначила репрезентацію названого театру на європейських сценах ХХ ст. уже не як екзотично-етнографічного, а як національно зрілого, світового

---

інструментальних творох. При тому цей педагог вимагав уникати зовнішньої («на публіку») афективності, будь-яких зовнішніх співацьких або акторських прийомів, не продиктованих глибинним проникненням у зміст і стиль музичної композиції. Часто присутня «за кадром» «освітленість» ліричної інтонації внутрішнім, духовним світлом у виконавському мистецтві учнів Д. Євтушенка виявляє одну з точок перетину сакральних і світських джерел згаданої співочої традиції.

<sup>18</sup> *Євтушенко Д., Михайлов М.* Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика. – К. : Мистецтво, 1963. – 339 с.; Роздуми про голос. Нотатки педагога-вокаліста. – К. : Муз. Україна, 1979. – 91 с.; *Євтушенко Д.* Голос і тембр [20.XII.1973] // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ : НМАУ, 2013. – Вип. 101 : Зі спадщини майстрів. – Кн. 2. – С. 46–63.

рівня явища оперного мистецтва. Водночас історичні витоки власних співацьких здобутків у вітчизняній вокальній, загалом духовній культурі зумовили їх принципову несхожість із інонаціональними вокальними надбаннями, попри відчутні впливи останніх на місцеві оперні школи. Ця різниця, зрештою, виводить на відмінності в менталітеті, а неповторні риси зазначеної оперної традиції – на субстанціальні ознаки національної культури. Сьогодні, в період певного «розмивання» цієї традиції, особливо рельєфно виступає її непересічне значення для вітчизняного оперного театру загалом.

Нерозривна пов'язаність мистецтва Київської опери з українською культурою дає змогу також зрозуміти важливий момент, стосовний національної культури 1930-х років загалом, що існувала під жорстким тиском агресивної антирелігійної пропаганди. Вона мала на меті знищити століттями й тисячоліттями усталені духовні, відповідні світоглядні основи суспільства й кожної окремої людини, перебудувати ці основи відповідно до атеїстично-матеріалістичного світогляду. Однак укорінені протягом багатьох століть у глибини світовідчуття, ментальності, психології людей, указані духовні засади в умовах їх тотального нищення не тільки залишилися жити в серцях і розумі віруючих людей. Готуючи ренесанс релігійного світогляду на межі XX–XXI ст., зокрема появу в мистецтві проникливих концертних творів духовного змісту, хорових колективів, у репертуарі яких такий репертуар був важливою складовою частиною, вони знайшли свій вихід і в 1930-х роках на глибинних рівнях різних галузей і проявів української академічної художньої культури – не помітних «при першому наближенні», однак визначальних для кристалізації її сутнісних рис. Це засвідчувало і наявність тягlosti культурних традицій, і складність існування в умовах жорсткого тоталітаризму культури як самоорганізованої системи, і непідвладність вічних цінностей тимчасовим колізіям земного людського буття.

Генетичні зв'язки, простежуючись у діяльності Київського оперного театру в різних її складниках, виявлялися навіть у перекладацькій праці – перекладах лібрето оперних творів українською мовою, що об'єктивно засвідчують відгомони прагнень української інтелігенції попереднього періоду мати в Києві національний оперний театр. Цей момент варто відзначити не лише через те, що перекладачі Людмила Старицька-Черняхівська, Дмитро Ревуцький, Максим Рильський були носіями національної ментальності, української мови, ідей українського культурного відродження в попередній період. Частина їхніх перекладів рідною мовою оперних лібрето використовують дотепер у практиці Київського оперного театру (нині Національної опери України). Зокрема, до відповідного доробку Д. Ревуцького входять лібрето опер «Фауст» Ш. Гуно, «Викрадення з сералю» В.-А. Моцарта, «Пророк» Д. Мейєрбера, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Продана наречена» Б. Сметани, «Тригрошова опера» К. Вайля, «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Алеко» С. Рахманінова та інших. Співпраця з трупкою Київського оперного театру породила дружні стосунки названих діячів з корифеями української опери – М. Донцем, М. Донець-Тессейр, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинським, О. Петрусенко.

Деякі складові частини музично-театральних вистав (як от балетні сцени в операх, оркестрове виконавство) унаслідок своєї видової мистецької специфіки позначалися меншою конкретністю змісту, що додатково зумовлювало певні можливості для розкриття в них творчого начала, іманентних художніх закономірностей. Не випадково, попри жорсткий і прямолінійний тиск у той час ідеології на культуру, в балеті Київського театру в 1930-х роках також відбулися істотні якісні зрушення, він досяг історично наступного щабля еволюції. У ньому в специфічних формах рельєфно виявився процес руху від етнографізму до синтезу європейського професійного (сприйнятого в Київському театрі переважно через досвід московського Ве-

ликого й Ленінградського театрів) і народного національного начал. Орієнтація на класику романтичної доби сприяла активізації розвитку народного сценічного танцю, вивченню національного танцювального фольклору, що засвідчили вистави вже перших сезонів театру. Показовим у цьому сенсі стала постановка першого балету на українську тематику «Пан Каньовський» («Бондарівна») М. Вериківського (1930, прем'єра в Київському оперному театрі в сезоні 1931/1932, постановник В. Литвиненко), де вперше співіснували класичні й фольклорні танцювальні елементи, – відбувалася театралізація народного танцю, а елементи хореографічного фольклору введено в класичний (див. розділ «Балет»). Отже, започатковані раніше дві тенденції в інтерпретації народного танцю – його збагачення віртуозною технікою та акробатикою (П. Вірський) і автентичне відтворення (В. Верховинець, який у другій половині 1930-х років очолював у театрі групу виконавців українських народних танців) почали активно об'єднуватися<sup>19</sup>.

Відтак на основі взаємодії вітчизняних народних танцювальних традицій та елементів класики, сучасної пластики формувалася власна лексика українського балету, що була принциповим, історично перспективним здобутком, однопорядковим із кристалізацією національної музичної мови у творчості М. Лисенка та його старших і молодших сучасників, засвідчувала входження балетного мистецтва в типологічний загальнокультурний процес становлення вітчизняних мистецьких шкіл. У Київському театрі він виявився й у таких постановках, як «Червоний мак» Р. Глієра, хореографічних фрагментах опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тарас Бульба» М. Лисенка тощо.

У 1930–1940-х роках у балеті Київського театру утверджується жанр балету-драми (хореографічної драми, або хореодрами). Це було одним зі свідчень того, що, попри штучне відокремлення культури колишнього СРСР від світових куль-

<sup>19</sup> Загайкевич М. Драматургія українського балету. – Київ, 1978.

турних надбань, у вітчизняному мистецькому процесі діяли не лише специфічні локальні, а й ширші закономірності, притаманні художній культурі цивілізованого світу на певних етапах його історичної еволюції. Зокрема, жанр хореодрами був тоді поширеним і на Заході, і в російському балеті, історично перспективні досягнення якого (крім Р. Захарова, також В. Чабукіані, Л. Лавровського, Г. Уланової, М. Семенової, О. Лепешинської, Н. Дудинської та ін.) асимілювалися на київській сцені. Названому жанру властиві: драматична стрункість лібрето; втілення засобами танцю видатних творів літератури (наприклад, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва за поемою О. Пушкіна), спирання на досвід драматичних режисерів. Поміж прикладів – балети Р. Захарова, який створив у радянському мистецтві традицію режисерського прочитання балетної музики, а також творчість П. Вірського, постановки якого на київській та інших оперно-балетних сценах вплинули на формування художньо-стильових особливостей українського балетного театру загалом. Завдяки психологізації танцю жест ставав аналогом слова. Щоправда інколи мало місце перебільшення ролі принципів драми, танець відступав на другий план, вистави ставали переважно пантомімічними. Важливої драматургічної ролі танець набував в оперних постановках, що ставали досягненнями української театральної культури. У балетах на українську тематику через танець було показано типове в характері нашого народу й окремих персонажів. Низка цих рис була втілена, наприклад, у постановці П. Вірським гопака в четвертому акті (редакція В. Йориша) «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, що, як зазначала тодішня центральна преса (газ. «Правда», 1936 р., березень), під час Першої декади української літератури і мистецтва в Москві «поставив на ноги буквально весь [Великий. – О. Н.] театр»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Цит. за: Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. – Київ, 2002. – С. 355.

Однак першим узагальненням на шляху створення оригінальної української танцювальної «мови» на основі синтезу різномірних стильових і лексичних танцювальних шарів, відтак свідченням зрілості відповідного процесу стала постановка «Лілеї» К. Данькевича (перший балет за творами Т. Шевченка, серпень 1940 р.; балетмейстер-постановник – Г. Березова). У ньому було поєднано лексику українського народного й класичного танців, сучасну пантоміму, створено низку виразних індивідуалізованих образів, викристалізувалися стильові особливості жіночого й чоловічого танцю українського класичного балету (див. розділ «Балет»). У виставі засобами танцю вдало відтворювався певний збірний образ багатьох шевченкових героїнь трагедійного характеру, сутність глибоко народної за своїми ментальними основами образності Т. Шевченка, виявлялися елементи хореографічного симфонізму – створення хореографічних відповідників симфонічному розвитку музики. Зазначений здобуток також виводив балет Київського театру на рівень кращих досягнень українського мистецтва, виявляв непересічну роль творчості Кобзаря для становлення національної лексики в українському балеті. Водночас усе це засвідчувало, що той період в еволюції танцювального мистецтва на київській сцені позначений початком руху від досягнутого синтезу народного національного і професійного начал до створення на цій основі індивідуальних образно-стильових систем. Вказана тенденція також є типологічною для різних видів мистецтва у процесі становлення відповідних творчих шкіл, саме на тому етапі вітчизняний балет почав рельєфно розкриватись як невіддільна складова надбань світової культури.

Попри штучні обмеження творчих пошуків, у балетні вистави Київського оперного театру стали проникати елементи різних видів новочасного мистецтва, зокрема поширені за межами колишнього СРСР – елементи сучасної пластики, форми естрадного ревію, чарльстону, принципи кіно, драма-

тичного театру. Тобто балет перетворювався на характерну для тих років синтетичну виставу, де було широко використано виражальні засоби суміжних мистецтв (наприклад, «Ференджі» Б. Яновського; балетмейстер – В. Литвиненко; див. розділ «Балет»).

Таким чином, до початку 1940-х років хореографічне мистецтво в Київському оперному театрі розкрилось як цілком зріла складова частина української театральної культури. Не випадково саме в 1930-х роках він уперше дістав назву «театру опери та балету». З цього погляду й показово, що при ньому 1934 року було створено балетну студію, а 1938 року на її базі – хореографічний технікум, що 1941 року було перетворено на Київське державне хореографічне училище – перший в Україні державний заклад із підготовки фахових кадрів для балетного театру.

Мистецька зрілість цієї балетної трупі отримала тоді високе визнання не лише в СРСР, але й за його межами. Улітку 1935 року група артистів виступала в Лондоні на Міжнародному фестивалі народного танцю. Це був перший триумфальний вихід українського балету на світову арену. Гопак тоді став популярним танцем у Лондоні.

Таким чином, 1930-і роки в історії Київського оперного театру є однією з кульмінацій у його тривалій історії. Усупереч нищенню або замовчуванню, тенденційній і примітивно-догматичній репрезентації багатьох явищ української і світової культури, намаганням офіційної ідеології нав'язати культурній громадськості думку про національне лише як форму художніх явищ, оперне й балетне виконавство в тогочасному Київському театрі, фактично, стверджувало протилежну ідею – розкриття вітчизняної культурної спадщини як невіддільної складової частини світової духовної скарбниці. Тим самим, зазначена мистецька сфера засвідчувала надзвичайну складність її функціонування в соціумі, виявлення об'єктивної історичної логіки її розвитку, що пов'язувалася

з націєтворчою парадигмою культури, однак, на щастя, не була помітною для поверхового погляду в умовах масових репресій представників української інтелігенції в 1930-х роках. Вона містила в собі потужні імпульси для її виходу на нові творчі обрії в повоєнний час. Нині надбання того періоду спонукають до замислення над досвідом змістовної і славної історії українського оперно-балетного театру, гідного збереження й продовження його традицій.

IMMENSE



## РОЗДІЛ 3

# МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 1930-х РОКІВ МІЖ ПЕРШОЮ ТРЕТИНОЮ ТА ДРУГОЮ ПОЛОВИНОЮ XX СТОЛІТТЯ

*Кузик В.*

## ПРОЦЕС КОНСОЛІДАЦІЇ ДІЯЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: УТВОРЕННЯ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ В УКРАЇНІ

Шляхи розвитку й діяльності творчих угруповань у різних країнах становлять цікаву сторінку історії культурної еволюції людства. У цьому ж річищі формувалися й розмаїті мистецькі групи, грона, цехи, об'єднання тощо українських митців, виказуючи як спільні риси загального, у даному випадку – європейського – процесу, так і самобутні особливості, суто національного плану.

Творче громадське об'єднання національних фахових композиторів та музикознавців у ХХ ст. мало кілька назв – з 1932 року – Спілка радянських музик України (СРМУ), 1939 року – Спілка радянських композиторів України (СРКУ), 1957 року – Спілка композиторів України (СКУ), з 1998 року й донині – Національна спілка композиторів України (НСКУ). На формування таких назв, зрозуміло, впливала ідеологічна ситуація, характерна для конкретної соціально-політичної доби (Україна в складі СРСР, незалежна держава). Однак незмінним залишалось прагнення діячів музичного мистецтва, насамперед – митців найвищого творчого обдарування та

професійного рівня, – до гуртування й спільного вирішення долі та художнього рівня української музики. Це природний поклик душі творця, відомий здавна; особливо голосно він заявляв про себе в часи осмислення суспільством значущості ролі митця в соціумі й осмислення митцем унікальності свого обдарування, що стало для нього сенсом буття.

Ще в античну епоху утворювалися творчі угруповання – колегія письменників і артистів (поміж яких були й музики) при храмі Мінерви в давньому Римі (207 р. до н. е.)<sup>1</sup>. У добу Відродження з'явився художній напрям *Ars nova* (Нове мистецтво), що об'єднав багатьох видатних митців того часу. У XVII–XVIII ст. існували різні музикантські цехи й товариства, монарші й княжі капели, муніципальні оркестри. На українських теренах найперші **музикантські цехи** було створено в Кам'янці-Подільському (тепер Хмельницька обл., 1578 р.), Львові (1580), Степані (тепер Рівненська обл., 1614 р.), Полтаві (1662), Прилуках (тепер Чернігівська обл., 1686 р.), Стародубі (тепер Брянська обл., РФ, 1705 р.), Ніжині (тепер Чернігівська обл., 1729 р.), Чернігові (1734), Харкові (1780). Збереглися печатка й документи Київського музикантського цеху, що існував упродовж 1677–1875 років<sup>2</sup>.

Велику роль у гуртуванні діячів музичного мистецтва відіграло утворене 1859 року у Санкт-Петербурзі **Російське музичне товариство** (від 1869 р. – Імператорське Російське музичне товариство, ІРМТ). Насамперед, позитив його діяльності виявився у фахово-музичних та музично-освітніх площинах, у наведенні творчих контактів діячів музичного мистецтва, їх ближчому знайомстві, обміні репертуаром, гастролях. Однак русофільська політика, що декларувала першість і вищість музики російських митців в іншоетнічних

---

<sup>1</sup> Мифы и предания. Античность и библейский мир : Попул. энцикл. словарь. – Москва, 1993. – С. 277.

<sup>2</sup> Архів. матеріали: ЦДА-МЛМ. – Ф. 661, оп. № 1, од. зб. 2; ЦДА-МЛМ, Ф. 1152, оп. 1.

окраїнах імперії викликала застережливе ставлення на місцях (Білорусія, Литва, Польща, Фінляндія, Україна).

Разом з тим, діячі музичного мистецтва з українських теренів усвідомлювали, що не скористатися з можливості офіційно утворити творчі осередки в культурно розвинених центрах було б нерозумно. Тож почалася активна робота із заснування та відкриття таких відділень у Києві (1863), Харкові (1871), Житомирі (1871 р., під назвою Волинське), Одесі (1884), Катеринославі (тепер Дніпро, 1897 р.), Миколаєві (1892), Полтаві (1899), Херсоні (1905)<sup>3</sup>. Таким чином, у Наддніпрянській Україні (т. зв. «підросійській») діяла велика кількість музичних осередків із відповідними творчими силами для подальшого розвою музичної культури й освіти (зазначу, що їх було більше, порівняно з російськими осередками ІРМТ). На західноукраїнських (що перебували спочатку в складі Австро-Угорської імперії, а з 1919 р. Польщі) землях таку роль відігравали Артистичне товариство св. Цецилії (1826), Галицьке музичне товариство (1838 р., з 1919р. – Польське музичне товариство), Галицько-руська матиця (1848), «Просвіта» (1868), з широким розгалуженням хорових та інструментальних гуртків.

Членами товариств, об'єднань, відділень як у Наддніпрянській Україні, так і в Східній Галичині були композитори, музичні теоретики й критики, диригенти, виконавці – музиканти різного етнічного походження (українці, поляки, євреї, чехи, німці та ін.), які творили музичну культуру краю, виховували майбутні покоління митців (наприклад, у Київському відділенні ІРМТ працював Микола Лисенко: від перших днів заснування у 1863 р. – як молодий учасник хору, 1873 р. – член дирекції, 1877–1878 рр. – голова відділення. Проте неприйняття російської шовіністичної позиції, що втілювало керівництво відділення у ставленні до української музичної культури, зумовило його вихід з товариства в 1879 р.).

---

<sup>3</sup> Шевчук О. Імператорське Російське музичне товариство // Українська музична енциклопедія. – Київ, 2008. – Т. 2. – С. 199–203.

Досвід гуртування, набутий діячами музичного мистецтва в попередні часи, згодився в ХХ ст. – добу громадянського протистояння, розпорошення українців в еміграції та виживання національної культури в умовах тоталітарної системи.

Безпосереднім імпульсом для згуртування діячів українського мистецтва стала трагічна смерть Миколи Леонтовича у невеликому подільському селі Марківці (вранці 21 січня 1921 р.). На знак протесту творчої особистості проти сваволі «червоного терору» 1 лютого 1921 року (на 9-й день після вбивства композитора) у Києві було створено **Комітет пам'яті Леонтовича**<sup>4</sup>. Його організатори не побоялися в скрутній тогочасній ситуації заявити про свою громадянську позицію митця і патріота.

Нова «пролетарська» влада не могла проігнорувати такий вияв єднання творчої еліти Києва (поки що Києва!) і змушена була взяти його під свій контроль. Зрозуміло, на своїх умовах: 1922 року Комітет перейменовують у **Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича**. На його базі з 1923 року став виходити журнал «Музика» (головний редактор Микола Грінченко), а 1926 року розпочала діяльність **Асоціація сучасної музики** (АСМ). У 1928 році Товариство ім. М. Леонтовича було ліквідовано як осередок «ворожих ідей націоналізму» (чого й треба було очікувати); на його основі створено **Всеукраїнське товариство революційних музикантів** (ВУТОРМ) із центром у Харкові (тодішній столиці). Це об'єднання проіснувало два роки й розпалося на дві частини, відповідно до полярних культурно-ідеологічних спрямувань: 1) **Пролетарські музиканти** (Пролетмуз) – з керівництвом у Києві й прагненням розвивати нові стильові напрямки мистецтва та 2) **Асоціація пролетарських музикантів України** (АПМУ) – з керівництвом у Харкові й філіями в Києві, Одесі, Дніпропетровську (координувала свою діяльність із РАПМ – Російською асоціацією

---

<sup>4</sup> Кузик В. Товариству ім. Миколи Леонтовича – 75 років. – Київ, 1996. – 12 с.

пролетарських музикантів). Відтак на зміну «добі українізації» прийшла «доба інтернаціоналізму» (а насправді – доба русифікації). У 1926 році у Харкові було також утворено **Українське товариство драматургів і композиторів** (УТОДІК) із трьома секціями – режисерською, драматичною та композиторською (1933 р. це товариство перейшло під керівництво Оргкомітету Спілки радянських письменників України).

Творчі об'єднання діячів мистецтва і культури в тоталітарну добу 1930-х років були під пильним контролем ідеологічних органів ЦК ВКП(б) СРСР. Верству інтелігенції, до якої належали митці, учені, педагоги, влада розглядала не як повноцінний соціальний клас, що складає стрижень робітничо-селянської держави, а як класовий прошарок, схильний до ідеологічних коливань.

Поворотним моментом тогочасного творчого життя стала Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-мистецьких закладів» (вийшла після доповіді Максима Горького в Москві про реорганізацію діяльності в галузі літератури й зміцненні «позицій пролетарських письменників»), де було висловлено настійну пораду «провести аналогічну зміну лінії інших видів мистецтва»; рекомендовано утворити єдину спілку письменників «із комуністичною фракцією в ній», що «повинна домінувати у всіх творчих спілках» (тобто бути вище мистецького професіоналізму)<sup>5</sup>.

Постанова стала теоретичною базою радянських ідеологів у справі організації творчих спілок – спочатку в столиці тодішнього СРСР (зокрема, Московського об'єднання композиторів), згодом – у союзних республіках. 1939 року різні республіканські угруповання було об'єднано в Спілку радянських композиторів СРСР (СРК СРСР), призначено її Оргкомітет, однак розпочалася Друга світова війна... Перший з'їзд СРК СРСР відбувся вже по її закінченні – 1948 року.

---

<sup>5</sup> Про перебудову літературно-художніх організацій // Радянська музика. – 1933. – № 1. – С. 3.

В Україні реорганізаційні процеси в громаді музик розпочалися зі зборів 18 червня 1932 року у Харкові, тобто менш аніж за два місяці після публікації доповіді М. Горького. До тодішньої «пролетарської» столиці України приїхали відомі композитори Києва, Одеси, Полтави, Запоріжжя. Було ухвалено рішення про створення Спілки радянських музик України (СРМУ); відповідно – про ліквідацію АПМУ та «Пролетмузу» й передачу їх майна новоствореній Спілці. Призначено й організаційне бюро з підготовки для утворення Спілки й проведення Першого Всеукраїнського з'їзду – попередньо було заплановано у квітні 1933 року. До складу бюро увійшли – А. Бенькович (голова, представник партійних органів, без сумніву – призначений, надалі ніде не зустрічається в документах, пов'язаних з композиторськими організаціями!) <sup>6</sup>, Пилип Козицький, Микола Коляда, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Петро Толстяков <sup>7</sup>. Така активна робота українських митців на шляху створення Спілки викликала занепокоєння найвищих партійних структур: адже РФСРР (окрім Москви), яка у всьому покликана вести першість (як «старший брат» чи «сестра?»), на той час не була готова до об'єднання своїх музикантських сил. Більше того, не були готові до об'єднання й письменники країни – свою спілку вони утворять лише 1934 року. То як же може Українська республіка («молодша сестра») вириватися вперед, знову виказуючи свою «самостійність», не враховуючи позиції визначеного «лідера»?

Тож стався юридичний казус: *de facto* – українська спілка була створена 1932 року, але *de jure* – її офіційно не визнавали, і вона до 1939 року існувала лише у статусі Оргкомітету <sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Пошуки будь-якої інформації про персоналію А. Беньковича (зокрема й самого імені – А.?) не дали ніяких результатів.

<sup>7</sup> Про перебудову літературно-художніх організацій // Радянська музика. – 1933. – № 1. – С. 12.

<sup>8</sup> Такий казус, пов'язаний з ідеологічними міркуваннями, бачимо й раніше: *de facto* – Комітет пам'яті М. Леонтовича було утворе-

Той дивний «Оргкомітет» охоплював усіх активних членів українського музичного життя – композиторів, музикознавців, симфонічних диригентів, хормейстерів, провідних солістів... І мав свої керівні органи та членські квитки.

Для роботи СРМУ створили три групи: 1) видавничу (Пилип Козицький – голова, Олександр Білокопитов, Федір Богданов, Яків Полфьоров, Микола Фоменко); 2) творчу (Микола Коляда – голова, Валентин Борисов, Михайло Вериківський, Дмитро Клебанов, Всеволод Рибальченко, Михайло Тіц); 3) організація клубу й упорядкування майна на складі (Яків Полфьоров – голова, Валеріан Довженко, Василь Овчаренко, Григорій Фінаровський)<sup>9</sup>. Почали діяти композиторські відділення: найперші з 1932 року у Києві й Харкові. Прикметно, що до керівництва було обрано не когось із харківських композиторів, а Л. Ревуцького (голова) й Б. Лятошинського (відповідальний секретар), що свідчить про їхній великий авторитет у тогочасній загальноукраїнській музичній спільноті. Коли ж 1934 року Києву повернули статус столиці УСРР, то керівна роль перейшла до київської громади митців. Одеське відділення (утворено 1935 р.) очолив Микола Вілінський. 1937 року його реорганізували в Одеську спілку композиторів, а при ній створили відділення композиторів Молдавської АРСР (тоді входила до складу України зі столицею Тирасполь).

СРМУ активно працювала, гуртувала музичну громадськість («музики-творці, творчі одиниці, як-от: композитори, музично-виконавські одиниці, музичні критики, музикознавці та організатори музичного процесу») <sup>10</sup>, видавала власні

---

но 1 лютого 1921 року, а *de jure* – затверджено відповідними урядовими структурами лише у квітні й під новою назвою – Музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича.

<sup>9</sup> Про перебудову літературно-художніх організацій // Радянська музика. – 1933. – № 1. – С. 62.

<sup>10</sup> Про перебудову літературно-художніх організацій // Радянська музика. – 1933. – № 1. – С. 6.

членські квитки. За вимогами часу статутні положення про діяльність (а вони були найпершими в тодішньому СРСР) спілчани покликані були координуватись із завданнями радянських п'ятирічок, запроваджувати соцзмагання, ударництво, бригадний метод праці (колективне написання опер, симфоній, ораторій) тощо <sup>11</sup>. Було засновано музичне видавництво «Мистецтво» й журнал «Радянська музика» (1933). Робота СРМУ скеровувалась у формах, типових для партійних органів: з'їзди й пленуми, присвячені насамперед творчості в масових жанрах – пісні, ознайомленню з доробком творів композиторів республік СРСР та проблемам ідеологічного наповнення музичної критики й музикознавства взагалі.

Показовими стали об'єднані збори Оргкомітету СРМУ 8, 12, 15 січня 1934 року (Харків) <sup>12</sup>, де (вслід за грудневим виступом партійного ідеолога Андрія Хвилі <sup>13</sup>) «громилі націоналістичну платформу» Миколи Скрипника <sup>14</sup>. По суті, із 27 грудня 1933 до 15 січня 1934 року відбулося судилище зі смертним вироком «доби українізації» в національній культурі <sup>15</sup>. Ця подія сталася одразу після щойно пережитого й тепер вікопомного Голодомору 1932–1933 років. Об'єднані збори Оргкомітету СРМУ прохо-

---

<sup>11</sup> Муха А. Національна спілка композиторів України: до 80-річчя існування (історико-аналітичний нарис) // Український музичний архів. – Київ, 2003. – Вип. 3. – С. 220–238.

<sup>12</sup> Там само. – С. 227.

<sup>13</sup> Хвиля (справжнє прізвище Олінтер або Олентир) Андрій Ананійович (1898–1938) – державний і партійний діяч УРСР. Причетний до реалізації політики Голодомору в Україні. Заарештований за звинуваченнями в утворенні «буржуазно-націоналістичної організації колишніх боротьбистів», розстріляний.

<sup>14</sup> Скрипник Микола Олексійович (1872–1933) – радянський державний і партійний діяч, академік АН БРСР (з 1928), АН УРСР (з 1929). Після звинувачень у «буржуазному націоналізмі» та «викривленні політики ленінізму» покінчив життя самогубством.

<sup>15</sup> У 1980-х роках добу 1920–1932 років назвали Українським відродженням ХХ ст. або – Розстріляним відродженням.

дили у великій залі Харківського оперного театру, саме там, де, починаючи ще з 1930 року, проводили публічні суди над жертвами сумнозвісного процесу СВУ (Спілки визволення України). Графік роботи Харківської опери був украй щільний: поперемінно відбувалися засідання суду, збори музик-спілчан та репетиції оперних спектаклів. Жертвами сталінських репресій 1930-х – початку 1940-х стали Олександр Арнаутов, Василь Верховинець, Олександр Білокопитов, Кость Богуславський, Петро Стеценко, Дмитро Ревуцький, Гнат Хоткевич, Костянтин Шипович, Я. Юрмас (Юрій Масютін), Яків Яциневич та інші.

Контроль за СРМУ 1936 року поклали на Народний комісаріат освіти (спеціальне Управління у справах мистецтв при Раднаркомі тодішньої УСРР). На загал маніфестували величезні досягнення на Декадах української культури в Москві (1936 р., 1939 р.). Мистецько-громадянський «випереджальний поступ» СРМУ став особливо прикметним, якщо врахувати, що тільки 4 травня 1939 року з'явилася Постанова Раднаркому СРСР, де першим пунктом зазначено «визнати необхідним створення Спілки радянських композиторів СРСР» (також Музфонд [Музичний фонд] при ній).

Подальші 5 десятиліть мистецьким життям України на пряму керували радянські партійні ідеологи: через «рекомендовані» виборні органи, й спеціально призначену посадову особу – відповідального секретаря (як правило, члена компартії, навіть не обов'язково музиканта, на відміну від першого обраного 1932 року відповідального секретаря Бориса Лятошинського – визнаного лідера композиторської громади й другого голови СРМУ, «не комуніста») <sup>16</sup>.

Однак при позірній лояльності до державної системи, українські митці зуміли організувати свою діяльність насаперед на засадах музичного професіоналізму. Показо-

---

<sup>16</sup> У повоєнні часи цю посаду обіймали Ілля Віленський, Валеріан Довженко, Аркадій Філіпенко, Ігор Драго, Володимир Лебедев, Ярослав Верещагін, Тамара Невінчана.

вим щодо цього став Перший з'їзд СРКУ (Київ, 25–28 лютого 1939 р.). На нього прибуло 89 делегатів із Києва, Харкова, Одеси, Запоріжжя та Сталіно (тепер Донецька) – увесь республіканський актив композиторів і музикознавців. Було обрано Правління СРКУ (15 осіб) на чолі з Борисом Лятошинським (голова), Пилипом Козицьким (заступник голови), Іллею Віленським (відповідальний секретар); Абрамом Лужером та Левком Ревуцьким (члени президії). Проте «керівна рука» партії і тут далася взнаки. Б. Лятошинський так і «не втримався» на посаді очільника СРКУ повну каденцію, лише близько двох років. А все через непередбачувану поведінку композитора Л. Ревуцького.

Річ у тім, що на початку 1940 року той закінчив реконструювати партитуру Симфонії № 2<sup>17</sup>, назвавши її як Другу редакцію. Оновлений твір викликав схвалення колег, його охоче брали до виконання майже всі симфонічні оркестри країни. Правління Спілки композиторів УРСР, яку тоді очолював Б. Лятошинський, наприкінці 1940 року висунуло Симфонію № 2 на здобуття Сталінської премії – найвищої урядової нагороди. Однак Лев Миколайович категорично відмовився<sup>18</sup>. На наступному засіданні «висування» повторили... І повторюється відмова. Для Спілки композиторів, яка постійно перебувала під «невсипущим оком» ЦК КПУ, склалася досить складна ситуація, потерпав і Борис Миколайович, як керівник, що допустив її<sup>19</sup>. Зрештою, партитуру переправили-

<sup>17</sup> Докладніше про це див.: Кузик В. Рукописи не горять: Віднайдено першооснову Симфонії № 2 Левка Ревуцького // Музика. – 2019. – № 5–6. – С. 13–16.

<sup>18</sup> Хранителька архіву Б. Лятошинського, доцент НМАУ ім. П. Чайковського, піаністка Ія Сергіївна Царевич на конференції під час «Київ Музик Фесту» 2008 року зачитала текст копії протоколу засідання правління СК УРСР 1940 року, який проливає світло на цей факт.

<sup>19</sup> Б. Лятошинського достроково звільнили від керування СКУ. 1941 року головою Спілки було обрано К. Данькевича.

таки до Москви (без відома автора), і на початку 1941 року Л. Ревуцький дізнався, що він удостоєний Сталінської премії (яку після 1953 р. стали називати Державною премією СРСР). А Б. Лятошинський отримав догану за «невміння працювати з кадрами», був відсторонений від головування у спілці, його місце посів композитор К. Данькевич.

Важливим етапом у житті СРКУ стало її поповнення потужним загоном західноукраїнських митців, що відбулося після приєднання Східної Галичини до Наддніпрянської України восени 1939 року<sup>20</sup>. У 1920-і – на початку 1930-х років на західних теренах активно працювало Музичне товариство ім. М. Лисенка, яке аналогічно до завдань Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича (у 1920-і), організовувало музично-концертне й мистецьке життя. Однак, попри державні кордони, і там відбулися суголосні історико-культурні процеси, що свідчили про наявність контактів між національними музикантами: у квітні 1934 року (тобто за два роки після подій у Центральній Україні) у Львові було створено **Союз українських професійних музик (СУПроМ)**, першим головою якого обрано Н. Нижанківського (1934–1936, 1939), потім В. Барвінського (1936–1938). До складу ради Союзу та контрольної комісії входили композитори Л. Людкевич і М. Колесса, віолончеліст і композитор П. Пшеничка, скрипаль Р. Криштальський. Почесним членом став відомий співак Модест Менцинський. Упоряджено й випуск власного журналу «Українська музика».

Після «возз'єднання» СУПроМ влився в СРМУ (1940). Було проведено кілька концертів у Львові, Києві, Харкові,

---

<sup>20</sup> Політичний складник сумнозвісного Пакту Молотова–Ріббентропа полишаємо для оцінки істориків. У даному разі українці, які жили по обидва боки кордону, покладали великі й світлі надії на сам факт об'єднання і не очікували, що з ним будуть пов'язані багатотисячні репресії за звинуваченнями у «буржуазному націоналізмі».

Одесі, де прозвучала українська музика, раніш поділена кордонами. Дії спілчан скоординували та, відповідно до тогочасних ідеологічних настанов, скерували на вирішення культурно-соціальних завдань. Вагомо було представлено групу українських митців (майже 100 осіб) на виїзному пленумі Оргкомітету Спілки композиторів СРСР (Москва, 28 березня – 5 квітня 1940 р.), де вперше взяли участь композитори Східної Галичини – Василь Барвінський, Василь Витвицький, Микола Колесса, Зофія Лісса, Станіслав Людкевич, Адам Солтис та інші.

Мотиви об'єднання музикантів у свою Спілку в Україні відміні від інших республік СРСР: по-перше, існували традиції Всеукраїнського товариства ім. М. Леонтовича; по-друге, легальна структура Спілки дозволяла, хоча й під партійним наглядом, працювати на ниві національної культури.

20–24 квітня 1941 року відбувся 2-й з'їзд СРКУ (налічувала вже 150 осіб), на якому обговорювали творчі плани, але всі задуми було перервано війною 1941–1945 років. Діячів української культури евакуювали на схід СРСР; членів СРКУ розосередили в різних містах: Уфі (очолював Пилип Козицький), Саратові (Борис Лятошинський), Ташкенті (Левко Ревуцький); у Тбілісі перебував Костянтин Данькевич, Ашхабаді (тепер Ашгабат, Туркменія) – Андрій Штогаренко та Юлій Мейтус, в Алма-Аті (тепер Алмати, Казахстан) – Михайло Скорульський. В окупованому Києві ті члени Спілки, які з різних причин не встигли виїхати, також трималися гурту (очолював Федір Надененко). Багато членів СРКУ брало участь у бойових діях. У роки війни загинули композитори Яків Левін – талановитий учень Л. Ревуцького, Андрій Лиходій, Давид Теслер, музикознавець В. Дяченко. В Уфі помер Микола Грінченко; на окупованих землях – О. Берндт, Ю. Коффлер. У полоні перебували Микола Гордійчук, Георгій і Платон Майбороди.

*Летичевська О.*

РОЗВИТОК АМАТОРСЬКОГО  
МУЗИЧНОГО РУХУ  
В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ  
(діяльність громадської організації  
Товариство «Просвіта» та музично-хорового  
товариства «Боян»)

Невідворотні процеси демократизації європейського суспільства від другої половини ХІХ ст. сприяли поступу аматорського музичного руху, який за своїми іманентними ознаками суттєво відрізнявся і від фольклору, і від традиційного побутового музикування у міщанському середовищі. Цей рух, що єднав діяльність аматорів та музичних професіоналів, набув значення важливої складової частини культурно-мистецького життя, а його координаційними осередками виступили громадські товариства, які могли протиставити свою активність офіційним підконтрольним уряду інституціям. На українських землях, що на той час перебували під владою інших держав, аматорський музичний (так само як і театральний) рух став важливою формою національного культурного відродження.

Від початку 1930-х років до трагічного вибуху Другої світової війни на землях Західної України у складі Польщі, Руму-

нії та Чехословаччини діяла широка мережа просвітницьких українських громадських організацій як загальноосвітнього, так і суто мистецького спрямування. З погляду оцінки їхньої ваги у розвитку національної музичної культури варто зосередити увагу на діяльності товариства «Просвіта» та музично-хорового товариства «Боян».

**Музика в культурно-мистецькому житті товариства «Просвіта».** Громадська організація товариство «Просвіта» відіграла величезне значення у відстоюванні самобутності, традицій, рідної мови, розвитку культурного життя та національної свідомості українців від останньої третини XIX до першої третини XX ст. Починаючи від заснування 1868 року у Львові, осередки товариства та організовані ними бібліотеки, друкарні, книгарні, хорові та музичні гуртки, народні театри, музеї з'являлися як у Західній, так і в Наддніпрянській Україні, а також у місцях компактного проживання українців на Далекому Сході, у країнах Європи та Америки. Вагому роль відіграла «Просвіта» і в поліпшенні матеріальних умов життя українців, оскільки саме ця організація сприяла активному розвитку національного кооперативного руху.

Головною метою діяльності «Просвіти» від самого її створення було проголошено курс на утвердження національної самобутності й самостійності українського народу від народу польського та російського, а також єдності всіх українців від Карпат до Кубані. Для досягнення цієї мети було визнано нагальність проведення великої просвітницької роботи серед народних мас, українських селян і містян, для пробудження в них національної гідності та перетворення на рушійну силу національного єднання. Співорганізатором та першим головою «Просвіти» став громадсько-політичний діяч і композитор Анатоль Вахнянин, у подальшому засновник таких важливих інституцій українського культурно-мистецького поступу, як Союз співацьких та музичних товариств і Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові.

Важлива роль у структурі «Просвіти» належала читальням, які слугували організаційними центрами гуртування українців та осередками освітньої роботи, особливо у сільській місцевості. Постійне кількісне зростання мережі читалень було першочерговим завданням товариства. Через них відбувалося розповсюдження літератури та організація різноманітної освітньої та культурно-мистецької роботи, а також створення господарчих та промислових спілок, позичкових та ощадних кас. Перед початком Першої світової війни розгалужена мережа читалень і філій «Просвіти» діяла на території як Західної, так і Наддніпрянської України, незважаючи на утиски й заборони з боку російського імперського уряду. Також тісні контакти підтримувала «Просвіта» з українськими освітніми організаціями Закарпаття, Хорватії, Боснії, Далекого Сходу, Сполучених Штатів Америки та інших країн. Під час Першої світової війни товариство зазнало серйозних втрат і його діяльність фактично було припинено аж до початку національних визвольних змагань 1917–1918 років.

Зі встановленням у Наддніпрянській Україні радянської влади діяльність товариства «Просвіта» там було припинено, а у 1930-і роки члени й подвижники «буржуазно-націоналістичної» організації зазнали розправ і переслідувань. У той же час «Просвіта» та споріднені з нею просвітні товариства «Рідна школа» та «Руська бесіда» продовжували виконувати важливу роль у культурному та мистецькому житті українців у містах і селах Східної Галичини, Волині, Буковини та Закарпаття на територіях, що перебували в 1930-х роках у складі Польщі, Румунії й Чехословаччини. За висловом дослідника діяльності товариства доктора історичних наук І. Зуляка, «“Просвіти” в Західній Україні належала особлива роль у культурно-просвітньому русі міжвоєнного періоду. Забезпечуючи гармонійний і всебічний розвиток українців, вона сприяла формуванню національної еліти з державницьким мислен-

ням, обґрунтуванню ненасильницьких основ національного державотворення»<sup>1</sup>.

Після завершення Першої світової війни та національно-визвольної боротьби 1917–1921 років під владою Польщі опинилися етнічні українські землі Східної Галичини, Західної Волині, Полісся, Холмщини, Підляшшя. Згідно з переписом 1931 року, на цих землях проживало 5,6 млн. українського населення. Польський уряд, зігнорувачи свої міжнародні зобов'язання та обіцянки країнам Антанти щодо надання українцям широких автономних прав, поставив на меті повну колонізацію цих земель та асиміляцію українства. Землі, на яких проживали українці, були названі «Малопольщею», діяла урядова заборона на вживання самих означень «українець» та «український». Дискримінаційна культурна та економічна політика, проголошення єдиної державної польської мови потягнули за собою закриття українських шкіл та українських кафедр в університеті, звільнення українців та представників інших національних меншин з керівних посад, загальне підсилення ворожнечі між українцями й поляками. Після політичної кризи 1926 року уряд на чолі з Ю. Пілсудським (1926–1937) проголосив режим «санації», який передбачав загальне згортання демократичних інституцій та зміцнення впливу виконавчої влади. Це спричинило ще більше посилення тиску на національні меншини. Численні протести українства влітку та восени 1930 року формально стали причиною для проведення каральної операції «пацифікації» («умиротворення»), яка відбувалася із залученням не лише поліцейських, а й військових частин. Унаслідок цієї акції було заарештовано 1739 українських політичних та громадських діячів, ліквідовано українські організації «Сокіл», «Пласт»,

---

<sup>1</sup> Зуляк І. Товариство «Просвіта» у Західній Україні в міжвоєнний період: організаційні засади, господарське становище та культурно-просвітня діяльність : Автореф. дис. ... доктора історичних наук. – Чернівці, 2006. – С. 3.

частину філій «Просвіти», кооперативи, закрито українські школи й гімназії. Каральні акції супроводжувалися фізичним і моральним насильством, руйнуванням і нищенням майна. У сільській місцевості стягували «контрибуції» у вигляді продовольства і фуражу. Після численних звернень українців до міжнародних організацій, протест Польщі щодо «пацифікації» висловили Міжнародний комітет Червоного Хреста, Міжнародний союз кооперативів, Міжнародний комітет допомоги дітям, Міжнародний союз скаутських організацій. Одним із головних наслідків акції «замирення» стало зростання національної свідомості українців та подальше заострення українсько-польських стосунків<sup>2</sup>.

Зреагувавши на дії уряду, найстарша, заснована 1868 року, Львівська «Просвіта» в Галичині сколихнулась новою хвилею активності, відновила, а у дечому, навіть, і перевищила свої здобутки до початку Першої світової війни. Згідно із затвердженим 1926 року новим статутом, філії Львівської «Просвіти» могли діяти лише на території чотирьох воєводств: Львівського, Станіславівського, Тернопільського і Краківського. На Волині осередки товариства функціонували як самостійні структури, і їхня діяльність поширювалася лише у певних регіональних межах. Тому саме східногалицькі воєводства стали осередком найактивнішої освітньої та культурно-мистецької діяльності.

За відомостями, що їх наводить виданий у Львові «Ілюстрований народний календар "Просвіти"», у 1930 році організація нараховувала понад 206 тис. учасників, понад 3000 читалень, що були осередками розповсюдження української літератури та різнобічної освіти населення, місцем проведення читань, лекцій, а, крім того, слугували прихистками 543-х аматорських хорів, 87-ми оркестрів, 1520-ти театральних гуртків, в репертуарі яких могли бути і музично-

---

<sup>2</sup> За матеріалами сайту Музею «Територія терору». URL : [www.territoryterror.org.ua](http://www.territoryterror.org.ua).

драматичні вистави. Кількість учасників невпинно зростала, а разом із тим створювалися й нові творчі колективи. Станом на 1936 рік на базі товариства діяло вже 1115 хорів, 138 оркестрів, 2185 театральних гуртків. За відомостями, наведеними в тому ж календарі, 1936 року силами просвітянських колективів було проведено 2282 концерти, 10979 театральних вистав<sup>3</sup>. На 1939 рік кількість членів «Просвіти» в Західній Україні сягнула понад 360 тисяч.

Незважаючи на непросту фінансову ситуацію, товариство активно продовжувало видавничу діяльність, зокрема й музичну<sup>4</sup>. Література розповсюджувалася через філії й читальні. Від 1934 року став виходити щомісячник «Просвіти», асортимент друкованої продукції збагатився фаховими підручниками, а також нотами для хорів і оркестрів, які видавали серією «Народне Музичне Товариство Просвіти».

Музика і хоровий спів були постійними супутниками всіх просвітянських акцій. Масові зібрання товариства часто супроводжувало загальне виконання гімну «Ще не вмерла Україна», Шевченкового «Заповіту» (муз. Г. Гладкого) або духовного гімну «Боже великий, єдиний» (муз. М. Лисенка, сл. О. Кониського). З'являлися і спеціально присвячені товариству музичні твори, особливо напередодні святкування 60-річного ювілею «Просвіти» 1938 року. Зокрема, на вірші Б.-І. Антонича Микола Колесса написав пісню «Простуємо шляхи», а Нестор Нижанківський – пісню «Угору стяг!», приурочену до ювілею і посвяти прапора «Просвіти»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> І. Б. Під Прапор «Просвіти!» // Народний ілюстрований календар «Просвіти» на звичайний рік 1939. Річник 59. – Львів, [1938]. – С. 190–197.

<sup>4</sup> Джерелом фінансування всіх заходів «Просвіти» були членські внески її учасників. У зв'язку із заборонаю економічної діяльності при товаристві польським урядом та інших обставин збирати їх в цей період було важко.

<sup>5</sup> Вірш «Просвіті» Б.-І. Антонича (текст пісні «Простуємо шляхи») було надруковано: Народний ілюстрований календар «Просві-

Хоровий і музичний рух, представлений аматорськими колективами, що гуртувалися навколо сільських читалень «Просвіти», набрав могутніх обертів. Керівник хору товариства «Боян» у Дрогобичі в 1930-і роки Богдан П'юрко писав: «Стоїмо в обличчі буйного зростання музичної діяльності села і стихійного гону до опанування музичного мистецтва зорганізованими лавами нашого селянства. Останніми роками набрав цей рух просто масового розміру. Тисячі музичних гуртків по всіх культ[урно]-освітніх клітинах, десятки тисяч членів, що проходять в оцих гуртках перший ступінь музичного виховання...»<sup>6</sup> Сільські хорові колективи моли бути як мішаного, так і однорідного – жіночого і чоловічого складу. Керівниками хорів ставали здебільшого священники, учителі, інші музично обізнані представники сільської інтелігенції. Репертуар цих колективів складали різноманітні українські народні пісні, пісні на слова Т. Шевченка, хорові твори М. Леонтовича, К. Стеценка, стрілецькі пісні М. Гайворонського, Р. Купчинського тощо.

Концертні виступи аматорських хорів та оркестрів мали системний характер аж до формування тематичних концертних циклів, приурочених до відзначення знаменних історич-

---

ти» на звичайний рік 1937. Річник 57. Львів : накладом товариства «Просвіта» у Львові, [1936]. – С. 51. Ноти пісні надруковано: Перстені молодості. – Пряшів, 1966. Вірш «Угору стяг!» надруковано: Народний ілюстрований календар «Просвіти» на звичайний рік 1939. Річник 59. – Львів : накладом товариства «Просвіта» у Львові, [1938] С. 49. В тексті є примітка, що цю пісню на мішаний хор видало Народне Музичне Видавництво Товариства «Просвіта» у Львові.

<sup>6</sup> П'юрко Б. Проблеми масової музики // Українська Музика. – 1937. – Квіт. (чис. 2). – С. 20–22. Цит. за: *Ільницька А.* Світлини українських хорових колективів Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століття (з матеріалів фонду фотографій Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) // Записки Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – 2013. – № 5. – С. 611–626.

них подій або вшанування видатних діячів української культури – передусім Т. Шевченка, а також М. Лисенка, І. Франка, Ю. Федьковича та інших. Учасники хорових колективів прикрашали своїм співом різноманітні свята української громади – фестивали. У містах зорганізовані товариством ювілейні та розважальні концерти відбувалися, зазвичай, із залученням колективів музично-хорового товариства «Боян» та Музичного товариства ім. М. Лисенка – постійних партнерів «Просвіти» в активному пропагуванні української музичної культури<sup>7</sup>. Поміж інструменталістів, які брали участь у заходах, були такі відомі музиканти Галичини, як піаністи Галя Левицька-Крушельницька, Ірина Негребецька, Роман Савицький, Роман Сімович, скрипалі Іван Левицький, Стефанія Левицька, Іван Ковалів, Юрій Крих, Роман Криштальський, Іван Сенкевич, Євген Цегельський, Володимир Цісик, віолончелісти Олександр Красицький, Марія Левицька-Юзвяк, Іван Недільський (також відомий хормейстер і композитор), Петро Пшеничка та інші<sup>8</sup>.

Величезної популярності набули також театральні аматорські гуртки. Вистави за п'єсами українських драматургів І. Котляревського, І. Карпенка-Карого, Т. Шевченка, І. Франка збирали велику кількість глядачів, а там, де давали змогу творчі сили, у виставах брав участь і хор. У деяких селах при читальнях функціонували дитячі гуртки дошкільного виховання або дитячі садки, які могли відвідувати до 50-ти дітей. Поміж інших занять, діти вчилися співати українських пісень<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Див. підрозділ «Діяльність музично-хорових товариств «Боян» у Східній Галичині як чинник розвитку національної культури».

<sup>8</sup> Див.: *Волощук Ю.* Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини : навчальний посібник. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012.

<sup>9</sup> Див.: *Гром Г.* Читальня «Просвіти» в Нагуєвичих // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2010. –

Однією з визначальних характеристик діяльності товариства «Просвіта» було те, що у своїй роботі воно не обмежувалося лише заходами культурної популяризації. У всіх галузевих напрямках, зокрема у сфері музичної діяльності, велику увагу було приділено підвищенню професіоналізму: проводили семінари і курси для керівників виконавських колективів із залученням провідних митців, видавали фахову літературу, організовували конкурси і огляди<sup>10</sup>. Щорічні курси для керівників і учасників просвітянських хорів провадив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові. На цих курсах вивчали такі дисципліни як диригування, теорію музики, сольфеджіо, гармонію, історію української музики, інструментознавство. У 1938 році викладачами на курсах працювали М. Колесса, Б. Кудрик, Н. Нижанківський, іспити приймали директор інституту В. Барвінський та С. Людкевич<sup>11</sup>.

На Волині польський уряд провадив політику, спрямовану на підсилення його відгалуження від Галичини, для цього був спеціально впроваджений так званий «Сокальський кордон» – маркування адміністративної межі, що відокремлювала північно-західні українські території – Волинь і Холмщину. Було задекларовано перетворення регіону на «колиску польсько-українського порозуміння», для чого здійснено зна-

---

Вип. 19. – С. 298–302; *Чепіль М.* Читальня «Просвіти» в Меденичах // Там само. – С. 303–306; *Витвицька О.* «Просвіта» в Перегинську в першій половині ХХ століття. Інтернет-ресурс. URL : <https://www.upa-pereginsk.if.ua/?p=1061>.

<sup>10</sup> Див.: *Костюк Н.* Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій. Автореферат дис. ... канд. мистецтвозн. – Київ, 1998.

<sup>11</sup> *Ільницька А.* Світлини українських хорових колективів Східної Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття (з матеріалів фонду фотографій Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) // Записки Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – 2013. – № 5. – С. 611–626.

чні державні інвестиції, зокрема, почалося масове відкриття двомовних польсько-українських шкіл.

Товариство «Просвіта» на Волині функціонувало з 1920 до 1932 року, поки його діяльність не припинилася розпорядженням польської влади. Під час роботи було відкрито приватні українські гімназії в Рівному, Луцьку, Кам'янці-Подільському. Луцька «Просвіта» мала 134 філії, школи для неписьменних, музичні гуртки, керамічні та інші майстерні народних промислів, також діяли відділення товариства у Володимирі-Волинським, Ковелі, Любомлі, Кременці.

Важливу роль у поступі національного руху відіграв церковний та громадський діяч, засновник «Просвіти» у Володимирі та Володимир-Волинському повіті, диригент і композитор Арсен Річинський<sup>12</sup>. Він вирізнявся активною позицією щодо становлення на Волині Автокефальної православної церкви та впровадження української мови церковних відправ. Блискучий інтелектуал і подвижник, він кілька разів зазнавав репресій від польського уряду, а 1939 року після приходу радянської влади був засуджений на 10 років таборів і подальшого безстрокового заслання до казахських степів без права повернення в Україну<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Арсен Річинський (1892–1956) – лікар за фахом, випускник духовної семінарії, громадський і церковний діяч, диригент і композитор. Автор та упорядник збірок «Всенародні співи в українській церкві» (1925), «Українські церковні співи» (1926), «Українські колядки» (1926), «Українська Відправа Вечірня та Ранішня» (1929). Також йому належать тексти, присвячені питанням церковного життя українців. 1929 року А. Річинському було проголошено «анатему» Польською православною церквою за його проукраїнську позицію. 2009 року волею Архієрейського Собору УАПЦ під проводом Блаженнішого Митрополита Мефодія було прийнято рішення зарахувати сповідника віри А. Річинського до лику місцешанованих святих.

<sup>13</sup> Див.: Арсен Річинський: видатний український громадський діяч і науковець-релігієзнавець : наук. зб. – Київ ; Кремень

У 1932 році внаслідок урядових репресій понад 600 читалень «Просвіти» на Волині припинили своє існування, так само, як і осередки «Рідної хати», що прийшли їм на зміну, підпали під заборону 1937 року.

Ще жорсткішим було ставлення щодо українських організацій на Холмщині. «Просвіту» там було категорично заборонено, як і 1930 року осередки «Рідної хати», що існували там із 1918 року та налічували понад 600 читалень.

У Північній Буковині, що в 1918–1940 роках перебувала під румунською окупацією, було взято курс на повну асиміляцію українців, як і інших народів, що мешкали на цій території. Відбувалося адміністративне ліквідування українських шкіл, заборонялася культурно-освітня праця, панувала анти-українська цензура. Період 1928–1938 років був позначений відносною лібералізацією національної політики, українське громадське життя поступово відроджувалося. Активізувалася діяльність товариства «Руська бесіда», що існувало в Буковині від 1869 року, а його діяльність була аналогічна до діяльності «Просвіти». Видавали українські часописи: тижневик «Час» (1928–1940), «Рідний край», «Рада», журнал «Промінь», дитячий часопис «Українська ластівка». При Народному домі у Чернівцях функціонували гуртки самоосвіти, підтримували діяльність етнічних музичних колективів. Існували українські спортивні товариства «Довбуш» і «Мазепа». Відділення товариства «Просвіта» у Вижниці опікувалося гуцульськими промислами.

Провалою активну діяльність українське хорове товариство «Буковинський Кобзар» (1920–1939), спадкоємець

---

нець, 2007; Арсен Річинський і проблеми помісної Української Церкви : наук. зб. Міжнародних Річинських читань / ред. А. Колодний, А. Гудима. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ Галицького ін-ту, 2008; Арсен Річинський і сучасний стан духовного поступу українського народу : наук. зб. / ред. А. Колодного та П. Мазура. – Київ ; Кременець, 2011.

традицій «Буковинського Бояна»<sup>14</sup>. Однією з його засновниць була народжена в Чернівцях відома актриса і співачка Філомена Лопатинська, яка працювала в різні періоди життя в театрах товариства «Руська Бесіда», стаціонарних та пересувних українських трупах під керівництвом Л. Курбаса, П. Саксаганського та М. Заньковецької, В. Коссака, К. Рубчакової та інших. При «Буковинському Кобзарі» діяли чоловічі та мішані хори, для концертних виступів запрошували оркестри. Справжній розквіт музичної діяльності припав на період 1932–1939 років, коли диригентами працювали Микола Бойченко та Олександр Микитюк. М. Бойченко – диригент і музикознавець, також активно працював як фольклорист та композитор, опрацював для хору кілька «в'язанок» народних пісень. За його редакцією та упорядкуванням у Чернівцях вийшла збірка «Буковинські народні пісні із села Чунькова» (1935). Від 1921 року при «Буковинському Кобзарі» діяла Вища музична школа, у якій були класи сольного і хорового співу, гри на музичних інструментах, диригування, композиції, оперного мистецтва<sup>15</sup>.

У той час як польська та румунська влада не сприяли розвитку українського громадського та культурного життя, демократичний устрій Чехословаччини, до складу якої в 1919 році увійшло Закарпаття, позитивно впливав на національно-культурний поступ. На території краю, який було закріплено у складі ЧСР як окрему адміністративно-територіальну одиницю «Підкарпатська Русь» (лишивши поза її межами майже 100 тисяч українців-русинів на землях Словаччини), було збережено українські школи та гімназії,

---

<sup>14</sup> Див. підрозділ «Діяльність музично-хорових товариств «Боян» у Східній Галичині як чинник розвитку національної культури».

<sup>15</sup> Див.: *Пархоменко Л.* «Просвіта» // Українська музична енциклопедія. – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2018. – Т. 5. – С. 454–466.

так само, як і школи представників інших національностей. Навчання у народних школах було безкоштовним, у середніх – кращих учнів звільняли від оплати. Після рішення Віденського арбітражу (02.11.1938) про розділ Чехословаччини південна частина Закарпаття з Ужгородом і Мукачевом відійшла до Угорщини. У той же час посилення українського громадського руху призвело до затвердження автономії, а згодом – проголошення короточасної незалежності Карпатської України, яка була трагічно придушена після повної окупації Закарпаття фашистським угорським режимом М. Горті в березні 1939 року.

«Товариство “Просвіта” Підкарпатської Русі» діяло впродовж 1920–1939 років. Організаторами були відомі вчені, педагоги, громадсько-культурні діячі Ю. Бращайко (голова товариства), майбутній президент Карпатської України А. Волошин, А. Штефан, М. Бращайко, М. Творишло, І. Панькевич та інші. За час діяльності Товариство домоглося відчутних успіхів: було споруджено та відкрито Народний дім «Просвіти» в Ужгороді, в інших містечках краю було відкрито народні дома, читальні, співочі, музичні та драматичні гуртки, поширювали літературу українською мовою, організували лекції, надавали підтримку музичним аматорським колективам. Щороку на Закарпатті «Просвіта» проводила урочистості, присвячені дню народження Т. Шевченка.

При товаристві працювала спеціальна музична комісія, до складу якої входили видатні музиканти та музично-громадські діячі. Її зусиллями було засновано музично-етнографічний кабінет, споряджалися експедиції для збирання народних пісень в різних регіонах краю. Організація різноманітних аматорських хорових та інструментальних колективів та залучення до них найширших верст населення була пріоритетним напрямом у пропагуванні української культури. Кількість таких колективів неухильно збільшувалася, відомо, що 1936 року при товаристві «Просвіта» на Закарпатті діяло

94 хори та 18 оркестрів<sup>16</sup>. Слід зауважити, що поряд із «Просвітою» активну музичну діяльність провадили й інші національні об'єднання краю, як-от москвофільське «Товариство ім. О. Духновича», національно-культурні товариства чеської та угорської спільнот.

Найпліднішим у пропагуванні української музичної культури був хоровий рух. За відомостями, що надає дослідниця музичної культури Закарпаття Т. Росул, у 1930-х роках у містечках і селах Підкарпатської Русі діяло близько 150 аматорських хорових колективів<sup>17</sup>. Поштовхом до їхнього створення стала діяльність Руського національного хору, основу якого склали 18 співаків Української республіканської капели О. Кошиця, які осіли в Закарпатті після розділу капели 1920 року. Репертуар цього колективу, що функціонував у 1921–1928 роках при товаристві «Просвіта», представляв слухачам широку картину української музики від XVIII ст. до творів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. Керівник хору – диригент і педагог Олекса Приходько, від 1922 до 1938 року він працював викладачем музичних дисциплін півце-учительської семінарії в Ужгороді, де став виховником плеяди вчителів-диригентів, що активно пропагували хорову справу<sup>18</sup>. Випускники вчительських семінарій стали основою створеного 1928 року Крайового хору вчителів Підкарпатської Русі. Цей хор, очолений О. Приходьком, здійснював активну концертну діяльність та набув слави аматорського колективу високого професійного рівня, продовжуючи традиції Республіканської капели О. Кошиця у пропагуванні української музичної культури.

---

<sup>16</sup> Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття. – Ужгород : ПоліПрінт, 2002. – С. 49.

<sup>17</sup> Там само. – С. 46.

<sup>18</sup> Директором цього навчального закладу був один з організаторів «Просвіти», майбутній президент Карпатської України А. Волошин.

Розсіяні по всій території Закарпаття, учасники хору щотижня власним коштом приїздили на репетиції, що почергово проводили в різних містах краю. Так само власним коштом шили сценічні костюми. Колектив мав широкий репертуарний діапазон від класики XVIII ст. до новітніх хорових циклів і обробок народних пісень, виконував твори Д. Бортнянського, П. Ніщинського, С. Воробкевича, М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка, Я. Степового та інших українських, російських та західних авторів. Упродовж неповних десяти років своєї діяльності Крайовий хор учителів заслужено користувався популярністю як в регіоні, так і за його межами. 1930 року відбулася перша концертна поїздка по містах Східної Словаччини та успішний виступ колективу на Кошицькому радіо, звідки співочий голос Підкарпатської Русі міг почути світ. Під час концертної поїздки в м. Сату-Маре (Румунія) виступ хору було доповнено хореографічними номерами слов'янських танців: підкарпатської коломийки, словацької, моравської та чеської польки. У 1931 році Крайовий хор учителів з успіхом здійснив велике концертне турне по містах Чехословаччини, виступав у Братиславі, Брно та найкращому празькому залі ім. Б. Сметани. У 1932 році хор мав численні концертні виступи в Закарпатті та у Східній Словаччині.

1935 року Крайовий хор учителів Підкарпатської Русі був реорганізований у Хор учителів Ужгородського округу. Колектив під орудою Петра Милославського також мав високий виконавський рівень, з успіхом виступав в Ужгороді та інших містах. 1938 року хор представляв мистецтво Підкарпатської Русі в Празі під час святкувань 20-річчя Чехословацької Республіки, програма концерту складалася з підкарпатських народних пісень і колядок в обробці П. Милославського, а також творів Д. Бортнянського і С. Рахманінова<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Там само. – С. 60–61.

Рух учительських хорів набув масового характеру. Наприкінці 1930-х років такі колективи працювали у Великому Березному, Сваляві, Іршаві, Росвигові, Рахові, Хусті, Тячеві та інших містах і селах. Усі вони вели активну культурно-просвітницьку діяльність. Також в Ужгороді від 1934 року діяло українське музичне товариство «Бандурист», очолюване колишньою помічницею О. Кошиця в Українській республіканській капелі Платонідою Щуровською-Росиневич<sup>20</sup>.

Говорячи про розвиток хорової справи у Закарпатті, не можна не згадати багаторічну діяльність хору Ужгородського катедрального собору «Гармонія», заснованого 1833 року Костянтином Матезонським. У 1933 році хор святкував своє 100-річчя, ювілейні концерти під орудою керівника хору Івана Сільвая пройшли в Ужгороді та Мукачеві.

Діяльність «Просвіти» Підкарпатської Русі активно вплинула на розвиток театральної справи. У 1932–1933 роках Микола Аркас, син відомого композитора М. Аркаса, спробував відродити традиції професійного українського театру в Ужгороді, залучившись допомогою члена правління товариства «Просвіта» Михайла Брацайка<sup>21</sup>. На сцені театру ставили опери «Катерина» М. Аркаса, «Сільська честь» П. Масканьї, оперети, драматичні вистави. Восени 1934 року М. Аркасин заснував новий театральний колектив «Руський театр ім. М. Садовського», який здійснив кілька постановок, зокрема «Наталку Полтавку» І. Котляревського – М. Лисенка.

У 1930-і роки під егідою «Просвіти» діяло багато театральних гуртків у сільській місцевості, засновниками яких були колишні актори або вчителі. У 1934 році було організовано

---

<sup>20</sup> Там само. – С. 50.

<sup>21</sup> У період 1920–1929 років діяв заснований товариством «Просвіта» професійний «Руський театр», у роботі якого брали вагому участь співаки Української республіканської капели на чолі з О. Приходьком. На жаль, театр було закрито за браком фінансування.

місячні театральні курси в Ужгороді, які переросли у драматичну школу. Музичні заняття в ній проводила вже згадувана П. Щуровська-Росиневич.

У 1934 році в м. Хуст було організовано драматичну секцію при «Пласті», а в 1936 – театральний колектив «Нова сцена» при філії «Просвіти», у який влилися й окремі учасники «Руського театру ім. М. Садовського». У репертуарі були опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка», «Катерина», оперета «Чорноморці» М. Лисенка, драматичні вистави за творами М. Старицького, М. Кропивницького, М. Гоголя тощо. 1938 року хустський театр мав гастролі у Празі <sup>22</sup>.

Із початком угорської окупації осередки товариства «Просвіта» було ліквідовано, а майно конфісковано. Утім, українські громадські діячі все ж намагалися продовжувати культурно-освітню роботу в Закарпатті, заснувавши у грудні 1938 року Перше музичне товариство «Кобза», очолене Ю. Гутником.

Громадська організація «Просвіта» становить унікальне явище в українській, та, певно, й у світовій історії. Досягнення її роботи вражають, особливо якщо взяти до уваги, що вся діяльність товариства відбувалася в однозначно несприятливому до того політичному середовищі – від відсутності будь-якої матеріальної підтримки з боку держави до прямого нищення владою її філій і фізичних розправ над учасниками. Період піднесення діяльності «Просвіти» на Західноукраїнських землях в 1930-і роки відіграв важливе значення у ствердженні національної самобутності та свідомості українців, що безумовно зіграло не останню роль у героїчній боротьбі українських повстанців за національні пріоритети під час Другої світової війни. Розвиток аматорського і професійного музичного мистецтва за підтримки осередків «Просвіти» знаменував собою як збереження традицій, так і поступ націо-

---

<sup>22</sup> Там само. – С. 80–83.

нальної культури у формуванні духовних ідеалів незалежної Української держави.

**Діяльність музично-хорових товариств «Боян» у Східній Галичині як чинник розвитку національної культури.** Незважаючи на запровадження на території Другої Речі Посполитої режиму етнічної «санації» та проведення у вересні-листопаді 1930 року урядом Ю. Пілсудського акції «замирення» (пацифікації), що насправді вразила всі форми українського національного життя, діяльність музично-хорових товариств «Боян» у Галичині успішно тривала до 1939 року – початку радянської окупації та Другої світової війни<sup>23</sup>. Підпорядковані єдиному координаційному центру – Музичному товариству ім. М. Лисенка у Львові – аматорські хорові осередки, що вже мали міцні традиції, сформовані кількома десятиліттями роботи у Львові, Перемишлі, Коломиї, Станіславі, Стрию, Тернополі, Бориславі, Бродях, Дрогобичі та інших містах, презентували широкому колу слухачів здобутки національної музичної культури та самі виступали активним чинником її розвитку<sup>24</sup>. Пропагування та активне поширення творчості українських композиторів забезпечувало власне нотне видавництво «Музична бібліотека», а високий професійний рівень кадрів – заснований на базі товариства Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові, який на той час уже мав філії у Стрию, Станіславові, Дрогобичі,

<sup>23</sup> «Дрогобицький Боян» відновлював роботу у воєнний період 1941–44 років.

<sup>24</sup> Перший «Львівський Боян» та «Перемиський Боян» було засновано 1891 року, «Коломийський» – 1895 року, «Станіславівський» – 1896 року, «Стрийський» і «Тернопільський» – 1901 року. Заснований 1899 року у Чернівцях «Буковинський Боян» перервав існування під час Першої світової війни у 1914 році, а його традиції від 1920 р. продовжило співоче товариство «Буковинський Кобзар» (Українська музична енциклопедія. – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1).

Перемишлі, Бориславі, Тернополі, Самборі, Коломиї, а також відкрив нові відділення у Яворові (1930) та Золочеві (1931).

Надзвичайно потужний за творчим потенціалом «Львівський Боян», заснований Анатолем Вахнянином і Володимиром Шухевичем, на той час уже здобув славу найкращого хорового колективу в Західній Україні. На початку 1930-х років його диригентами працювали Станіслав Людкевич, Михайло Волошин, Іван Охримович, Іларіон Гриневецький. С. Людкевич не лише диригував, але й готував до концертних виступів спеціальні «реферати», що висвітлювали біографію і творчість представлених у програмі українських композиторів. Крім мішаного хору «Львівського Бояна», заслуженим визнанням користувалися опікувані Музичним товариством чоловічі хори «Бандурист» і «Сурма», колективи часто влаштовували спільні виступи.

У 1930-х роках «Львівський Боян» продовжував запроваджені раніше серії тематичних концертів: української, слов'янської, західноєвропейської музики. Пріоритетний напрям пропагування творчості українських композиторів було продовжено вечором хорової музики В. Барвінського, що відбувся 9 травня 1930 року. Цього ж року в залі Музичного товариства ім. М. Лисенка відбувся «концерт новинок української хорової музики», оцінку якому дав у своїй критичній публікації В. Балтарович<sup>25</sup>. У концерті прозвучали твори *a cappella* Й. Кишакевича, Б. Кудрика, М. Леонтовича, В. Ступницького, духовні канти Я. Яциневича, твори із фор-

---

<sup>25</sup> [Балтарович В.]. Хорові концерти «Льв. Бояна» і «Сурми» // Музичний вістник (Львів). – 1930. – Квіт. – С. 14–15. Посилання за: Ільницька А. Світлини українських хорових колективів Східної Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття (з матеріалів фонду фотографій Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) // Записки Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – 2013. – № 5. – С. 611–626.

тепіанним супроводом С. Людкевича: «Балада про Петруся», скерцо «Бодай ся когут знудив»<sup>26</sup>.

1 червня 1930 року відбувся ювілейний концерт з нагоди 25-ліття заснування чоловічого хору «Бандурист». На концерті диригували І. Смолинський, І. Гриневецький та І. Охримович, у програмі прозвучали твори В. Барвінського, В. Безкоровайного, А. Вахнянина, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, Ф. Колесси, М. Лисенка, С. Людкевича. У концерті брали участь колишні члени «Бандуриста», зокрема відомий український співак Михайло Голинський<sup>27</sup>.

Творчості К. Стеценка було присвячено спільний концерт хорових колективів, що відбувся 4 травня 1931 року. Після вступного слова С. Людкевича, «Львівський Боян» під керівництвом І. Гриневецького виконав твори композитора: «Сійтеся, квіти», «Усе жило, усе цвіло», «Колискова», «Сон», «Хмара», «Сонце на обрії», хор «Сурма» під орудою І. Охримовича – твори «Прометей» і «Бурлака». Великі симпатії з боку української публіки викликав організований за участю всіх трьох згаданих колективів концерт чеської хорової музики. Він відбувся 1931 року в черзі запропонованих товариством презентацій слов'янської музичної творчості. У концерті звучали хорові обробки А. Дворжака, Б. Генека, Й. Інджиха, Малята<sup>28</sup>.

З 1931 до 1933 року диригентом «Львівського Бояна» працював викладач Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка видатний корифей Микола Колесса, і це позитивно вплинуло на творчі та організаційні аспекти діяльності товариства. Під час роботи М. Колесси концертний репертуар «Львівського

---

<sup>26</sup> Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999. – С. 64.

<sup>27</sup> Див.: Ільницька А. Світлини українських хорових колективів Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століття.

<sup>28</sup> Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999. – С. 61.

Бояна» значно урізноманітнися. Його доповнили сучасні твори українських радянських композиторів Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка, М. Вериківсько-го, а також хорові композиції П. Чайковського, О. Бородіна.

Великою подією українського музичного життя стало святкування 1932 року 40-річного ювілею «Львівського Бояна», яке знаменувалося святковим концертом в оперному театрі. Для участі були запрошені співаки-солісти, також викладачі Вищого музичного інституту, Одарка Бандрівська, Роман Прокопович-Орленко. Виступали мішаний хор «Львівського Бояна», хор «Сурма» та представники, як було вказано на афіші, «провінціональних» співочих товариств зі Станіславів, Тернополя, Перемишля та Дрогобича<sup>29</sup>. На ювілей надійшли привітання від колишнього соліста «Бояна» видатного співака Модеста Менцинського, товариств «Просвіта», «Рідна школа», «Національний музей», Музичного товариства ім. М. Лисенка, інших установ та приватних осіб. Особливістю концерту стало виконання кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» у супроводі оркестру Музичного товариства імені М. Лисенка, та прем'єра присвяченої ювілею кантати С. Людкевича «Наша дума, наша пісня». Також прозвучали твори «Дніпро реве» Д. Січинського, «Обжинки» Ф. Колесси, «Огні горять» С. Воробкевича, «Молоді сни» А. Вахнянина, «З окрушків» О. Нижанківського.

Подальші роки діяльності «Львівського Бояна» також було позначено низкою яскравих публічних імпрез, присвячених пропагуванню української національної культури та кращих здобутків західного музичного мистецтва. 1933 рік хор завершив концертом балад, де було виконано твори С. Людкевича «Про Бондарівну» та «Про Петруся і вельможну пані». У 1934 році відбулися концерти, присвячені творчості М. Леонтовича та С. Людкевича. У 1935 році з метою пропагування шедеврів західноєвропейської хорової музики

---

<sup>29</sup> Там само. – С. 65.

було проведено концерт до 250-річчя класиків всесвітньої музичної культури Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха.

15 березня 1936 року знаменувалося великим концертом до 75-х роковин смерті Т. Шевченка. До цієї події зведений склад з трьох хорів – «Бояна», «Бандуриста» й «Сурми» представив нову кантату С. Людкевича «Заповіт», виконану під орудою автора. На концертах хорових та інструментальних новинок, що відбувалися в ці роки, звучали твори Й. Кишакевича («Сосна», кантата «Калина»), С. Людкевича («Підлісся», «Дністрованка»), О. Нижанківського («Галочка»), П. Козицького («Нова Атлантида»), Л. Ревуцького («Прелюд»), В. Барвінського («Українська рапсодія») тощо. Крім хорових колективів, у заходах брали участь співачка О. Бандрівська, віолончеліст Петро Пшеничка, піаністи Тарас Шухевич, Володимира Божейко, Любка Колесса та багато інших.

Спеціальні концертні програми було присвячено ювілеям композиторів Д. Січинського, О. Нижанківського, М. Вербицького, А. Вахнянина<sup>30</sup>. У 1937 році відбувся концерт народних слов'янських пісень, який заслужив на схвальну оцінку В. Балтаровича: «<...>мішаний хор «Боян» звучав соковито, вирівняно. У виконанні цього хору почули ми новину: українські народні пісні з Полісся та Лемківщини в опрацюванні М. Колесси, відомого спеца в цій ділянці»<sup>31</sup>.

Силами товариства було також проведено важливі громадські заходи, спрямовані на зберігання та увічнення пам'яті видатних українських митців. У 1934 році було відкрито пам'ятник М. Вербицькому в селі Млини, 1937 – пам'ятник В. Матюку в с. Карові, що супроводжувалося змістовною доповіддю С. Людкевича, присвяченою життю і творчості ком-

<sup>30</sup> Див.: Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян».

<sup>31</sup> Балтарович В. [Без назви] // Українська Музика. – 1937. – Квіт. (чис. 2). – С. 22. Цит. за: Ільницька А. Світлини українських хорових колективів Східної Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.

позитора та концертом із творів В. Матюка, який пізніше був повторений у Львові.

Знаменні події відбувалися й у творчому житті чоловічого хору «Сурма». У 1937 році колектив здійснив подорож до Варшави, де записав грамофонну платівку на студії «Сирена-рекорд». Професійна якість цього колективу на той час була вельми високою, про що говорить, зокрема, і схвальна оцінка В. Барвінського на сторінках часопису «Українська музика»: «Концерт старогалицьких пісень з нагоди закінчення 100-ліття “Русалки Дністрової”, уладжений і виконаний 13 квітня ц[ього] р[оку] співацьким товариством “Сурма”, треба зачислити до найкращих наших хороших продукцій цього річного концертного сезону. Ствердив він одночасно, що праця в цьому товаристві під його теперішнім керманічем О. Плешкевичом стоїть цілковито на висоті свого завдання, так під оглядом праці над технічним вишколом хору, як і своїм наставленням до змісту своєї праці й діяльності»<sup>32</sup>.

Після припинення діяльності «Львівського Бояна» восени 1939 року частина членів товариства влилась до новоорганізованої Державної академічної хорової капели «Трембіта». У Перемишлі, одному з найважливіших осередків українського музичного життя, піднеслась активність хору «Перемиський Боян», діяльність якого, зупинена першою світовою війною, почала відроджуватися в 1920-і роки. У 1934 році, крім традиційних Шевченківських концертів та виступів на підтримку перемиської бурси, було організовано концерт на 25-і роковини смерті Д. Січинського, де виконано твори «Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Даремно, пісне», концерт музики західноєвропейських класиків – Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Е. Гріга, а наприкінці року – велика презентація творів

---

<sup>32</sup> Барвінський В. [Без назви] // Українська Музика. – 1938. – Черв. (чис. 6). – С. 109. Цит. за: *Ільницька А.* Світлини українських хороших колективів Східної Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.

Д. Бортнянського. Дуже гарний Шевченківський концерт відбувся 15 березня 1936 року. Високий рівень хору, який на той час вже став в один ряд із кращими хоровими колективами Галичини, було продемонстровано виконанням кантат С. Людкевича «Заповіт» і «Кавказ». На жаль, архів і бібліотека товариства, перенесені після 1939 року до приміщення філіалу Музичного інституту ім. М. Лисенка, згоріли під час війни<sup>33</sup>.

У 1931 році свій 30-літній ювілей відзначив «Стрийський Боян», заснований Володимиром Нижанківським, братом Остапа Нижанківського, та відомим адвокатом Євгеном Олесницьким. На великий святковий концерт хору, керованого та той час професором гімназії Іваном Вахнянином, завітали представники Дрогобицького, Перемиського та Львівського «Боянів». У 1935–1936 роках диригентом «Стрийського Бояна» працював М. Колесса, який раз на тиждень приїздив зі Львова до Стрия<sup>34</sup>.

«Станіславівський Боян» у 1930-і роки функціонував під відчутним гнітом польської цензури. Утім, 1930 року відбувся концерт із творів Д. Січинського, а 12 лютого 1933 року відбулося урочисте святкування 35-ліття товариства. У ньому взяли участь «Львівський Боян», «Коломийський Боян», місцевий чоловічий хор «Думка» та делегації з інших «Боянів». Були присутні видатні музичні діячі Галичини: Ф. Колесса, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса та інші. В. Барвінський спеціально для цього свята написав кантату «Наша туга, наша пісня» з присвятою «Станіславівському Бояну», яка була виконана зведеним хором під акомпанемент автора. Також у концерті у виконанні хорових колективів прозвучали твори «Вулиця» Ф. Колесси, пролог до опери «Роксоляна» Д. Січинського, «Чорна рілля», «Котилася зоря з неба» та «Бодай ся когут знудив» С. Людкевича, «На прю» М. Лисен-

<sup>33</sup> Ханник Л. Історія хорового товариства «Боян». – С. 75.

<sup>34</sup> Там само. – С. 81.

ка, «Бурлака» К. Стеценка, «Дударик» М. Леонтовича. Після 1935 року діяльність товариства почала поступово згортатись у зв'язку з недостатністю фінансування та політичними обставинами<sup>35</sup>.

«Коломийський Боян», заснований Денисом Січинським, в 1930-і роки активно гастрюював. «Дванадцятки» або «шістнадцятки» співаків робили концертні «вилазки» по всьому Покуття: Заболотці, Косів, Кути, Городенка, Серафинці, Ворохта та інші села й містечка. Ці невеликі хори з кращих співаків товариства виконували досить складний репертуар: «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Над прутом» С. Воробкевича, «Крилець-крилець» В. Матюка, «Косар» С. Людкевича та інші. Збори від концертів часто йшли на допомогу учням гімназії або потерпілим від пожежі селянам.

«Коломийський Боян» розвинув широкую діяльність, що мала велике значення у боротьбі українців Галичини проти ополячення. Важливу роль у цьому відігравали щорічні Шевченківські концерти, на яких поетів «Заповіт» звучав як визвольний гімн. У 1933 році відбувся ювілейний концерт на честь М. Лисенка.

Велику допомогу в піднесенні музичного життя «Коломийському Бояна» надавала відкрита 1929 року в Коломиї філія Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. У 1937 році спільними зусиллями було проведено масштабний захід до 30-ліття смерті «батька» норвезької музики Е. Гріга. У концерті прозвучали сюїта «Пер Гюнт» у виконанні оркестру, «Норвезькі танці» у виконанні інструментального тріо, хор «Пізнання краю» (“Landkjenning”) та сцени з незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» у виконанні хору, солістів і оркестру. Величні хорові сцени, що звучали понад годину, викликали у слухачів справжнє захоплення. Також спільними зусиллями хору та фахівців філії Вищого музичного інституту було організовано святковий концерт до 100-річчя першого випус-

---

<sup>35</sup> Там само. – С. 85–86.

ку українського літературного альманаху «Русалка Дністрова»<sup>36</sup>. Того ж 1937 року відбувся і ювілейний концерт на честь Ольги Кобилянської.

Улітку 1937 та 1938 років «Коломийський Боян» гастролював по селах Буковини, виконуючи різноманітні твори: «Огні горять» С. Воробкевича, «На березку у ставка» М. Лисенка, «Галочка» Н. Нижанківського, «Пізнання краю» Е. Гріга, «Туга» Ф. Шуберта тощо. Завдяки активній діяльності товариства Коломия до початку другої світової війни була центром музичного життя цілого регіону<sup>37</sup>.

Диригентом товариства «Тернопільський Боян» у 1929 році замість Василя Безкоровайного (який переїхав до м. Золочів на нову посаду) був обраний випускник Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка Володимир Березовський, який до того керував студентським хором та був диригентом у «Перемиському Бояні». Під орудою нового керівника хор дав кілька цікавих концертів, зокрема, із творів К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Лисенка, Д. Січинського. У 1931 році святкування 30-ліття «Тернопільського Бояна» було ознаменовано програмою з творів уродженців Тернополя і тих композиторів, діяльність котрих була вагомим для культурного життя міста: Генриха Топольницького, який надав велику допомогу при організації товариства та все життя був його активним учасником, В. Безкоровайного, В. Березовського, Д. Січинського, М. Лисенка<sup>38</sup>.

«Самбірський Боян» фактично розпочав свою діяльність під керівництвом Юліана Нижанківського (родича Остапа Нижанківського) вже після Першої світової війни, об'єднавши дрібні хорові гуртки, зорганізовані в школах і чи-

---

<sup>36</sup> Альманах «Русалка Дністрова» було надруковано 1837 року в м. Буда (із 1873 Будапешт) за редакцією М. Шашкевича, Я. Головацького, І. Вагилевича.

<sup>37</sup> Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – С. 89–90.

<sup>38</sup> Там само. – С. 99.

тальнях. 1929 року керівництво перейняв скрипаль, учитель музичної школи В. Хиляк, а пізніше (до 1936) – визначний музикант і культурний діяч Самбірщини Максиміліан Магурський. Хор виконував різноманітні концертні програми, концерти відбувалися, переважно, у будинку українського молодіжного товариства «Сокіл-Батько». Концерт 1930 року складався із творів О. Кошиця, О. Нижанківського, П. Ніщинського, М. Лисенка, М. Леонтовича.

На початку 1930-х років «Самбірський Боян» активно гастролював по навколишніх селах – у Містковичах, Воютичах, Бісковичах, Ралівці, Городищі та інших. Поїздки часто оплачували з кишені самих учасників хору. Також і до Самбора запрошували для спільних концертів відомих музикантів, зокрема Нестора Нижанківського. У 1933 році було організовано концерт української пісні, 1936 – концерт, присвячений ювілею І. Франка. Цього ж року відбувся спільний концерт «Самбірського Бояна» та Львівської етнографічної комісії наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. Кожна група пісень на цьому заході була проілюстрована народним одягом з відповідної місцевості. Завершився концерт мальовничим бойківським танком<sup>39</sup>.

«Дрогобицький Боян», який перервав свою діяльність у роки першої світової війни, відродився 1922 року на базі забороненого польською владою «Хору української молоді» (керівник хору отець Северин Сапрун очолював «Дрогобицький Боян» до 1932 року, пізніше його змінили Михайло Іваненко та випускник Празької консерваторії Богдан П'юрко)<sup>40</sup>. Діяльність хору відбувалася у співдружності з Музичним товариством ім. М. Лисенка, що опікувалося розвитком інструмен-

<sup>39</sup> Там само. – С. 101–102.

<sup>40</sup> Див.: *Пиць Б., Сюта Б.* «Боян Дрогобицький» // Українська музична енциклопедія. – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. – Т. 1. – С. 257, 258.

тальної музики, а також дрогобицьким філіалом музичного Інституту ім. М. Лисенка, хором «Просвіти» тощо. Велике значення у справі піднесення музичного життя відіграла організована товариством 1929 року нотно-видавничча спілка, що забезпечувала виконавські колективи необхідним друкованим матеріалом. Журнал «Боян», який видавали у Дрогобичі 1929–1930 рр., крім новин хорового життя, рецензій на концерти, публікував партитури нових хорових творів. Також цей часопис слугував порадиником для організаторів, керівників та учасників міських та сільських самодіяльних хорів: у ньому вміщували музично-теоретичні статті, методичні розробки, організаційні рекомендації тощо <sup>41</sup>. Найбільш продуктивний період діяльності «Дрогобицького Бояна» припав на 1932–1937 роки, коли було проведено тематичні концерти з творів К. Стеценка, М. Лисенка, М. Леонтовича, Г. Генделя, Й. Штрауса, концерт старогалицьких пісень тощо. У цей період колектив користувався заслуженою славою одного з кращих хорів Прикарпаття.

Крім місцевих концертів, «Дрогобицький Боян» виїздив на виступи до Трускавця, Самбора, Станіслава, Тустановичів, Рудного. У 1933 році було організовано Підкарпатський союз українських хорів із центром у Дрогобичі.

При заснованому 1923 року хорі «Бродівський Боян» діяв драматичний гурток, симфонічний та духовий оркестри, музичні колективи також часто організовувалися у навколишніх селах. У 1929 році було відкрито курси диригентів сільських хорів та оркестрів, на яких навчали диригування, сольфеджіо і теорії музики, вчили гри на музичних інструментах. Хоч 1936 року «Бродівський Боян» вже припинив своє існування, проте він ініціював неабияку творчу активність, завдяки якій хорове життя в окрузі продовжувалося й надалі, а оркестри з

---

<sup>41</sup> Мазена Л., Медведик Ю. «Боян» // Енциклопедія Сучасної України: у 30т. Київ, 2004. Т. 3: Біо-Бя. URL : [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=37522](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=37522).

навколишніх сіл посіли перші місця на конкурсах товариства «Просвіта».

Діяльність «Золочівського Бояна», що вів свою історію від 1903 року, логічно призвела до відкриття в місті 1931 року філіалу Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Активні творчі зв'язки із «Золочівським Бояном» підтримував Ярослав Лопатинський, який від 1923 року оселився й відкрив лікарську практику в м. Гологорах Золочівського повіту. У 1935 році «Золочівський Боян» влаштував концерт, присвячений ювілею композитора<sup>42</sup>.

У 1930-х роках аматорські колективи хорових товариств «Боян» у Галичині активно розвивались і їхня майстерність сягнула високого професійного рівня. Це підтверджено і різноманітним концертним програм, і успіхом виконання таких складних вокально-симфонічних творів, як кантата «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича, ораторія «Ізраїль в Єгипті» Г. Генделя, хорів з незавершеної опери «Олаф Трюггвасон» Е. Гріґа. Значну роль у підвищенні професіоналізму аматорів відіграла діяльність музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові та його філій в інших містах, оскільки викладачі та випускники цього освітнього закладу брали активну участь у роботі товариств. Поряд із представленням слухачам кращих зразків європейської музики, найважливішим напрямом діяльності хорових колективів було виконання і найширше пропагування творчості українських композиторів, зокрема композиторів-сучасників. Зокрема, постійну співпрацю з «Львівським Бояном» продовжував С. Людкевич, і саме цей колектив був першовиконавцем його вокально-симфонічних творів. Діяльність музично-хорових товариств у 1930-і роки мала велике значення для підтримки й розвитку в західних

---

<sup>42</sup> *Василик С.* Ярослав Лопатинський: реконструкція біографії на архівних джерелах // Студії мистецтвознавчі. – 2014. – № 1. – С. 122–127.

землях української музичної культури, сприяла піднесенню національного самоусвідомлення в період польської окупації між двома світовими війнами. Своєрідною оцінкою вагомості ролі товариств «Боян» в українському національному культурному середовищі стало рішення радянської влади про їх ліквідацію 1939 року і водночас використання професійних здобутків розвитку музичного виконавства Східної Галичини вже як складової частини радянського культурно-пропагандистського простору.

IMMENSE

*Литвинова О., Азарова А.*

## МУЗИКА ЗВУКОВОГО КІНО ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ДРАМАТУРГІЇ ФІЛЬМУ

Формування кіномузики в самостійну галузь мистецтва в Україні відбувалося в річищі загального культурного процесу кінця 1920 – початку 1930-х років. Її існування зумовлено синтетичною природою художнього фільму, який органічно поєднує різні види мистецтва і, трансформуючись, стає специфічним засобом творення художньої цілісності. У своєму розвитку музика до кінофільмів пройшла шлях від заповнювача звукових пустот під час демонстрації німих фільмів до вагомих досягнень у галузі музичного мистецтва. У 1930-х роках музика кіно виходить на якісно новий щабель свого розвитку, пов'язаний із появою наприкінці 1920-х років звукового кінематографу. Водночас іще в період німого кіно композитори почали співпрацювати з кінематографістами. Наприклад, французька кінокомпанія «Фільм д'Ар» прагнула підняти на новий естетичний рівень фільми, залучаючи кращих акторів, драматургів, художників і композиторів. Перший фільм компанії «Вбивство герцога де Гіза», для нього музику спеціально було замовлено К. Сен-Сансу. А введення синхронної фонограми (вміщення на одному носії – кіноплів-

ці – зображення і звукової доріжки) дало змогу музиці стати невіддільною складовою частиною синтетичної художньої цілісності. «Справді бо – не в “приєднанні” звукових компонентів, а в органічному сполученні зоро-звукових чинників, в “контрапункті мистецтв”, за термінологією Ейзенштейна, полягає проблематика тонфільму»<sup>1</sup> – наголошував І. Белза, підкреслюючи важливість нового, складнішого рівня синтезу мистецтв, проголошеного у відомій «Заявці» С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна і Г. Александрова, що була оприлюднена 1928 року.

З появою в кіно звукозапису відпала потреба в мистецтві кіноілюстратора. Повноцінне музичне оформлення з продуманою драматургією, пов'язаною із сюжетною дією, створювали композитори<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Белза І. Музика в тонфільмі // Радянська музика. – 1934. – № 4. – С. 36.

<sup>2</sup> Внесок у сферу кіномузики в Україні в той період здійснили: Б. Лятошинський («Кришталевий палац», разом із І. Белзою, реж. Г. Грічер-Черіковер, «Українфільм», Київ; «Червона хустинка», разом із Г. Тарановим, реж. Л. Френкель, «Українфільм», Київ; «Щасливий фініш», разом із Г. Тарановим, реж. П. Коломойцев, Київ, усі – 1934; «Новели про героїв-льотчиків», разом із І. Белзою, реж. О. Уманський, «Українфільм», Київ, 1937), Л. Ревуцький («Земля», реж. О. Довженко, ВУФКУ, Київ, 1930, відновлений на кіностудії «Мосфільм» 1971 року з музикою В. Овчинникова, реж. Ю. Солнцева), І. Віленський («Шкідник», реж. К. Болотов, ВУФКУ, Київ, 1929; «Генеральна репетиція», реж. М. Білинський, «Українфільм», Київ, 1931), П. Козицький («Сонячний маскарад», реж. Є. Григорович, «Українфільм», Одеса, 1936; «Стожари», реж. І. Кавалерідзе, Київська кіностудія, обидва – 1939), Ю. Мейтус («Гостра могила», реж. М. Білинський, «Українфільм», Одеса; «Страта», реж. М. Білинський, «Українфільм», Одеса, фільм не зберігся, обидва – 1934; «Кондуїт», реж. Б. Шелонцев, «Українфільм», Одеса; «Застава біля Чортового броду», реж. М. Білинський, К. Ісаєв, «Українфільм», Одеса, фільм був заборонений, обидва – 1936; «Стара фортеця»,

Упродовж 1930-х років музика кіно сформувалася не лише як галузь, органічно залучена до кінематографу, але й утвердилася як окрема, нова, масштабна та багатогранна мистецька сфера. Попри солідний кількісний показник, музичні оформлення фільмів були нерівнозначні за своїми фаховими й художніми показниками. Спочатку вони позначалися невисокою художньою якістю. Головна причина цього – у вадах методу, застосованого композиторами, які, через брак досвіду, часом вдавалися до пасивної ілюстративності, примітивного «озвучення». За влучним зауваженням І. Белзи, «в перші роки існування тонфільму музика не йде далі “акомпаніменту” до зорової частини фільму»<sup>3</sup>.

Робота в галузі кіномузики йшла паралельно з освоєнням звукозаписуючої та звуковідтворюючої апаратури. Тільки в

---

реж. М. Білинський, Одеська кіностудія, 1938), І. Белза («Дві жінки», реж. Г. Рошаль, ВУФКУ, Одеса, не зберігся, обидва – 1929; «Висота № 5», разом з І. Віленським, реж. Ф. Лопатинський, «Українфільм», Київ, не вийшов на екрани; «Марш шахтарів», разом із Б. Лятошинським, реж. Ю. Мурін, «Українфільм», Київ, усі – 1932; «Кришталевий палац», разом із Б. Лятошинським, реж. Г. Грічер-Черіковер, «Українфільм», Київ, 1934; «Новели про героїв-льотчиків», разом із Б. Лятошинським, реж. О. Уманський, «Українфільм», Київ, 1937), П. Толстяков [«Перекоп», реж. І. Кавалерідзе, «Українфільм», Одеса, 1930; «Будьониші», реж. Є. Григорович, «Українфільм», Одеса, 1935, фільм не зберігся; «Над річкою-бережком», реж. В. Кучвальський, «Українфільм», Київ, фільм не зберігся; «Веснянка» («Кривий танець»), реж. В. Кучвальський, «Українфільм», Київ, фільм не зберігся, обидва – 1936], О. Чишко («На передових позиціях», реж. Л. Ляшенко, «Українфільм», Київ, фільм було заборонено), К. Шипович («Київ», к/м, реж. Б. Ляховський, «Українфільм», Київ, 1936 та ін.; автор музики до перших українських мультфільмів («Жук у зоопарку», реж. Є. Горбач, «Українофільм», Київ, 1936 та ін.); був репресований 1940).

<sup>3</sup> Белза І. За ясну художню музику у фільмах // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 24.

середині 1930-х років її було вдосконалено, що сприяло усуненню обмежень, пов'язаних із записом низьких і високих частот, поступово набувала своїх особливостей оркестровка музичного ряду. Це був час випрацювання синхронності візуального і звукового аспектів кіномистецтва, процесів знімання фільму та його озвучення<sup>4</sup>. Першим звуковим фільмом в Україні й водночас на теренах СРСР стала документальна стрічка «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») зі звуковим оформленням, породженим індустріальним середовищем (реж. Дзига Вертов, «Українфільм», 1930)<sup>5</sup>.

Водночас поряд зі звуковими фільмами в 1930-х роках засобами німого кіно зняли «Степові пісні» (реж. Я. Урінов, «Українфільм», Київ, 1933, музика Л. Ревуцького), «Останній порт» («Загибель ескадри») (реж. А. Курдюм, «Українфільм», Київ, 1934, музика В. Косенка), «Любов» (реж. О. Гавронський та О. Улицька, «Українфільм», Київ, 1933, музика Б. Лятошинського)<sup>6</sup> та інші. Відповідне музичне оформлення вперше в Україні було замовлено композиторам: І. Белзі (у 1930–1937 роках музичному редактору Київської кіностудії) до фільму «Арсенал» (реж. О. Довженко, ВУФКУ, Одеса) та О. Толстякову до фільму «Злива» (реж. І. Кавалерідзе, ВУФКУ, Одеса<sup>7</sup>, обидва – 1929). Упродовж наступних років (1930–1933) у цьому напрямі працювали: І. Віленський («Трансбалт», реж.

<sup>4</sup> Резюме дослідницьких робіт музичного відділу Київської кіностудії опубліковано в технічних бюлетенях «Українфільму» (1930, № 1, 2), у журналах «Кіно» (1930, № 20, 23, 24, 1931, № 15, 16, 1933, № 3) і «Радянська музика» (1934, № 4).

<sup>5</sup> Перший у світі повнометражний звуковий музичний фільм, створений 1927 року Аланом Кросландом, «Співак джазу» не був справжнім «звуковим», тому що це не були фонограма і зображення, суміщені на одній плівці, а німий фільм з окремо озвученими номерами, що транслювалися із синхронізованого з кінопроектором програвача.

<sup>6</sup> Фільм не вийшов на екрани, матеріал не зберігся.

<sup>7</sup> Фільм не зберігся.

М. Білінський, «Українфільм», Київ, 1930), І. Белза («Фронт», разом з І. Біляком, реж. О. Соловйов, «Українфільм», Київ, 1931<sup>8</sup>; «Океан», реж. О. Ржешевський, «Українфільм», Київ<sup>9</sup>; «Штормова ніч», реж. Ю. Мурін, «Українфільм», Київ), Б. Лятошинський («Вогні над берегами», реж. О. Соловйов, «Українфільм», Київ, 1931<sup>10</sup>), Л. Ревуцький («Степові пісні»), Г. Таранов («Люлі, люлі, дитино»), О. Чишко («Можливо, завтра», реж. : Д. Дальський, Л. Сніжинська, «Українфільм», Київ, 1932), І. Овадіс («Каховський плацдарм», реж. О. Штрижак, диригент М. Покровський, «Українфільм», Одеса, 1933, разом із В. Костенком<sup>11</sup>), П. Толстяков («Коліївщина», реж. І. Кавалерідзе, «Українфільм», Одеса, 1933), Л. Пульвер («Зона»). Водночас уже під час існування звукового кіно було зафіксовано музику німого кіно.

У той самий час створюється нове музичне оформлення до кращих німих картин минулого, що на той час було загальносвітовою практикою<sup>12</sup>. Зокрема, Б. Лятошинський написав музику до фільмів «Два дні» (реж. Г. Стабовий, ВУФКУ, Одеса, 1927, озвучений 1932) та «Кармелюк» (реж. Ф. Лопатинський, «Українфільм», Київ, Одеса, 1931, озвучений 1936), Ю. Мейтус та В. Рибальченко – до фільму «Нічний візник» (реж. Г. Тасін, Одеса, ВУФКУ, 1929, озвучений 1936). У них музика пов'язана з традиціями «великого німого», де почуття людини, зміст тієї або іншої ситуації розкривалися властивою йому образною мовою.

Варто зауважити, що звичний у попередні десятиліття метод компіляції в музичному оформленні з його досить обмеженими виражальними можливостями виявився мало

---

<sup>8</sup> Перший звуковий фільм кіностудії.

<sup>9</sup> Фільм не завершено.

<sup>10</sup> Фільм не завершено.

<sup>11</sup> Фільм був заборонений.

<sup>12</sup> Наприклад, Ч. Чаплін випустив фільм «Золота лихоманка» (1925 р), його музичне оформлення було створене в 1945 р.

придатним для вирішення завдань нового кінематографу. У перших оригінальних звукових картинах музика посідала значне місце. У кращих зразках кіномузика нагадувала тоді інструментальні сюїти, створені за законами програмних симфонічних композицій. У низці картин тривалість звучання перевищувала 60–70 хвилин, отже, потрібна була особлива майстерність, щоб здійснювати на належному художньому рівні такі великі симфонічні полотна. Приміром, музика В. Косенка до епічної драми «Останній порт» («Загибель ескадри») режисера А. Кордюма (1934) була створена в традиціях ілюстративності німого кіно. Однак композитор прагнув відійти від усталених раніше прийомів стилізації та ілюстрації. У тогочасній українській кіномузиці це один із небагатьох зразків симфонічної партитури, що цілком відповідала змістові, навіть узагальнювала його. По суті, це інструментальний твір, програма якого була народжена відеорядом. Образний контраст подано через жанрові протиставлення. У музиці до кінофільму В. Косенко широко використав інтонації революційних пісень. Натомість німецьку армію охарактеризовано засобами військового маршу. Композитор також увів у музичну драматургію виразні «вставні номери» – пісню матроса «Раскинулось море широко», гру на роялі білогвардійським офіцером відомого романсу П. Чайковського «Средь шумного бала». Водночас уникнути недоліків ілюстративності було складно через деяку схематичність побудови фільму. Загалом перевантаження фільму музикою (хоча й виразною) викликало в реципієнтів відчуття емоційної перенасиченості, яка стомлювала свідомість і слух.

У деяких картинах музика мала лише ілюстративну функцію, була тлом для зорового ряду. Однак і в таких випадках помітні спроби ввести її до сюжетної дії. Зокрема, музика фільму «Іван» (Б. Лятошинський та Ю. Мейтус, реж. О. Довженко, диригент М. Канерштейн, «Українфільм», Київ, 1932) позначена поетикою довженківського світосприйняття. За

свідченням режисера, фільм має «маленький сюжет, сюжет короткий, без особливих вишуканих колізій і героїв...»<sup>13</sup>. У розмові з кореспондентом газети «Вісті» О. Довженко наголосив, що принцип побудови сценарію був обраний свідомо, «щоб розгорнути навколо Івана велике соціальне і людське тло і показати всі різноманітні впливи, починаючи від партії і кінчаючи селянською пуповиною, які діють на психіку цього звичайного парубка на шляху до усвідомлення свого стану і перспектив»<sup>14</sup>.

Композитори Б. Лятошинський та Ю. Мейтус відтворювали в музиці режисерський задум втілення конфлікту як зіставлення явищ, а не боротьби ідей, характерів, пристрастей. Музика тяжіла до художньої конкретизації, посилювала реалістичну характерність екранного зображення. Досягти звуко-зорового синтезу було особливо складно у фрагменті, де засобами кінематографу опоетизовано працю людей, злагоджену роботу потужних механізмів на велеті першої п'ятирічки – Дніпрогесі. В урочистій патетиці «симфонії праці» музика була покликана відтворити напружений ритм будівництва, що так виразно звучав у довженківському монтажі, де майстерно поєднувалися документальні та ігрові матеріали. «Вражає надзвичайна передача фактури – кранів, неба, бетону... білі ковші летять униз до чорної води. Чудесна симфонія руху, ракурсів, світла»<sup>15</sup>. Сучасники звернули увагу на особливе звучання кінотвору, його образів, окремих символів, де навіть ніч, «сповнена звуків і руху вже в самому кадрі, без фонограми»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Довженко О. Про «Івана» // Кіно. – 1932. – № 19/20 [127/128]. – С. 14.

<sup>14</sup> Б. п. Народження «Івана» // Вісті. – 1932. – 3 листопада. № 252, 3 листопада. – С. 7.

<sup>15</sup> Головня А. Художники екрана // Пролетарское кино. – 1932. – № 21–22.

<sup>16</sup> Там само. – С. 16–17.

Висока концентрація напруженості музичного ряду в окремих фрагментах відповідала уявленню про динаміку дії в кінотворах – її «спресованість», різке переключення змістових планів тощо. У музиці також було втілено основний конфлікт кінотвору – боротьба нового зі старим, що відживає, а також тогочасні колізії. Виразно змальовано сили контрдії: джазовими ритмами охарактеризовано носіїв «буржуазно-міщанської» психології, засобами музичного гротеску був поданий образ ледаря і нероби. Показовий у цьому сенсі епізод, де в музиці змальовано портрет прогульника Губи (С. Шкурат), який прийшов до «чорної каси» отримувати платню. У цій музичній портретній замальовці віддзеркалено і зовнішність героя, і риси його характеру. Водночас, відповідно до стилістики музики німого кіно, у музиці проілюстровано втечу героя від голосу з репродуктора, що викриває й переслідує нахабу.

Особливо виразним є симфонічний фрагмент «Кригоплав» (музика Б. Лятошинського) на початку фільму. Відтворення пейзажу у фільмах О. Довженка було тоді новим естетичним здобутком екрана. Знімаючи його з рухомої точки, митець долав статичність зображуваного, а спокійна, велична пісня, що звучала в музиці, вносила новий образний контрапункт: над дніпровськими крижинами линули епічні народнопісенні інтонації. Тут інструментальний фрагмент набував ефекту гуртового співу – пісні про красу рідної землі.

Лірико-пісенний епізод (у виконанні самодіяльного хору) супроводжував сцену прощання з односельцями колгоспників, які йшли до міста на допомогу будівникам Дніпрогесу. Натомість на мелодії пісні «Розпрягайте, хлопці, коней» побудований героїко-патріотичний фрагмент, що характеризував Червону армію. Епічну пісенність фольклорного зразка збагачено тут активним маршовим ритмом, забарвлено пафосом перемоги.

Водночас у музиці відображено певну історичну обмеженість принципів побудови фільму. Як відомо, тут драма-

тизацію сюжету підкреслено переплітанням реалістичних і символічних елементів, документального та плакатно-узгацьного трактування образу, поєднання яких, однак, не набуло характеру органічного синтезу. Показово в цьому сенсі, що О. Довженко свою роботу над стрічкою «Іван», яка була його першим звуковим кінотвором, оцінював лише як певний етап оволодіння сучасною темою, як іспит для себе і для «цілої української кінематографії щодо наших досягнень і можливостей в звуковому кіно»<sup>17</sup>.

Якщо в перших звукових стрічках музика певний час відігравала виняткову роль, то поступово провідного смислового значення в таких фільмах набуло слово. У монологів та діалогів персонажів розкривалася фабула, емоційно-психологічний сенс, поетичне забарвлення кінотвору. Відтак втрачалася потреба в безперервному музичному емоційному «наповненні» відеоряду, музика набула нового статусу – «епізодичної дії».

У музичному аспекті кіномистецтва виразно відобразився властивий тому часу тиск ідеології на художню творчість та, загалом, культуру. Тоді під різними гаслами й державними проектами реалізовувалася загальна політична програма, спрямована на досягнення спільного соціально-економічного простору, більшовицької, пізніше – так званої соціалістичної культури, бачення й розуміння світу, про що свідчать кадрова політика, тематичні плани роботи кіностудій за часів існування СРСР. У цих умовах ідеологи Радянської держави добре розуміли пропагандистські можливості кіно. Мистецтво українського звукового фільму відбивало державну позицію, втілюючи передусім напруженість політичного й суспільного

---

<sup>17</sup> Сценарій «Івана» написаний за 11 днів, без достатнього вивчення життєвого матеріалу і його осмислення; за браком часу фільм знімали без підготовчого періоду (зі спогадів О. Довженка). Див.: Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво. 1930–1941. – Київ, 1959. – С. 35.

життя країни, що крокувала шляхом соціалізму. Кіно як за-сіб агітації, пропаганди й просвітництва вже тоді виправда-ло ленінські слова «з усіх мистецтв найважливішим для нас є кіно», саме кінематограф був визнаний найвпливовішим видом мистецтва, що найбільшою мірою був покликаний ви-ховувати в людині «єдино правильний» світогляд, яким мала вирізнятися «радянська людина» і суспільство СРСР загалом<sup>18</sup>. Отже, музика в кіномистецтві забезпечувала емоційну впливовість процесу впровадження у свідомість людей сві-тоглядних норм епохи. З екрана звучали пісні пролетарської революції та громадянської війни, також народні пісні, що відповідали світоглядним цінностям радянської доби. Кіно-мистецтво, залучене до формування музичного побуту, впли-вало на розвиток масової культури. Однак часто під гаслами боротьби з «формалістичними тенденціями» засуджувалося все, що не відповідало рівню компетенції партійних діячів. Відсутність ясних і доступних мелодій або ускладненість му-зичної мови розцінювали як вияв «класово ворожих» радян-ському мистецтву течій.

Відповідно до соцреалістичного принципу народності мистецтва було рекомендовано ширше залучати до кінострі-чок фольклорні зразки. Їх уведення до музики кінотворів розглядали як збагачення кіномистецтва ресурсами масової творчості. Народна пісня й танець часто ставали складовою частиною музичної драматургії фільму, органічно вплітались

---

<sup>18</sup> Показовими з погляду тенденції уніфікації творчих проце-сів є, зокрема, зміни в назвах кіностудій України. Зокрема, Одеська кіностудія (з 1920 відома як Одеське відділення Всеукраїнського кінокомітету, з 1922 – ВУФКУ, з 1929 – «Українфільм»), з 1938 ста-ла Одеською (першою комсомольською) кіностудією, пізніше, з 1945 року – філією «Мосфільму». Ялтинська кіностудія (з 1922 – ВУФКУ, з 1928 – «Востоккино», з 1934 – «Востокфільм») 1936 року стала базою кіностудії «Союздетфільм», з 1951 – філією «Мос-фільму», з 1964 – філією Кіностудії ім. М. Горького.

у сюжетну дію і служили засобом вираження почуттів окремих героїв.

Музика М. Вериківського до фільму «Назар Стодоля» (реж. Г. Тасін, «Українфільм», Одеса, 1937), створеного за п'єсою Т. Шевченка (реж. Г. Тасін), майже цілком заснована на українських піснях. Фольклорні наспіви, думи та пісні у виконанні кобзаря, псалми лірника, колядки, весільні пісні тощо поглиблювали й динамізували розгортання основної дії, створювали правдиву атмосферу тогочасного побуту. Зокрема, пісня «Ой наступала та чорна хмара» пов'язана з розкриттям конфліктних моментів драми, мелодії «Ой зйди, зйди, зіронько вечірня» і «Чи я не хороша, чи я не вродлива» – з відтворенням на екрані нещасливої любові Назара й Галі. Великого значення надавав М. Вериківський системі лейтмотивів як музичному чиннику розгортання сюжету: «З'являтимуться вони, – писав він, – у кульмінаційних моментах фільму «Назар Стодоля» і подаватимуться динамічно, себто не в одній якійсь статичній формі, не в одній, висловлюючись технічно, гармонізації чи розробці, а щоразу міняючи свою форму, свій характер – в залежності від змін кадра епізоду. Отже, всі куски музики, побудовані на пісні-лейтмотиві <...> і звернені в порядкові появи їх у фільмі в одне ціле, дадуть музичний твір<...>»<sup>19</sup>.

У музиці Б. Лятошинського до фільму «Кармелюк» провідною музичною лейттемою стала мелодія народної пісні «За Сибіром сонце сходить». Автор тлумачить її як символ мужності простих людей, їх героїчної боротьби за волю. Водночас вона стала характеристикою народного захисника-месника Устима Кармелюка. Композитор тяжіє тут до індивідуального переосмислення наспіву народної пісні. Відтак на основі народної мелодії постають виразні музично-симфонічні узагальнення. Засобами музичної драматургії Б. Лятошинський

---

<sup>19</sup> Вериківський М. Композитор про музику до фільму «Назар Стодоля» // Радянське кіно. – 1938. – № 4. – С. 25.

розкриває ідейно-художню концепцію твору. В епізодах, де змальовано соціальні конфлікти, пісня набуває героїчного характеру – висхідний мелодичний рух активізується пунктирною ритмікою, позначається маршовими рисами. У музичних характеристиках позитивних персонажів протягом усього кінотвору підкреслено типові риси народної пісенності, її ладові особливості, ритміка. Натомість польська шляхта й українське панство розкриваються через інструментальні жанри, серед яких основне місце посіла мазурка. Вона не здобула інтонаційного розвитку і зберегла суто прикладне значення. У протиставленні протилежних за інтонаційним і емоційним змістом пластів окреслено драматургію емоційно насиченого і строго вмотивованого сюжетом програмного симфонічного твору.

У кінострічках про історичне минуле для характеристики позитивних героїв здебільшого залучали думи та історичні пісні, а також зразки наймитських та бурлацьких пісень. Аналогічно накресливали характеристику народних мас, які боролися за соціальне й національне визволення. Особливо показові щодо цього фільми «Коліївщина», «Злива», «Кармелюк», «Назар Стодоля», де музичне оформлення побудовано на фольклорній основі.

Часом народні пісні «вмонтовували» в дію ніби без втручання композитора. Використання народних зразків у автентичному вигляді відтінювало колорит і набувало функцій реалістичних деталей. Зумовлені ідейним задумом, сюжетними ситуаціями народні пісні виконували важливі виражальні та драматургічні функції: підкресливали психологічний зміст епізодів, кульмінаційні зони драматичного розвитку тощо. У середині 1930-х років було зроблено спроби використати пісню як сюжетну основу кінострічки. У низці фільмів автори мали на меті «якомога правдивіше, не фальшуючи, не знижуючи глибини художнього і естетичного рівня, донести до глядача і слухача тенденцію, яку вклав народ у свій твір, роз-

крити той шмат буття, який в тій чи іншій мірі відбитий в народній пісні»<sup>20</sup>. Було навіть створено навчально-мистецький проєкт «Українські пісні на екрані» (1935–1936), керівником якого був І. Кавалерідзе<sup>21</sup>.

Проте найвищим досягненням кіномузики у використанні фольклору стали твори композиторів-симфоністів, у яких народнопісенні зразки було покладено в основу глибоких концептуальних узагальнень, створюваних не лише візуальними, але й суто музичними засобами, було використано не тільки народні мелодії, але й окремі інтонації народних зразків, що ставали важливими виражальними елементами в музичній партитурі фільму. Водночас запозичення змістовних рис культури минулого, перенесення в сучасність одних форм, відмову від інших суворо коригували «згори», зумовлюючи це побоюванням привнести в сучасність «вороже й класово чуже».

Поряд із давніми народними піснями, у музичну партитуру фільмів, залежно від змісту, залучали також пісенний пласт ХХ ст. Серед найвиразніших сторінок кіномузики – розгорнені оркестрові епізоди з симфонічною розробкою

---

<sup>20</sup> Давид К. Екранізація української народної пісні // Радянське кіно. – 1936. – №. 3. – С. 28.

<sup>21</sup> 1935 рік: «Українські пісні на екрані», «Їхав козак на війноньку», «Ой вишенько, черешенько», «З-за гори вітер повіває». «Українфільм», реж. П. Коломойцев. 1936 р.: «Українські пісні на екрані». «Ой, пряду, пряду», «Над річкою бережком». «Українфільм», реж. : Г. Колтунов, В. Кучвальський. Художній керівник І. Кавалерідзе. «Українські пісні на екрані». «Ой, наступала та й чорна хмара», «Ой, не йди, не йди, превражий сину, де золота п'є». «Українфільм», реж. В. Кучвальський, В. Лапокниш. Художній керівник І. Кавалерідзе. «Українські пісні на екрані». «Ой, п'є вдова, гуляє». «Українфільм». Бригада І. Кавалерідзе. «Українські пісні на екрані». «Пісня про пана Лебеденка» (за піснею «Яром, хлопці, яр яром»). «Українфільм», реж. Б. Каневський. Художній керівник І. Кавалерідзе. Композитор П. Толстяков.

революційних пісень, що супроводжували фрагменти, присвячені зображенню народних повстань, недавньої громадянської війни. Програмно-симфонічні епізоди, створені на основі трансформованих інтонацій революційної пісенності, підкреслювали людські переживання, звучали з патетичною окриленістю. Вони вносили у фільми романтично-піднесену символіку, викликали відповідні образно-сміслові асоціації. Найширшого використання в музичних партитурах фільмів про революційні події перших десятиліть ХХ ст. набули «Інтернаціонал» та «Варшав'янка». Зокрема, у фільмі «Молодість» (реж. Л. Луков, «Українфільм», Київ, 1934, композитори І. Белза, Г. Таранов) симфонічний фінал з мелодією «Варшав'янки» надав епіко-драматичної піднесеності заключній сцені – загибелі комсомольців-підпільників.

Прагнення подати пісню в її живому, сучасному (для 1930-х років) побутуванні викликало потреби у творчих експедиціях. Створюючи музику до фільму «Повінь» (реж. Л. Голуб і М. Садкович, «Українфільм», Одеса, 1936), П. Козицький дбав, щоб «музика посилювала промовистість образів і ситуацій фільму, грала в ньому як діючий драматургічний компонент»<sup>22</sup>. Відтак композитор П. Козицький разом із творчою групою виїздив на місце зйомок для вивчення музичного побуту села. За свідченням композитора, він вирішив пошукати пісні, які співали тоді в колгоспах. Із численних записів, зроблених під час експедиції, у фільм ввели «Ой ходила дівчина по садочку» (провідний лейтмотив і образна характеристика героїні – пісня Ольги), «Ой ви, пташечки канарейки», «Дрібен дощик іде» (використані як матеріал для інструментального вступу до фільму, фонових жанрових моментів тощо). До музики кінофільму увійшли мелодії гопака, метелиці, польки та інших танців, які почув композитор у виконанні самодіяльного духового оркестру, а також оригінальна пісня компози-

<sup>22</sup> Козицький П. Музичне оформлення фільму «Повінь» // Радянське кіно. – 1935. – № 2. – С. 37–39.

тора – «Пісня про Якіра». Однак у фільмі вже давалася взнаки певна фетишизація народної (в тогочасному розумінні) пісні як своєрідної панацеї від будь-яких мистецьких вад. Це нерідко ставало на перешкоді справжнім художнім експериментам, пошукам нових засобів для відтворення духовного життя людини, штовхало окремих композиторів на шлях примітивізації художнього вислову, до втрати професіоналізму. Низка художньо недосконалих екранізацій фольклорного матеріалу лишилися на рівні навчального мистецького експерименту.

Під впливом спрощено-соціологізованого підходу до відтворення дійсності музичною емблемою старого, віджилого світу стала сентиментальна сфера жанрів романсу, вальсу. Через фокстрот, танго, оперетковий канкан тощо набували типологізованих характеристик герої з непманського середовища. Так у музиці кіно зафіксовано характерний злам світовідчуття у ставленні до естетичних норм минулих періодів. Водночас кінематограф давав можливість простежити, як творилося нове у своєму образному змісті музичне середовище міста, зокрема, відображав проникнення на концертну естраду «легкої музики», багато явищ якої тоді й пізніше було засуджено як прояв реакційної буржуазної культури. Тим самим музика кінотворів брала найактивнішу участь у формуванні тогочасного музичного побуту.

Для кінострічок про сучасність композиторам часто замовляли пісні, що ставали музичними характеристиками персонажів, відтворювали атмосферу подій фільму. «Пісні екрана» були надзвичайно популярними, звучали з концертної естради у виконанні професійних і самодіяльних колективів, швидко розповсюджувались у побуті, їх друкували окремими виданнями. Поміж українських композиторів, які працювали у вітчизняному ігровому кінематографі в 1930-х роках: К. Данькевич («Педро», реж. Б. Митякін, диригент М. Шор, Одеська перша комсомольська кіностудія, 1938; «Ескадрилья № 5», реж. А. Роом, Київська кіностудія, 1939),

Д. Клебанов («Гірська квітка Едельвейс», реж. В. Артеменко, «Українфільм», Одеса, 1937; «Майська ніч», реж. М. Садкович, Київська кіностудія, 1940), П. Козицький («Дочка партизана», реж. О. Маслоков, «Українфільм», Одеса, 1934, озвучений 1937 р.; «Кубанці», реж. М. Володарський і М. Красій, Київська кіностудія; 1939), Ю. Мейтус («Сімнадцятирічні», разом із В. Рибальченком, реж. М. Білинський, Одеська кіностудія, 1939, «Макар Нечай», реж. В. Шмідтгоф, Київська кіностудія, 1940) та інші.

Наприкінці 1930-х років політичні реалії зумовили появу «оборонного фільму», наприклад, «Ескадрилья № 5» А. Роома та «Аероград» О. Довженка. Водночас у музиці кіно відбуваються нові й важливі видозміни естетичного характеру. Виникла потреба в емоційному відтворенні духовного світу сучасника, його мрій і сподівань. Надавання виняткового значення кінематографу у справі виховання світогляду людей зумовило необхідність звернення не лише до їхнього розуму, але й до почуттів. У виконанні цієї місії кіно виняткова роль належала музиці, що надавала художнім фільмам дивовижної поетичності, сприяла встановленню зв'язку екранної реальності з життям і впливала на нього. Отже, музика мала максимальний агітаційний вплив на глядача. У кінематографічному синтезі вона надавала художнім образам нових емоційних обертонів, здебільшого не претендуючи на їх змістовне збагачення. Відтак нові позиції завоювала в той час лірика. Іще не так давно лірика могла ввійти до кінострічки лише в народнопісенних зразках, тому що міський романс вважали «солодкуватою красою», його таврували як прояв «віджилого буржуазного світу». Наприкінці 1930-х років ліричні мелодії, навіть дещо сентиментальні, уже стосувалися виявлення на екрані духовного світу героя. Тим самим лірика набула статусу однієї з норм краси. Не випадково, наприклад, у патріотичних піснях високого громадянського звучання починає переважати ліричний струмінь.

У мелодіях екрана забриніла романтична схвильованість почуттів будівників нового життя. Кінематограф цих років, звичайно, орієнтувався на загал, специфіку його сприймання. Проте, звертаючись до мільйонної аудиторії, митці прагнули зробити картину доступною кожному глядачеві, встановити з ним зв'язок, зацікавити передовими на той час ідеями громадянського звучання, зворушити чимось, знайти відгук у його серці. Отже, музика, що звучала з екрана, була адресована кожному глядачеві, мала виховувати його, надихати на нові звершення. Не випадково, що саме пісня як один із символів часу, найдемократичніший жанр, у якому активно відтворювалася сучасність, органічно ввійшла в кінострічки про радянську добу, стала невіддільною складовою частиною музики фільмів, однією з обов'язкових форм відображення радянського життя. Її образний діапазон – від інтимної сповіді, освідчення в коханні до масового гімну країні. Радянський кінематограф дав яскраві зразки масових пісень. Поширеність у народі пісень екрана часом переважала популярність фільмів. Такі пісні звучали з концертної естради у виконанні видатних майстрів мистецтв та представників самодіяльності, поширювалися в побуті. Через ці красиві, повнокровні мелодії створювався й закріплювався у свідомості людей певний ідеал життя, формувалися соціопсихологічні особливості масової свідомості, масової культури, тобто кероване сприймання дійсності. Цікаві пісні, що узагальнено відтворювали емоційно-психологічний світ сучасників, з'явилися в українському кіномистецтві на початку 1940-х років. Справжньою окрасою фільму «Макар Нечай» стала «Лірична пісня» композитора Ю. Мейтуса на слова А. Малишка. Її мелодія передає мрійливий настрій, ніжне кохання. Вона стала лейтмотивом героя, виявом його душевної краси.

Переможно-оптимістичне звучання музики переважало в кінотворах для дітей. Зразок героїко-епічної, рішучої за характером пісні-маршу П. Козицького («Над нами, товаришу,

небо прозоре») органічно введений у фільм «Дочка партизана» (реж. : О. Маслюков і М. Маєвська). Пісня дівчинки в цьому самому фільмі створює сильне враження завдяки виразному тематичному оточенню, побудованому на матеріалі інтонацій відомих народних наспівів. Зокрема, нового семантичного змісту набуває тут народна пісня «Перепілонька».

Сольне чи хорове виконання пісень у кінофільмах органічно доповнювали симфонічні епізоди розробкового характеру. Саме тут мелодія набувала найрізноманітніших емоційних відтінків і змін і, тим самим, збагачувала слово. Це виявляється, приміром, у кіноповісті «Сімнадцятирічні», фільмі «Кубанці», дитячій казці «Гірська квітка Едельвейс», картині «Київ» (реж. Б. Ляховський, «Українфільм», Київ, 1936, композитор М. Шипович) та інші. Мелодії, долаючи межі кадрів, ставали «закадровими», втілюючи авторські ідеї, підносячи пафос усього твору.

Робота в кіно стала почесною для композиторів, що сприяло високим фаховим і мистецьким рисам кіномузики. Про це свідчить, зокрема, поява симфонічних сюїт із кіномузики Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, П. Козицького та інших. Підвищенню загального мистецького рівня кінострічок, зокрема й розумінню сутності музики в драматургії кінотворів сприяла також співпраця з відомими режисерами – М. Охлопковим, В. Гардінім, І. Пир'євим, М. Донським, А. Роомом та іншими.

Однією з найскладніших у формуванні кіномузики як специфічної мистецької сфери виявилася проблема осучаснення музичної мови. У деяких випадках заперечувалося традиційне використання засобів музичної виразності (мелодичних, гармонічних, метроритмічних, оркестрових) як спроможних дати сучасному звуковому кінематографу яскраві й життєві образи. Певна частина кіномитців пропонувала замінити музику шумовими ефектами. Натуралістичні прийоми апробували й у інших жанрах, зокрема

оперній, вокально-симфонічній, симфонічній музиці. Серед експериментів такого роду – вищезгадана стрічка «Симфонія Донбасу» Дзиги Вертова.

Звуковий кінематограф відкрив шлях до створення суто «музичних фільмів», у яких музика була не тільки компонентом, підпорядкованим зоровому образу, а виконувала провідну змістову функцію. Подальший розвиток звукозаписуючої і звуковідтворюючої апаратури уможливив утворення самостійного напрямку, пов'язаного з екранізаціями творів музичного мистецтва. Перші такі кінофільми – за операми «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – поставив у 1936–1937 роках у США В. Авраменко, що на той час перебував там у вимушеній еміграції. Для роботи над цими стрічками були залучені відомі композитори О. Кошиць та А. Рудницький, талановиті музиканти-виконавці української діаспори. Ці кінострічки мали величезне значення для популяризації української культури у світі. Одночасно (у 1936–1937 рр.) з'явилися перші екранні версії названих опер у вітчизняному кіно. Фільм «Наталка Полтавка» за однойменною оперою І. Котляревського – М. Лисенка став першою екранізацією оперного твору в кіномистецтві радянської доби<sup>23</sup>. Він започаткував новий кінематографічний жанр, пов'язаний із втіленням власне музичних творів засобами кіномистецтва<sup>24</sup>. До зйомок у названих фільмах було залучено плеяду блискучих українських виконавців. Зокрема, вокальну частину ролі

---

<sup>23</sup> Музика до фільму «Наталка Полтавка» (кіноопера, сценарій і режисура І Кавалерідзе, оператори Г. Хімченко і Ф. Корнев, художники О. Майер і М. Симашкевич, звукооператори А. Прахов, А. Демиденко; «Українфільм», Київ, 1936) В. Йориша, вокальні фрагменти – Г. Манько, М. Платонов, Ю. Шестаковська та ін.

<sup>24</sup> Пізніше лідером екранізацій музичних творів став телеекран (фільми-концерти, екранізації вітчизняних опер, балетної класики тощо).

Наталки в екранній версії «Наталки Полтавки» здійснила М. Литвиненко-Вольгемут, а виборного Макогоненка – І. Паторжинський. У «Запорожці за Дунаєм»<sup>25</sup> вокальні фрагменти партії Одарки озвучувала А. Левицька, Андрія – І. Козловський. В обох фільмах був задіяний відомий драматичний актор С. Шкурат. Цікаво, що прокат цих радянських стрічок був дозволений урядом Ф. Рузвельта в США.

У 1930-х роках українські митці створювали фільми також у творчій співпраці з композиторами інших союзних республік та інших країн. Зокрема, 1935 року співавтором (разом із П. Толстяковим) музики до фільму «Прометей» (реж. І. Кавалерідзе, «Українфільм», Київ, 1935) був грузинський композитор А. Баланчивадзе. 1941 р. американський композитор і диригент польського походження Г. Варс написав музику до фільмів «Морський яструб» (реж. В. Браун, Одеська і Ташкентська кіностудії) та «Прохорівна» (реж. М. Юдін, Об'єднана кіностудія, Одеса, Ташкент). Плідною була співпраця з російськими композиторами<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Кіноопера «Запорожець за Дунаєм» (реж. І. Кавалерідзе, «Українфільм», Київ, 1937). Музичний керівник М. Вериківський, диригент В. Тольба, балетмейстер С. Сергеев, симфонічний оркестр, хор і балет Київського театру опери та балету. У ролях: І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, Є. Чавдар, Н. Шелюжко, В. Матвеев, М. Гришко, І. Кученко, К. Бородиневський.

<sup>26</sup> Поміж них: Д. Кабалевський (вищезгаданий «Аероград», кіностудії «Мосфільм» та «Українфільм», 1935; «Щорс», диригент С. Гнідін, Київська кіностудія, 1939, відновлений у 1964 році на кіностудії «Мосфільм», Сталінська премія I ст. 1941, обидва – реж. О. Довженко), М. Богословський («Велике життя», реж. Л. Луков, Київська кіностудія, 1939, Сталінська премія II ст., 1941; «Винищувачі», Київська кіностудія, 1939; «Таємничий острів», обидва – реж. Е. Пенцлін, Одеська кіностудія, 1941; «Мати», реж. Л. Луков, Київська і Ташкентська кіностудії, 1941; «Остання черга», реж. Г. Тасін, ЦОКС, 1941), В. Волков («Якось улітку», реж. І. Ільїнський і Х. Шмайн, диригент К. Мендельберг, «Українфільм», Київ, 1936).

Таким чином, музика кіно сформувалась і утвердилася в 1930-х роках як окрема масштабна мистецька сфера, що, будучи невіддільною складовою частиною синтетичної цілісності в кінотворах, окреслилась у своїй власній специфіці, стала важливим компонентом як кіно-, так і музичного мистецтва. Минуло небагато часу, і творці стрічок 1930-х років увійшли в історію радянського мистецтва як покоління класиків-новаторів.

---

О. Крейн («Дивовижний сад», реж. Л. Френкель, «Українфільм», Київ, 1935–1936; «Справжній товариш», реж. О. Окунчиков і Л. Бодик, «Українфільм», Київ, 1936; «Том Соєр», реж. Л. Френкель, диригенти М. Канерштейн і К. Мандельберг, «Українфільм», Київ, 1936), Л. Половинкін («Інтриган», реж. Я. Урінов, «Українфільм», Київ, 1935), Г. Попов («Суворий юнак», реж. А. Роом, «Українфільм», Київ, 1935, фільм на екрани не вийшов; «Танкер «Дербент», реж. О. Файнціммер, Одеська кіностудія, 1940), С. Потоцький («Вершники», реж. І. Савченко, диригент А. Гнідин, Київська кіностудія, 1939; «П'ятий океан», реж. І. Анненський, Київська кіностудія, 1940; «Богдан Хмельницький», реж. І. Савченко, диригент Н. Рахлін, Київська кіностудія, 1941, Сталінська премія I ст., 1942), Л. Пульвер («Остання ніч», реж. М. Капчинський, «Українфільм», Київ, 1935, фільм на екрани не вийшов), С. Рязов («Пригоди петрушки», реж. К. Ісаєв, «Українфільм», Одеса, 1936, фільм не зберігся), Я. Столляр («Сорочинський ярмарок», реж. М. Екк, Київська кіностудія, 1937; С. Стратієвський («Іноземка», реж. В. Гончуков, «Українфільм», Одеса, 1937), І. Шишов («Я люблю», реж. Л. Луков, «Українфільм», Київ, 1936; «Директор», «Українфільм», Київ, 1938, фільм не зберігся).

*Прилена О.*

## СТАНОВИЩЕ БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ НА ТЕРЕНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ТА СХІДНОЇ УКРАЇНИ

Богослужбовий спів – невіддільна складова духовної культури українського народу – посідає в його історії одне із найважливіших місць. Упродовж віків саме у лоні неусипної молитви подвижників-слов'ян на базі церковних канонів утворилися власні богослужбові інтонаційні системи (знаменний розспів, київський, болгарський наспіви тощо).

Співацька практика православної церкви в Україні першої половини ХХ ст. продовжила традиції богослужбово-співацької культури попередніх історичних періодів. Вона характеризується різностильовим у музично-інтонаційному плані матеріалом: 1) монодійні богослужбові піснеспіви та 2) їх багатоголосні перекладення, авторські обробки, 3) композиції різних авторів на канонічні богослужбові тексти. Осібно стоять піснеспіви паралітургійної творчості, що до богослужбових не належать, але які вважають церковними. Авторитетний учений і дослідник православного богослужбового співу І. Гарднер у такому обширі пропонованого для богослужбово-співацької практики матеріалу на час ка-

тастрофи <sup>1</sup> історії розвитку православного богослужбового співу (початок Першої світової війни 1914 р. та революція 1917 р.) виділив два історично фронтальні річища. Перше, найдавніше річище уставного богослужбового співу, зазначаючи на своєму майже тисячолітньому шляху певних змін, збереглося, в основному, до сьогодні у старообрядців. Друге річище, що почало розвиватися від середини XVII ст., мало джерела не в надрах питомої православної культури, а сформувалось унаслідок зовнішніх музичних впливів інших народів та їхніх культур <sup>2</sup>.

**Духовно-історичні надбання богослужбово-співацької практики до XX ст.** Вершинним утіленням літургійних законів став знаменний розспів та його історично-регіональні варіанти-наспіви. Тверді уявлення про янгологласність уставного співу, його Богодухновенність забезпечували багатотонарну збереженість канонічної богослужбової співацької культури. Це передбачало анонімність молитвоспівної творчості, незмінність її канонічної мелодичної основи.

З початку XVII ст. у гільці знаменного співу, яка функціонувала на теренах сучасної України, сформувався комплекс специфічних стилістичних ознак. У лоні уставної співацької традиції за збереженими донині нотними писемними джерелами можна спостерігати побутування регіональних наспівів (супрасльський (кінець XVI ст.), київський, острозький, межигірський та ін.). Потужним носієм традицій давнього стовпового співу став киево-печерський наспів – величний плід соборної молитви киево-печерських подвижників. Духовною сутністю традиції киево-печерського наспіву була «практика ісихазму: в молитовному подвигу створювався розспів як світобачення у звуці, як один із аспектів цієї

<sup>1</sup> Термін І. Гарднера.

<sup>2</sup> *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История: в 2 т. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 2. – С. 624–625.

практики»<sup>3</sup>. У процесі тривалого історичного розвитку духоводвижний<sup>4</sup> киево-печерський монодійний наспів набув багатоголосних форм<sup>5</sup>.

Від кінця XVI ст. з появою партесного багатоголосся в богослужбово-співацькій ортодоксальній культурі, що мала багатовікові традиції намоленого уставного співу, починаються незворотні секуляризаційні процеси. Зародження нової культурної парадигми у складний переломний період історії – часу суспільних потрясінь і церковних реформ – вплинуло на процеси становлення світської професійної гілки музичної культури України. З уведенням багатоголосся в сферу богослужбового співу проникає поняття естетики – душевної краси, що призводить до руйнування канону, який у монодії втілювався в синкретичній єдності богослужбового тексту (тобто слова), богослужбового чину та музичного елемента (за І. Гарднером<sup>6</sup>). У систему богослужіння, за умови домінування канонічних монодійних наспівів, допускаються багатоголосні композиції на канонічні тексти, серед яких – й авторські.

Музично-стилістичне розмаїття й естетична яскравість партесних творів затьмарювали безпристрасність канонічних наспівів: у Службу Божу проникає концертність. Відтоді у церковній піснетворчості можна споглядати процеси боротьби духовного та власне музичного начал. Так сучасна багатоголосна форма киево-печерського наспіву стала наочним прикладом воцерковлення традиційних засад світської музи-

<sup>3</sup> Болгарський Д. А. Киево-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01. – Київ, 2002. – С. 5.

<sup>4</sup> За святителем Феофаном Затворником.

<sup>5</sup> Болгарський Д. А. Киево-Печерский распев как церковно-певческий феномен украинской культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Рукопись. – Киев, 2002. – 238 с.

<sup>6</sup> Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История: в 2 т. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 1. – С. 13.

ки (йдеться, зокрема, про принципи багатоголосся), їх підкорення вимогам літургічного канону<sup>7</sup>.

Боротьба з секуляризаційними процесами, якими спотворювалися канонічні підвалини Церкви, зумовлювалася намаганням зберегти в системі богослужбового співу єдність і цілісність. Частково цю проблему було вирішено з укладенням придворного Обіхода Львова 1848 року, співацький матеріал якого представлено чотириголосними перекладеннями уставних гласових наспівів за зразком протестантського хоралу. У багатоголосному Обіході богословсько-догматичну канонічну єдність тексту і мелодики було зруйновано, але збереглася канонічна основа – осмогласся. Богослужбово-співацький матеріал Обіходу, за умови обов'язкового використання на церковних приходах тодішньої Російської імперії, набув доволі широкого побутування в парафіях центрально-східної України.

Намагаючись зберегти канонічну форму богослужіння, – уставний монодійний спів, церковні композитори долучаються до багатоголосних перекладів, гармонізацій канонічних наспівів.

У широченній палітрі різностильового богослужбово-співацького репертуару вибір у формуванні матеріалу Служби, його інтонаційного наповнення, залежав від настоятеля-священника і регента, але цілком лягав на плечі останнього. Професіоналізм регента передбачав знання церковного Уставу, а також обізнаність у богослужбово-співацькому корпусі. За словами відомого київського літургіста початку ХХ ст. професора М. Скабаллановича, у Типіконі закарбувався «високий ідеал богослужіння, який красою своєю викликав постійне стремління до його втілення, неможливе завжди повною мірою, як і реалізація всякого ідеалу»<sup>8</sup>. Дотримання

---

<sup>7</sup> Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01. – Київ, 2002. – С. 6.

<sup>8</sup> Скабалланович М. Толковый Типикон. – Киев, 1913. – Вып. II. – С. 2.

вказівок Типікона щодо чину тої чи іншої служби було невідмінною умовою її канонічності, а значить зразковості й соборної єдності з багатовіковою традицією християнських богослужінь. Зважаючи на вищезазначене, вагому роль в укладанні співацького компонента Служби зазвичай відігравали й особисті літургійні уподобання регента.

Питання музично-інтонаційного наповнення богослужінь залежало й від практичних потреб і можливостей приходів. Духовні центри – монастирі – вирізнялися строгим слідуванням Уставу (що проявлялося в усіх сферах їхнього буття), були носіями канонічних традицій. Архієрейські богослужіння центральних соборів традиційно відзначалися особливою урочистістю, добором яскравих святкових піснеспівів, тому в їхній практиці можна споглядати більш вільні підходи до музичних складників. Богослужбові піснеспіви виконували організовані хори півчих на чолі з досвідченим регентом. Разом із тим кліроси кафедральних соборів були й репрезентантами регіональних співацьких традицій, властивих певним парафіям. Богослужбово-співацьке наповнення окремих парафій знову-таки базувалося на їхніх практичних можливостях: в одних функціонував хор із регентом на чолі, в інших клірос забезпечували самі парафіяни, а, значить, звучав найпростіший обіходний спів, необхідний для здійснення Богослужіння.

**Механізми витіснення релігійної свідомості у новому пролетарському суспільстві.** Революційні події 1917 року докорінно змінили умови існування християнства на теренах тодішньої Російської імперії й України зокрема. У новому радянському суспільстві 1920-х років вони «не були й не могли бути сприятливими, адже у доктринах побудови «пролетарської культури» формувалося відверто негативне ставлення до релігії і всього, що з нею пов'язано»<sup>9</sup>. В історії богослужбо-

---

<sup>9</sup> *Ржевська М. Ю.* На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. – Київ : Автограф, 2005. С. 119.

вої співацької культури України розпочався один із найскладніших і найтрагічніших часів – період заборони віросповідання, масових репресій служителів церкви та вірян загалом<sup>10</sup>. Підставою гонінь на Церкву став Декрет Ради народних комісарів від 5 лютого 1918 року про відокремлення Церкви від держави і школи від Церкви (його український аналог від 19 січня 1919 р.). Позбавлення Православної Церкви статусу юридичної особи значно ускладнило її діяльність<sup>11</sup>.

Від кінця 1920-х і до кінця 1930-х років розпочався новий етап витіснення Церкви з радянського суспільства, пов'язаний із низькою ефективністю агітаційно-роз'яснювальної роботи у попередній період й, відтак, потребував від влади активізувати «використання силових методів ліквідації усіх проявів релігійного світогляду»<sup>12</sup>. На всесоюзній нараді в ЦК ВКП(б) 8 червня 1929 року ухвалили рішення про обов'язкове зарахування антирелігійної пропаганди в перелік постійних агітаційно-пропагандистських заходів усіх структурних підрозділів партійних органів<sup>13</sup>.

Водночас того самого 1929 року було доповнено законодавчі засади боротьби з Церквою. Постанова ВЦВК і РНК СРСР від 8 квітня 1929 року «Про релігійні об'єднання» та

---

<sup>10</sup> *Еленський В. Є.* Державно-церковні взаємини на Україні (1017–1990). – Київ : Знання, 1991; *Киридон А. М.* Більшовицька держава і Православна церква в Україні. 1917–1930-ті роки. – Полтава : АСМІ, 2004; *Одиницов М. И.* Государство и церковь: история взаимоотношений 1917–1938. – Москва : Знание, 1991.

<sup>11</sup> *Бабенко Л. Л.* Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади // Україна Модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. – URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>12</sup> *Бабенко Л. Л.* Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади // Україна Модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. – URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>13</sup> Там само.

зміни до Конституції УРСР у травні розширювали зміст поняття «антидержавницька діяльність» стосовно духовенства та віруючих й обмежували умови існування релігійних громад: було заборонено проведення богослужінь поза межами храму, здійснення благодійної діяльності з боку релігійних угруповань, надання приватно релігійних знань та ін. Дії священнослужителів, які порушували такі вимоги, розцінювалися як «антидержавна діяльність»<sup>14</sup>. У циркулярному листі «Про стан і перспективи церковного руху і чергові завдання органів ОДПУ» від 22 березня 1930 року ДПУ з початком суцільної колективізації в Україні отримало завдання «очистити» республіку від впливу релігії. З-поміж віруючих «цей процес мав виглядати як природний наслідок втрати довіри до Церкви, а репресивним заходам слід було надати вигляду добровільності: «добровільне» виселення священників із районів суцільної колективізації, «добровільне» зречення сану, закриття церков через розвал церковних громад тощо»<sup>15</sup>.

У 1930-х роках атеїстична пропаганда й діяльність т. зв. Союзу Безбожників досягли небувалих масштабів<sup>16</sup>. 1932 року наступну другу п'ятирічку було оголошено «безбожницькою». Новини антирелігійної кампанії, її «здобутки» систематично висвітлювали в місцевій радянській пресі, зокрема «Проле-

<sup>14</sup> Конституція (Основний закон) УСРР // Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. – 1929. – С. 515.

<sup>15</sup> *Бабенко Л. Л.* Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади // Україна Модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. – URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>16</sup> *Гордиенко В. В.* Формы религиозной активности православных верующих в советской Украине накануне Второй мировой войны // Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы XIII Международной научной конференции, Иваново, 12–13 марта 2014 г. : в 2 ч. – Иваново : Ивановский госуниверситет, 2014. – Ч. 1. – С. 62–66.

тарській правді», київському тижневику «Безбожник»<sup>17</sup> тощо. Про масові гоніння на церкву, знущання з віруючих, закриття і знищення храмів у той час можна було довідатися також із зарубіжної публіцистики. У середовищі емігрантів Парижа у 1930-х роках виходив тижневик «Тризуб», у якому систематично публікували хроніку з України, часто посилаючись на події і факти з радянської преси. 9 березня 1930 року на сторінках тижневіка у статті Гліба Лазаревського «Становище української церкви на Великій Україні. (Київські вражіння)» детально описано кампанію закриття храмів та їх передання під світські установи: «Безумовно, коштів, щоб заорендувати всі храми, не вистачило у всіх церквах, парафіяне теж не мали досить грошей, отже, якусь там церкву в оренду не було взято, її замикали, а потім через те, що вона фактично була замкнена, її віддавали якійсь там організації для інших потреб. Так, наприклад, <...> Покровський монастир (відомий киянам під назвою монастиря княгині) передали профспілці металістів і з тих приміщень та церков утворили містечко металістів. Таке саме містечко металістів утворено з Фролівського монастиря, Миколаївського, Видубецького, Іонового, Братського й інших. <...> З Михайлівського монастиря утворено гуртожиток для студентів. Деякі церкви, наприклад, Осієвську на Лук'янівці, капличку біля царського саду, що нагадували про царат, зовсім було зруйновано. Києво-Печерську Лавру, що було передано містечку інвалідів, оголошено як Всеукраїнський заповідник і там повинен міститись музей безвірництва»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Гордиенко В. В. Формы религиозной активности православных верующих в советской Украине накануне Второй мировой войны // Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы XIII Международной научной конференции, Иваново 12–13 марта 2014 г.: в 2 ч. – Иваново : Ивановский государств. университет, 2014. – Ч. 1. – С. 62–66.

<sup>18</sup> Лазаревський Гліб. Становище української церкви на Великій Україні. (Київські вражіння) // Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 9 березня. – Чис. 10 (218). – С. 15.

Процес закриття храмів прискорився із наданням права затверджувати такі рішення окрвиконкомам на місцях. Як наслідок, «з Володимирського собору знято дзвони, а самий собор обернуто на музей культури; знято дзвони з дзвіниці церкви Трьох Святителів, а саму дзвіницю призначено розібрати на цеглу; знято дзвони з дзвінички при Десятинній церкві, а саму церкву, найстаршу в Києві, досить цікаву як археологічний пам'ятник, передано під клуб»<sup>19</sup>.

Руйнування храмів, причому не тільки православних, але й осередків усіх релігій, що існували на той час, зняття і переплавка дзвонів – процеси, що поширювались повсюдно по містах і селах України й Радянського Союзу загалом. Столиця України, а в 1919–1934 роки це був Харків, у новому радянському будівництві посіла особливе місце. Президія ВУЦВК ухвалила закрити у Харкові Мироносицьку церкву й «дозволила її зруйнувати, щоб на її місці збудувати театр. Мироносицьку церкву буде висаджено в повітря динамітом. Уже виготовлено “план роботи” для цього зруйнування. Вся операція зруйнування закінчиться протягом одного дня. <...> Найближчим часом буде зруйновано у Харкові Миколаївський собор Української Автокефальної Церкви, щоб “поширити трамвайну колію на майдані Шевелева”»<sup>20</sup>. ВУЦВК, крім цього, затвердив постанову про закриття ще 11 церков у Харкові: «Одну з церков буде передано під музей революції, а в другій церкві буде влаштовано музей міліції для розшуку; в Миколаївській церкві на Павлівці відкривають клуб. Синагогу було передано під лікарню»<sup>21</sup>. Президія міської ради Харкова, «задовольняючи вимоги робітників», ухвалила зняти дзвони з усіх церков міста й передати їх на метал»<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Там само. – С. 16.

<sup>20</sup> Там само. Хроніка. З Великої України. – С. 25.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 26 січня. – Чис. 4 (212). – С. 21.

У Києві Володимирський собор тривалий час залишався відкритим, – адже виконував функції кафедрального собору митрополії канонічної Православної Церкви. Однак у серпні 1929 року секретаріатом ВУЦВК було затверджено рішення Київської міської ради про закриття «за численними проханнями трудящих» Володимирського собору та організацію в ньому Всеукраїнського антирелігійного музею. У часи німецької окупації собор було відреставровано й відкрито наприкінці 1943 року.<sup>23</sup> Після визволення Києва Володимирський собор продовжував бути кафедральним храмом Православної Церкви.

Протягом 1930-х років кількість священників на території Радянського Союзу зменшилася на 95 відсотків<sup>24</sup>. У центральній-східній Україні радянська влада станом на 1940 рік залишила тільки кілька православних парафій у Києві, Одесі<sup>25</sup>, Харківській і Полтавській областях<sup>26</sup>. Ці храми зазвичай утримували віруючі парафіяни, з-поміж яких часто були й мешканці околиць, де вже церкви не існували.

Масове закриття храмів, монастирів, костелів, синагог «на бажання трудящих», зазвичай, супроводжувалось оскверненням святинь. У Макіївці собор було перероблено на «палац культури». Приміщення собору пристосовано під театр, замість вівтаря споруджено сцену<sup>27</sup>. У Вінниці церкву Вознесіння Христового було передано під клуб. В Умані закрито автокефальний собор та три синагоги. У с. Бірки

---

<sup>23</sup> За іншими відомостями, Володимирський відкрили на Різдво 1942 року.

<sup>24</sup> *Поспеловский Д. В.* Русская православная церковь в XX веке. – Москва : Республика, 1995. – С. 169.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> *Пащенко В. О.* Держава і православ'я в Україні: 20–30 роки XX ст. – Полтава, 1993.

<sup>27</sup> *Тризуб* : тижневик. – Париж, 1930. – 26 січня. – Чис. 4 (212). – С. 21.

Таранівського району на Харківщині церкву ухвалено перетворити на школу-семирічку <sup>28</sup>, на Луганщині закрито 18 церков, синагог <sup>29</sup>.

У низці заходів щодо знищення церкви й загалом релігії були демонстрації, антирелігійні виставки і розважальні програми. У великі церковні свята організовували антирелігійні карнавали. Гліб Лазаревський детально описав Великдень 1929 року в Києві, коли всі театри та кіно були відкриті аж до ранку: «Величезні процесії в найрізноманітніших костюмах сунулися по київських вулицях; дим від смолоскипів, безперервний фейерверк, прожектори, співи пісень, звуки оркестрів, у т. ч. всіляких інструментів, все це являло собою дійсно якийсь шабаш, ніби то дійсно вся нечиста сила посунула на землю <...> Але в церквах своєчасно почали правити службу Божу. Своєчасно дзвонили у всі дзвони, своєчасно співали: “Христос Воскрес”! І церкви було переповнено. У Софію ще з вечора не можна було ввійти. Один червоний командир (прізвища його через усім зрозумілі причини тут не наводимо) оповідав, що він мав за завдання з своєю групою, головно з червоноармійців, дійти до Олександрівської церкви (на Олександрівській вулиці), стати біля неї і грою, співами та танками перешкоджати відправі. Колона його дійшла до цієї церкви, трохи опізнившись. Тільки вони розпочали співати, як відчинилися церковні двері, звідтіля вирушили вірні з пан-отцем на чолі, стали навколішки й голосно заспівали: “Христос Воскрес”, а пан-отець осіяв хрестом карнавальників. Карнавальники розгубилися, – у багатьох червоноармійців сльози на очах, де-хто машинально знімав шапки, всі замовкли. І я, казав командир, боячись, що не ви-

---

<sup>28</sup> Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 1 січня. – Чис. 1–2 (209–210). – С. 25–26.

<sup>29</sup> Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 19 січня. – Чис. 3 (211). – С. 21.

тримаю, наказав своїй колоні негайно рушати вниз на Хрещатик»<sup>30</sup>.

До антирелігійних виступів залучали навіть дітей. Напередодні Різдвяних свят 25 грудня 1930 року в Києві відбулася загальноміська антирелігійна демонстрація дітей віком від 10 до 16 років з гаслами: «Не дамо нищити молодий ліс. Виведемо ялинку з наших приміщень», «Ми вимагаємо закрити церкви, костели, синагоги й віддати ці приміщення під дитячі клуби, майстерні та бібліотеки», «Релігія заважає будувати соціалізм», «Геть релігію з нашого шляху», «Батьку, не святкуй Різдва, йди працювати на індустріалізацію СРСР», «У дні Різдва не покинемо шкільних лав»<sup>31</sup>. Паралельно організовували антирелігійні виставки, сповнені карикатурних зображень, особливо «товстенного нахабного попа з пляшкою горілки, з гаманцем грошей та з хрестом у руках»<sup>32</sup>.

Як зазначають сучасники, реалії були цілком протилежні: «А в дійсності, часто можна зустрінути по київських вулицях схудлу постать старенького пан-отця, що соромлячись, простягає ніяково руку по якусь там копійчину...»<sup>33</sup>.

У другій половині 1930-х років політичні репресії віруючих тільки посилилися. Масові каральні операції у 1937–1938 роках мали завершити двадцятилітній період боротьби з потенційною «п'ятою колоною» в СРСР. Лише в 1937 році в Україні за неповними даними органи державної безпеки репресували 3970 людей за звинуваченням у «церковній та сек-

---

<sup>30</sup> Гліб Лазаревський. Становище української церкви на Великій Україні. (Київські вражіння) // Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 9 березня. – Чис. 10 (218). – С. 15–16.

<sup>31</sup> Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 19 січня. – Чис. 3 (211). – С. 21.

<sup>32</sup> Гліб Лазаревський. Становище української церкви на Великій Україні. (Київські вражіння) // Тризуб : тижневик. – Париж, 1930. – 9 березня. – Чис. 10 (218). – С. 15.

<sup>33</sup> Там само.

тантській контрреволюції»<sup>34</sup>. У більшовицьких програмах із антирелігійної боротьби Православну Церкву оцінювали як «оплот експлуататорського монархічного ладу, а духовенство і віруючі зараховувалися до табору контрреволюційних сил»<sup>35</sup>.

Унаслідок надзвичайно складних політичних умов становище богослужбового співу на центральних і східних землях України у період 1929–1941 років було вкрай важким і чимдалі погіршувалося.

Попри все, знищити віру в серцях людей не вдалося. Стихійно утверджувалися найрізноманітніші способи здійснення богослужбових треб<sup>36</sup>. Зокрема, виникло таке явище, як «церква у валізі»<sup>37</sup>. Свідчень діяльності останньої збереглося чимало: священники й монахи, ведучи пересувний спосіб життя, здійснювали церковні треби й таїнства. За словами І. Гарднера, «носіями богослужбово-співацької традиції, як <...> монодійної, так і неодноголосної, стали тепер не регенти і не хори церковних півчих, а православні віруючі»<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> *Нікольський В. М.* Національні аспекти політичних репресій 1937 р. в Україні // Український історичний журнал. – 2001. – № 2. – С. 84.

<sup>35</sup> *Бабенко Л. Л.* Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади // Україна Модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. – URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>36</sup> *Гордиенко В. В.* Форми релігійної активності православних віруючих в советской Украине накануне Второй мировой войны // Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы XIII Международной научной конференции, Иваново, 12–13 марта 2014 г. : в 2 ч. Иваново : Ивановский госуниверситет, 2014. – Ч. 1. – С. 62.

<sup>37</sup> Там само. – С. 65.

<sup>38</sup> *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История : в 2 т. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 2. – С. 627.

**Значення насельників Києво-Печерської лаври в збереженні богослужбових співочих традицій.** Києво-Печерська лавра опинилася в центрі тогочасних трагічних подій. 1929 рік у чернечому житті її насельників став етапним, тому важливі події його передісторії. Відчутні зміни у звичному монастирському житті відбулися вже в 1918 році, коли у монастирі зменшилася кількість богослужінь. У ході воєнних конфліктів монастир кілька разів потрапляв під обстріл. Бандитських нападів та обстрілів зазнавали також Голосіївська і Китаївська пустині.

З-поміж насельників монастиря, яких згодом буде заарештовано, розстріляно в тюрмах чи заслано у виправні табори, першими були лаврські священноархімандрити, митрополити Володимир (Богоявленський) та Антоній (Храповицький).

Особливо трагічним для братії став 1918 рік, коли було жорстоко вбито митрополита Володимира (Богоявленського)<sup>39</sup>. У цей час у монастирі поміж лаврської братії поширилося звернення, яке закінчувалось словами: «Ми мусимо, отці й братіє, бути готовими до сповідництва й мучеництва»<sup>40</sup>. Форма буття насельників монастиря, пов'язана з мучеництвом, тривала довгі роки<sup>41</sup>. Життя всієї братії Києво-Печерської

<sup>39</sup> Моці священномученика Володимира (Богоявленського) у теперішній час покояться в церкві Благовіщення Пресвятої Богородиці Дальніх печер Києво-Печерської лаври.

<sup>40</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 21.

<sup>41</sup> У 1920 роках між віруючими поширювалося послання: «Приготовьтесь к исходу, как первые христиане, в катакомбы, но только не в буквальном смысле этого слова, а просто приучив себя в сокровенности хранить веру и таинства, отказавшись привычной обстановки <...>, творя свой христианский подвиг покаяния и молитвы в тишине души своей среди обычных условий и тревог жизни, в общении с немногими близко известными верными христиана-

лаври відбувалося під неусипним наглядом агентів НКВС і створеного у березні 1922 року ДПУ. У 1924 році ситуація навколо Києво-Печерського монастиря ще більше ускладнилася<sup>42</sup>: ДПУ розробило програму прискорення розколу Православної Церкви. У жовтні 1924 року обновленський митрополит Інокентій (Пустинський) дістав мандат на проведення богослужінь у Лаврі. Частину храмів Києво-Печерського монастиря віддали обновленцям<sup>43</sup>. 25 жовтня 1924 року архімандрити Климент (Жеретієнко) і Макарій (Величко) арештовані ДПУ за організацію спротиву обновленцям. З 24 грудня 1924 року монастир на території Лаври вважають закритим. Від цього часу на верхній території Лаври богослужіння були тільки в Успенському соборі. Проведення богослужінь ускладнювалося ще й тому, що користування приміщеннями

---

ми, с величайшей предосторожностью общаясь с благодатными пастырями ради восприятия через них благодати христианских Таинств». Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 64.

<sup>42</sup> Станом на середину 1924 року кількість братії Києво-Печерської Лаври складала 557 людей, з них монашествуючих – 498. Ця кількість суттєво не відрізнялася від даних 1917 року, коли у монастирі було усього 585 людей, з них ченців – 472, рясофорних послушників – 113 (Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 91).

<sup>43</sup> Якщо простежити діяльність обновленської громади на території Лаври, то із зареєстрованих у грудні 1924 року 72-х людей у 1925 році працювало вже 65 людей. У липні 1928 року обновленська братія на території Лаври становила 20 людей. За свідченнями НКВС, на 1 січня 1929 року кількість членів лаврської обновленської громади складала 22 людини (Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 63).

церков, келій, трапезної та іншими монастирськими угіддями братії було дозволено тільки на орендних умовах.

ДПУ робило все можливе для знищення канонічної Церкви. У грудні 1924 року – січні 1925 року воно знову заарештувало велику групу лаврських ченців на чолі з настоятелем архимандритом Климентом (Жеретієнком) зі звинуваченням в «укритті церковних цінностей». Після відправки владики Климента на поселення до Харкова настоятелем Лаври обрали архимандрита Гермогена (Голубева)<sup>44</sup>.

29 вересня 1926 року Всеукраїнський центральний виконавчий комітет та Рада народних комісарів УРСР прийняли постанову «Про призначання бувшої Києво-Печерської лаври історико-культурним державним заповідником і перетворення її у Всеукраїнське музейне містечко».

З обранням нового настоятеля (18 жовтня 1926 р.) у братії з'явилися сподівання про налагодження життя згідно із чернечим уставом. Дійсно, архимандрит Гермоген доклав

---

<sup>44</sup> Архієпископ Гермоген (у миру Олексій Степанович Голубев), місіонер-проповідник, син відомого Київського церковного історика С. Т. Голубева. Монаший постриг прийняв 21 червня 1919 року. З 9/22 жовтня 1920 року – у братстві Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври. Виконував послух бібліотекаря. 16 січня 1922 року о. Гермоген став членом Духовного Собору Лаври. Від 23 липня 1922 року возведений у сан архимандрита. У ніч на 6 квітня 1923 року (за три дні до Пасхи) арештований ДПУ (Лубянка – Бутирська тюрма – заслання в Краснококшанську (нині – Йошкар-Ола)). 1924 року після заслання о. Гермоген повернувся в монастир. Був призначений настоятелем Києво-Печерської лаври з 1926 до 1931 року, а поминали його на богослужіннях як настоятеля Лаври до 16 січня 1943 року. З 25 листопада 1965 року перебував на покої у Жировицькому монастирі (Білорусія). О. Гермоген помер 7 квітня 1978 року на Благовіщення, похоронений за заповітом у Києві на Корчуватському кладовищі, розташованому поряд із лаврським Преображенським кладовищем.

максимальних зусиль для організації монастирського життя у надзвичайно важких умовах: як і раніше, згідно з монастирським уставом, здійснювалися богослужіння (крім нічних), дотримувалися монастирського послуху, збирали Духовний Собор і навіть щоденно надавали братії продуктове підкріплення, оскільки ченці були позбавлені місця для приготування спільної трапези<sup>45</sup>.

Попри все, становище дедалі погіршувалося. Під час передачі від соцбезу до наросвіти майно Лаври грабували. Відомий мистецтвознавець Ф. Ернст у статті «До кого має перейти колишня Лавра?» писав: «Все майно роздано, загинуло, продано, покрадено. Загинули чудесні лаврські меблі <...>, їх вивозили, продавали, дарували, щезли <...> дорогі килими, на пам'ятках шитва сиділи канцелярські службовці <...> Розібрано на цеглу і 4 корпуси господарських приміщень. <...> Викрадено <...> чавунні огорожі з могил, бронзовий надгробок Кайсарова французької роботи, <...> обкрадено трапезну церкву і пошкоджено Троїцьку Браму...»<sup>46</sup>. У 1925 році продані дзвони Лікарняного монастиря, вивезені дзвони із дзвіниці Дальніх печер.

У 1927 році ДПУ працювало над новою програмою «впровадження інформаторів за тихонівським рухом по 2 с/а (спецагенти) на округ»<sup>47</sup>. За відомостями НКВС, станом на 1 січня 1929 року старослов'янська братія, яка проживала на території Лаври, складала 197 людей, у Китаєві – 28, у Спасо-Преображенській пустині – 28, у Голосієві – 24. Частина

---

<sup>45</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. – Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. – С. 185.

<sup>46</sup> Ернст Ф. До кого має перейти колишня Лавра? // Пролетарская правда. – 1926. – 11 квітня.

<sup>47</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 63.

монахів від 1925–1926 років винаймала житло на Печерську і Звіринці<sup>48</sup>.

У жовтні 1929 року з території монастиря було виселено 138 монахів «старослов'янської орієнтації». 18 листопада того самого року київський окрвиконком ухвалив остаточне рішення про закриття Києво-Печерської лаври й Китаївської пустині. За повідомленням директора Всеукраїнського музейного містечка, що діяло на території Лаври, станом на 10 грудня 1929 року «всі церковні будови були закриті й запечатані», «нетрудовий елемент» – монахи виселені. З-поміж майже абсурдних звинувачень у бік насельників монастиря були й такі: «Життя ченців у Лаврі дуже заважає тій науковій роботі, що її проводять різні наукові організації по вивченню життя Лаври як монастиря, а також викликає нарікання багатьох екскурсантів, які відвідують Лавру»<sup>49</sup>. Таким чином, з грудня 1929 року вже вся лаврська братія (за винятком кількох людей) жила поза стінами Лаври.

В останні перед остаточним закриттям Києво-Печерської лаври дні обидва великі хори обителі – великоцерковний і митрополичий – розпалися. Насамперед, у них перестали брати участь хлопчики: адже державні органи категорично забороняли участь дітей в богослужіннях і збиралися забрати їх в інтернати. За свідченнями І. Никодимова, юні півчі протестували й не хотіли покидати Києво-Печерську обитель. До останніх днів деякі канонархи продовжували брати участь у богослужіннях, завдяки чому зберігався стиль великоцерковного хору.

Коли перестав існувати митрополичий хор, силами прихожан було організовано «любительський» колектив, у якому брали участь і жінки. У братії це викликало невдоволення,

---

<sup>48</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. С. 65.

<sup>49</sup> Там само. – С.61.

оскільки поява на кліросі монастирського храму жінок порушувала устав і звичаї монастиря<sup>50</sup>.

У складних нових умовах лаврська братія на чолі з настоятелем архимандритом Гермогеном продовжувала творити свій християнський подвиг. Незважаючи на часи, життя насельників Києво-Печерської лаври завжди було зразком високої духовності для українського народу. Після того, як відібрали храми, основна частина братії перейшла служити в печерські парафіяльні церкви – прп. Феодосія Печерського, св. Ольги, Воскресіння Христового. У церкві св. Ольги було організовано велику і згуртовану парафію. Тут була проскурня<sup>51</sup>, сюди перейшов і хор у складі 25–30 клірошан. Послух священника і регента церкви св. Ольги на Печерську у 1925–1933 роках ніс майбутній схиархимандрит Валерій (у миру Василій Авксентійович Устименко). За спогадами І. Никодимова, у церкві св. Ольги «намагалися підтримувати лаврські традиції, здійснювали щоденні служби, співали на два кліроси з канонархами»<sup>52</sup>.

Інша частина лаврської братії служила в Никольському монастирі. За згодою з архієпископом Димитрієм (Вербицьким) десятки лаврських монахів були відправлені для укріплення сільських приходів у церкви Київської, Вінницької, Полтавської та інших областей України, а також у Білорусію. Деякі схимники стали духівниками у жіночих монастирях.

Дуже старих і хворих монахів було розселено на приватних квартирах Мишоловки неподалік від Китаївської пустині. У Китаївському чоловічому монастирі (до закриття 1933 р.) проводили служби за лаврським уставом киево-печерським наспівом. За спогадами архієпископа Леонтія Чилійського,

---

<sup>50</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. – Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. – С. 61–62.

<sup>51</sup> Проскурник о. Ксенофонт (Величко), у схимі Кукша.

<sup>52</sup> Там само. – С. 183.

лаврські монахи, «проживаючи вдалині від храму, <...> всі, хто був не прикований до ліжка, невідкладно зранку і ввечері відвідували монастирський Китаївський храм, який на той час ще не був закритий. Бідність, постійне вигнання та інші негаразди вони дивно смиренно переносили»<sup>53</sup>.

Лаврські ченці, які служили священиками на приходах, мали постійний зв'язок із братією й підтримували її економічно: щомісячно передавали до монастирської каси 3–5 рублів<sup>54</sup>.

До арештів 1931–1933 років на квартирі в архімандрита Гермогена (Голубева) чи в Китаєві періодично, два рази на місяць, відбувалися засідання Лаврської Ради (аналог забороненого 1922 р. Духовного Собору). У її складі було 14 осіб: о. Гермоген (Голубев), о. Іадор (Ткаченко), о. Антоній (Лобов), о. Воніфатій (Черевко), о. Валерій (Устименко), о. Серафим (Сукач), о. Борис (Павлик), о. Євфимій (Кириченко), о. Флор (Гончаренко), о. Тертій (Ткач), о. Феодосій (Михайловський) та ін. У подальшому, після арешту у 1931 році о. Гермогена, виконувати обов'язки настоятеля став скарбничий монастиря архімандрит Воніфатій (Черевко).

На початку 1933 року органами ДПУ було заарештовано членів монархічної організації «Союз Христових воїнів». Це, мабуть, стало підставою для чергових арештів і частини лаврської братії – більше 20 монахів, серед яких був і схиархієпископ Антоній (Абашидзе)<sup>55</sup>. Його звинувачували як «ідейного наставника Київського контрреволюційного угруповання»<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 106.

<sup>54</sup> Там само. – С. 65.

<sup>55</sup> Моці схиархієпископа Антонія (Абашидзе) покояться в Близніх печерах Києво-Печерської лаври.

<sup>56</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 56.

З уведенням паспортної системи й посиленням від другої половини 1930-х років репресивних заходів проти Православної Церкви лаврське братство перейшло на напівлегальне існування. Від 1933 року засідання лаврської Ради не проводили як зібрання, а проблеми вирішували шляхом бесіди, почергового опитування з кожним членом Ради. Були виділені деякі з братії, серед них – ієромонах Наркис (Синиця), хто підтримував зв'язок між монахами і збирав засоби для лаврської братії.

Достеменно невідомо, як у майже катакомбних умовах буття розпорошена лаврська братія здійснювала щоденний труд соборної молитви Творцю. Від кінця 1937 року до 15 липня 1941 року, коли на вакантну кафедру митрополита Київського і Галицького, екзарха всієї України, було призначено митрополита Миколая (Ярушевича), єдиним православним архіпастирем в Києві був владика Антоній (Абашидзе), хоч і перебував на покої<sup>57</sup>. Відомо, що богослужіння за лаврським уставом проводили в нього вдома.

Плоди багатовікового богослужбового співу монастиря були зібрані, систематизовані й викладені у вигляді гармонізацій наспівів раніше – у 1910–1915 роках, коли вийшов друком повний Обіход Лаври. Ще 1905 році Духовний Собор доручив комісії, що складалася з регента ієромонаха Іадора, уставника Великої Церкви ієромонаха Флавіана (Приходька, згодом ігумена), підуставників ієромонахів Прокла і Йоасафа, під головуванням еклезіарха архимандрита Назарія (Блинова), «перевірити й звірити вживані на кліросах Великої Церкви нотні книги з Обіходом 1865–1873 років, що є останнім і найповнішим повним записом мелодій лаврського наспіву, з першопочатково записаними перекладами, а також із дійсним виконанням співу в Лаврі; встановити точну редакцію наспіву і його гармонізації; заповнити наявні переклади лаврського співу в гармонічному виді тими піснеспівами, які ще не були записа-

<sup>57</sup> Жив у будиночку на Кловському узвозі, 20.

ні, й підготувати виконаний і доповнений Обіход для друку»<sup>58</sup>. Унаслідок цього протягом 1910-х у типографії Києво-Печерської Лаври були видані чотири частини Обіхода: Всенічна, Літургія, Дванадесять свята й Пісна Тріодь. П'ята частина – Цвітна Тріодь – до 1918 року не вийшла<sup>59</sup>. Крім того, 1910 року Київська фірма «Екстрафон» здійснила запис 68 творів у виконанні братського хору під керуванням уставника Флавіана.

Відомо, що до цього, «флавіанівського», видання ставлення братії не було однозначним, оскільки «гармонізація наспівів у ньому часто “зглажена” під загальні закономірності хорової гармонії того часу і не зовсім відповідає лаврській традиції багатоголосного співу»<sup>60</sup>. Обіход Л. Д. Малашкіна (1887–1888) братія поважала більше, бо в ньому «найправильніше й близько до чернечої традиції викладені як сама мелодія киево-печерського наспіву, так і принципи її гармонічного викладу»<sup>61</sup>.

Гармонізації та переклади піснеспівів киево-печерського наспіву у XIX – початку XX ст. створювали й церковні композитори Г. Ф. Львовський, ієромонах Парфеній (Дев'ятин), В. О. Фатєєв, В. Д. Беневський, М. І. Компанейський, В. Г. Петрушевський, І. І. Смирнов, ієромонах Іадор (Ткаченко), ієромонах Нафанаїл (Бачкало) та інші. Авторські гармонізації киево-печерського наспіву також увійшли в богослужбову практику.

До закриття Лаври носієм традицій уставного монашого співу був чернечий хор Успенського собору – т. зв. великоцерковний, що виконував киево-печерський наспів за власним Обіходом. Лаврський великоцерковний хор складався з

<sup>58</sup> Нотный Обиход. – Киев, 1910. – Ч. 1. – С. III.

<sup>59</sup> Чотири частини були перевидані репринтно видавництвом «Живоносный Источник».

<sup>60</sup> Протодіакон Димитрій Болгарский. Киево-Печерский напев // Православная энциклопедия. – Москва, 2018. – Т. 33. – С. 83–91.

<sup>61</sup> Там само.

тенорів (перших і других), басів (перших і других) й альтів канонархів. Традиція співу з канонархом, давня в монастирі, була зумовлена практичними потребами виконання. За словами І. Никодимова, обидва кліроси Великої Церкви – правий і лівий – за штатом могли налічувати дванадцять канонархів, але фактично мали вісім, іноді шість. На звичайних службах у хорі брали участь два канонархи, які чергувалися, а також виконували й альтові партії. З поширенням книгодрукування сенс канонаршування втратився, однак традиція співу з канонархом у Лаврі залишилась живою до сьогодні. На Ближніх Печерах до закриття Лаври практикували усього два канонархи, на Дальніх – їх не було зовсім. У часи німецької окупації на кліросі служив один канонарх<sup>62</sup>.

Носієм впливів нової музики був архієрейський хор митрополії. Змішаний за складом, митрополичий хор співав в основному на літургіях у буденні дні в Хрестовоздвиженській церкві, а в недільні та святкові дні – в Успенському соборі Лаври. Музичне наповнення богослужінь митрополичого хору складали не тільки піснеспіви киево-печерського та інших традиційних канонічних наспівів, а й актуальні на той час духовно-музичні композиції придворного наспіву, а також авторські твори Д. Бортнянського, О. Львова, П. Турчанінова, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Архангельського, О. Кастальського та ін.<sup>63</sup>

Розпорошеність монахів, зокрема регентів і півчих, після закриття Лаври по храмах Києва, церквах різних міст і сіл України, а також храмах Росії, сприяла неабиякому поширенню киево-печерського наспіву<sup>64</sup>. Останній посів особливе

---

<sup>62</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. – Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. – С. 55–56.

<sup>63</sup> Там само. – С. 56–57.

<sup>64</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский пе-

місце в богослужбовій традиції співу Москви: у російській столиці піснеспіви киево-печерського наспіву виконували святкову функцію на службах<sup>65</sup>.

За багатомісячною традицією, значна частина претендентів у братію монастиря, що мала бодай які музичні здібності, проходила послух на кліросі. Смиренно несучи послухи півчих, псаломників, підуставників, уставників, регентів, вони ставали безпосередніми носіями традиції уставного співу Лаври. У 1930-х роках їхня подвижницька діяльність зазнала гоніння. За таких умов форми існування богослужіння й, відповідно, богослужбових співів, розкриваються в долях окремих її носіїв. З-поміж них в історії просіяли імена архімандрита Валерія (в миру Василій Авксентійович Устименко), архімандрита Іадора (в миру Іларіон Афанасійович Ткаченко), архімандрита Ієрона (в миру Іван Лаврентійович Станкевич), архімандрита Іринарха (в миру Іван Миколайович Колдоркин), архімандрита Никона (в миру Микита Леонтійович Білокобильський), архімандрита Петра (в миру Павло Євстафійович Коваль), архімандрита Флора (в миру Тихон Федорович Гончаренко), ігумена Пафнутія (в миру Петро Іванович Задерголова), ігумена Зосими (в миру Захар Григорович Твердохліб), ігумена Власія (в миру Володимир Михайлович Бичко), ієромонаха Агапіта (в миру Антоній Кирилович Жиденко), ієромонаха Азарії (в миру Андрій Якович Надточенко) та інших. Усіх їх в один із найскладніших періодів історії церкви спіткала важка й трагічна доля.

---

риод. Кн. I : 1920–1930 годы. Ч. I. / Гос. институт искусствознания ; подгот. текстов, вступит. ст., коммент. М. П. Рахмановой ; научный консультант А. А. Наумов. – Москва : Языки славянской культуры, 2015. – С. 261–262.

<sup>65</sup> Потемкина Н. А. Современная московская традиция пения и напев Киево-Печерской Лавры. Материалы интернет-конференции РАМ имени Гнесиных «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». – URL : <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Potjomkina.pdf>.

Неабиякі музичні здібності мав майбутній **архієпископ Леонтій Чилійський (у миру Василь Костянтинович Филіпович)**. Народився він 6 серпня 1904 року у Києві в сім'ї службовця <sup>66</sup>. Після переведення батька у Катеринослав <sup>67</sup> вступив у Катеринославське духовне училище. Василь мав гарний голос, абсолютний слух і прекрасну музичну пам'ять, тому 1915 року був зарахований в архієрейський хор Катеринослава. Через кілька місяців занять в архієрейському хорі став одним із його солістів. Згодом про нього відгукувалися як про «видатного тенора». Крім того, з юнацького віку Василь писав вірші. Після повернення сім'ї до Києва у 1917 році він закінчив 4-й клас Київського духовного училища.

У квітні 1923 року Василя прийняли послушником Києво-Печерського монастиря. Ймовірно, після повернення архімандрита Гермогена (Голубева) з першого заслання (1923–1924) Василь став його келійником. Виконував відповідальний послух – доправляв ув'язненим їжу й гроші. У своїх записках архієп. Леонтій писав: «Був час, коли я виступав посередником між добрими людьми, які надавали допомогу, й ув'язненим духовенством, а коли я став священником, і мені добрі люди усюди і завжди надавали таку саму допомогу – в тюрмі, на примусових роботах, в умовах підпільного існування» <sup>68</sup>.

У серпні 1927 року в Китаївській пустині архієпископ Гермоген і схиархієпископ Антоній (Абашидзе) здійснили по-

<sup>66</sup> 15 серпня 1904 року хрещений у Хрестовоздвиженській церкві на Подолі.

<sup>67</sup> Від 1926 року – Дніпропетровськ, від 2016 року – Дніпро.

<sup>68</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 70; Архиепископ Леонтий Чилийский. Автобиография // Русский паломник. – XLVII. – № 35; Псарев А. В. Архиепископ Леонтий Чилийский (1904–1971) // Православная жизнь (Додаток до «Православной Руси»). – Джорджанвиль, 1996. – №№3 (555), 4 (556), 5 (557).

стриг Василя у мантію з іменем Леонтій. У 1928 році владика Василій (Богдашевський) рукоположив о. Леонтія в ієродіякона, а в 1930 році – ієромонаха.

Після закриття Києво-Печерської лаври о. Леонтій жив на приватній квартирі Мишоловки неподалік Китаївської пустині й співав у церковному хорі. Ймовірно, з 1930 року духівником о. Леонтія став схиархієпископ Антоній (Абашидзе), за дорученням якого в жовтні того самого року їздив у Тбілісі.

У 1932 році о. Леонтія було возведено в сан ігумена. Того самого року на нього відкрили кримінальну справу, можливо, через відвідини в таборі Харкова о. Гермогена, що завершилось арештом і чотиримісячним ув'язненням. 13 березня 1933 року о. Леонтія заарештовано вдруге у складі великої групи лаврських монахів: засуджений на три роки заслання «в Севкрай» (умовно), і його відправили на роботи в каменоломню містечка Коростеня Житомирської області. Через фізичне знесилення був звідти звільнений комісією військових лікарів.

У 1935 році митрополит Костянтин (Дяков) в домашніх умовах возвів о. Леонтія в сан архімандрита. Тоді ж адмінвідділ запропонував о. Леонтію виїхати з Києва, але він перейшов на нелегальне становище. У 1938 році о. Леонтій переїхав до Житомира, згодом 1939 року – до Малина Житомирської області. У 1938 і 1939 роках НКВС неодноразово оформляло документи на його арешт, але місце перебування о. Леонтія ніхто не видав.

Від листопада 1941 року о. Леонтія було рукоположено в сан єпископа Бердичівського, вікарія Української Православної Церкви. За його сприяння в Житомирі було відкрито 6 храмів. Владика служив тільки церковнослов'янською, але, залежно від місця, проповідував українською<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Єпископ Леонтій виїхав наприкінці 1943 року із єпархії разом із німецькими військами, які відступали, і перейшов під юрисдикцію Російської православної церкви за кордоном. Від

Серед вихованців на кліросі Києво-Печерської Лаври були й такі, які через життєві обставини, зумовлені ротацією осередків священницького служіння, несли традиції давнього православного співу в інші духовні православні осередки не тільки в Україні, а й поза її межами. З-поміж таких варто відзначити **єпископа Нестора (у миру Микита Арсенійович Тугай)**. Уродженець с. Жуляни Київської губернії (3 квітня 1899 р.), Микита з 11 років (1910) співав на кліросі Києво-Печерської Лаври. Добре володіючи знанням богослужбового чину та специфіки співу Києво-Печерського монастиря, був удостоєний понад чотири роки служити канонархом. До послуху канонарха і півчого від 1918 року Микиті додався й послух псаломника. У 1923 році його було переведено на лаврське подвір'я<sup>70</sup> до Ленінграда, де на нього

---

1953 року – єпископ, потім архієпископ Чилійський. У 1967 році архієпископа Леонтія призначено на архієрейську кафедру в Сан-Пауло (Бразилія), але, через відміну призначення, залишився в Чилі. У 1969 році о. Леонтія було переведено в Буенос-Айрес у сані архієпископа Буенос-Айреського, Аргентинського й Парагвайського. У його юрисдикції були приходи Російської православної церкви за кордоном в Аргентині, Парагваї, Уругваї, Чилі та Перу.

<sup>70</sup> З «подвір'ям», як правило, пов'язують міську церкву, яка належить монастирю, розташованому в іншій місцевості. Подвір'я Києво-Печерської лаври у Санкт-Петербурзі було відкрите 1875 року архімандритом Києво-Печерської лаври, митрополитом Київським і Галицьким Арсенієм (Москвином). Перебуваючи тривалий час у Петербурзі на засіданнях Синоду, київські митрополити використовували подвір'я Києво-Печерської лаври як резиденцію. У народі подвір'я Києво-Печерської лаври прославалося як «Київ у центрі Пітера». У 1935 році подвір'я Києво-Печерської лаври в Ленінграді було закрито, а монахів заарештовано. Довгі роки приміщення церкви Успіння Пресвятої Богородиці використовували під склад. Сьогодні подвір'я належить Оптинському монастирю.

чекали обов'язки регента, а згодом – рукоположення в сан ієродиякона.

16 лютого 1933 року ієродиякона Нестора було заарештовано й засуджено до 10 років заслання. У послужних списках монастиря о. Нестор зазначав, що в 1933–1939 роках він працював у геологічній партії Комі АРСР, а в 1939–1941 – бухгалтером с. Сельце Орловської області Росії. Брав участь у Другій світовій війні, нагороджений двома медалями. Був двічі поранений.

Після війни, 11 грудня 1945 року, о. Нестора знову прийняли до Києво-Печерського монастиря. 30 грудня 1946 року він рукоположений у сан ієромонаха, призначений благочинним монастиря, а згодом – скарбничим.

Важливим є факт, що у 1949–1953 роках о. Нестор навчався у Київській духовній семінарії, поєднуючи навчання з обов'язками уставника і регента. Після закінчення семінарії (1953) о. Нестора було удостоєно сану архимандрита, згодом – намісника Києво-Печерської лаври (1953–1961), єпископа Уманського, вікарія Київської єпархії <sup>71</sup>. За спогадами протодиякона Олександра Киреева, владика Нестор, «маючи добрий слух і голос, дуже любив уставні богослужіння з їх напхненними піснеспівами і був мудрим керівником із багатим життєвим досвідом» <sup>72</sup>.

Майже все чернече життя майбутнього **схиархімандрита Валерія (у миру Василій Авксентійович Устименко)** було пов'язане з уставним богослужбовим співом Києво-Печерської лаври <sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Після закриття Києво-Печерського монастиря 1961 року владика Нестор виконував послух єпископа Харківського і Богодухівського, а з 30 березня 1964 року – єпископа Чернігівського й Ніжинського, керуючого Сумською єпархією.

<sup>72</sup> Протодиякон Александр Киреев. Епархии и архиереи Русской Православной Церкви в 1943–2002 годах. – Москва, 2002.

<sup>73</sup> Майбутній схиархіандрит Валерій народився 20 січня 1866 року в м. Лубни Полтавської губернії у сім'ї міщанина.

З 21 березня 1896 року Василій ніс послух кліросного півчого Великої церкви, з 9 липня 1898 року він – кліросний півчий на Дальніх печерах, з 5 червня 1899 року – на хорах у Китаївській пустині. У 1907–1913 роках Василь знову серед півчих Дальніх печер. 23 жовтня 1913 року його призначили уставником лівого кліросу Великої церкви. Рукоположення в сан ієродиякона (7 червня 1915 р.) супроводжувалося призначенням отця Валерія на почергове служіння у Великій церкві, при тому додатково залишався й кліросний послух. Збереглися відомості, що за час служби уставником церкви подвір'я Києво-Печерської лаври Петрограда (1916–1918) о. Валерій до церкви подвір'я передав 19 нотних зошитів власної праці<sup>74</sup>.

1 вересня 1919 року о. Валерія рукоположено в сан ієромонаха. Водночас він і далі поєднував кліросний послух із богослужінням у Великій церкві. За монастирськими свідченнями, з 1920 року до вересня 1924 року о. Валерій служив уставником правого кліроса Великої церкви.

Після передання лаврських храмів обновленцям о. Валерій у 1925–1933 роках ніс послух регента і священника церкви св. Ольги на Печерську. Заарештований 1933 року у складі лаврських монахів і послушників. За відсутності в ДПУ матеріалів звинувачення у травні 1933 року був звільнений з-під варти.

У зв'язку з уведенням в країні паспортної системи і відмовою ченцям у праві проживання в Києві, о. Валерій у 1934–1936 роках перебував на сільськогосподарських роботах. До 1941 року працював сторожем. З допиту арештованого 1938 року лаврського ігумена Власія (Бичка) стало відомо, що

---

<sup>74</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 117.

взимку 1937–1938 років о. Валерій жив нелегально в сараї по вул. Старонаводницькій, 80<sup>75</sup>.

Після окупації Києва німецькі загарбники з метою посилення впливу на населення у 1941 – на початку 1942 років сприяли поживленню релігійного життя. У Києві відкрили частину храмів. До Києво-Печерської лаври восени 1941 – узимку 1942 року повернулося близько 15–20 її насельників. З-поміж тих, хто повернувся в монастир, були: архімандрит Валерій (Устименко), архімандрит Іринарх (Колдоркин), ігумени Кронид (Сакун) і Феопемпт (Клітний), ієромонах Герасим (Стешенко), монах Андрій (Мищенко) та ін.

На Ближніх печерах без офіційного дозволу німецької влади почав діяти монастир. Восени 1941 року до Києва переїхав єпископ Пантелеймон (Рудик) – тимчасово керуючий Київської єпархії. Його резиденція була на території Свято-Покровського монастиря, який також відкрився<sup>76</sup>.

Восени 1942 року німецька влада дала офіційний дозвіл на відродження і початок діяльності монастиря. Братія обрала намісником найстаршого насельника Лаври о. Валерія, який намагався зберігати давній уклад і звичаї обителі.

**Архімандрит Іадор (у миру Іларіон Афанасійович Ткаченко)** увійшов в історію богослужбового співу як православний композитор й гармонізатор лаврського наспіву<sup>77</sup>, учасник підготовки й видання Обіхода Києво-Печерської Лаври. Маючи з дитинства неабиякі здібності до

---

<sup>75</sup> Оскільки господиня будинку заборонила о. Власію (Бичку) утримувати в його кімнаті монахів без паспорта (Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 119).

<sup>76</sup> У 1942 році в підпорядкуванні єпископа Пантелеймона було 5 чоловічих і 3 жіночих монастирі, 23 храми.

<sup>77</sup> Народився 6 червня 1865 року в с. Боярка Київської губернії.

співу, з юнацького віку ніс кліросний послух у Свято-Михайлівському Видубицькому монастирі (1878–1889), де набув навички хорového співу й керування хором під орудою досвідченого наставника – ієромонаха Авдія. З 31 жовтня 1889 року – кліросний півчий у Києво-Печерській лаврі. Від 21 січня 1898 року о. Іадор став виконувачем обов'язків регента митрополичого хору, а через два з половиною роки був затверджений на цій посаді. Водночас працював учителем співу лаврської двокласної школи. 9 травня 1900 року рукоположений у диякони, 15 червня 1902 року – в ієреї. У 1921 році возведений у сан ігумена, 1922 року – архимандрита, начальник Лікарняного монастиря. У 1922–1930 роках був членом Духовного Собору.

Уперше архимандрита Іадора заарештували 20 грудня 1924 року серед інших лаврських ченців у справі «про укриття церковних цінностей». Звільнений 13 квітня 1925 року з підпискою про невиїзд.

Будучи з 1926 року намісником Києво-Печерського монастиря, він водночас служив священником церкви в с. Сошки (тепер район Києва). Після закриття останньої з 1929 до 1933 року о. Іадор – ієрей церкви архістратига Михаїла с. Будаївка (передмістя Києва). У 1933 році о. Іадора вдруге заарештовано. Під час обшуку вилучено не тільки листування, але, вірогідно, й записи церковних піснеспівів<sup>78</sup>. Звільнений 20 травня 1933 року за умови невиїзду.

У другій половині 1930-х років. о. Іадор був священником без парафії. 73-річного о. Іадора заарештували втретє 13 липня 1938 року за «контрреволюційну агітацію». У свідченнях «колишніх прихожан» і «свідків» проти нього йшлося про заклики о. Іадора «бути твердими у вірі», «виступати проти закриття церков і вимагати відкриття раніш

---

<sup>78</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 119.

закритих храмів, берегти християнську віру»<sup>79</sup>. 7 вересня 1938 року о. Іадор визнав себе винним. Вироком стало за-  
слання на 5 років у Казахстан. Далі відомості про нього  
відсутні<sup>80</sup>.

**Архімандрит Ієрон (у миру Іван Лаврентійович Стан-  
кевич)**<sup>81</sup> монастирський послух розпочав 1904 року в Свя-  
то-Троїцькому Іонівському монастирі м. Києва. 3 жовтня  
1906 року Івана прийняли до Києво-Печерської Лаври на ви-  
пробування кліросним півчим Ближніх печер. Від 30 червня  
1907 року він став послушником, 12 серпня 1911 року був  
переведений на правий клірос Великої церкви. 8 вересня  
1916 р. рукоположений в ієродиякона, а 17 липня 1921 року –  
ієромонаха.

За спогадами І. Никодимова, о. Ієрон володів «м'яким  
басом красивого тембру, <...> з однаковими низами і  
верхами, <...> він справляв переконливе враження на  
богослужінні»<sup>82</sup>.

Після закриття Лаври о. Ієрон служив у церкві Микіль-  
ського монастиря. У 1933 році його возведено в сан ігу-  
мена, 1934 року – архімандрита. Певний час 1933 року він  
був настоятелем церкви св. Ольги, того самого року заареш-  
тований за зберігання 45 золотих монет, виявлених під  
час обшуку. У 1934 році служив псаломником церкви на  
Трухановому острові, не маючи на це дозволу влади. Допит 3  
квітня 1934 року став початком нової слідчої спра-  
ви проти о. Ієрона (без арешту, з підпискою про невиїзд).

---

<sup>79</sup> Там само. – С. 128.

<sup>80</sup> Шевчук Е. Ю. Іадор (Ткаченко Иларион Афанасьевич) // Православная энциклопедия. – Москва, 2014. – Т. 20. – С. 424–426.

<sup>81</sup> Народився 1879 року у селі Піски (Берестечко) Дубенського повіту Волинської губернії в селянській сім'ї.

<sup>82</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. – Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. – С. 61.

У звинуваченні йдеться: «За агентурними даними обліводу, архімандрит Станкевич Ієрон різко вороже настроєний до радянської влади, є одним із носіїв старих традицій Лаври. <...> Проживаючи неподалік Ольгинської церкви (центр групування лаврських монахів), Ієрон приймає велику кількість усіляких паломників і богомольців»<sup>83</sup>. 7 квітня 1934 року архімандрита Ієрона заслали на три роки в Севкрай, в Усть-Сисольськ. Через постійні допити, стреси та переживання він не витримав, «кинувся в ополонку і втопився»<sup>84</sup>.

Майбутній *архімандрит Іринарх (у миру Іван Миколайович Колдоркин)*<sup>85</sup> був прийнятий 1896 року до Києво-Печерської лаври не кліросним півчим, а рядовим працівником в економічному відомстві. Від 21 лютого 1899 року став на шлях носія традицій уставного лаврського співу: переведений на кліросний послух у Китаївську пустинь, а у вересні 1905 року – на клірос Великої лаврської церкви. Відомо, що від листопада 1911 року, уже в сані ієродиякона, о. Іринарх служив другим підуставником лівого кліроса Великої церкви. 11 березня 1918 року рукоположений в сан ієромонаха. 1920 року, як й інші лаврські ченці, виїжджав на села придбати продукти харчування. Від березня 1922 року служив священником на приході с. Мала Олександрівка Чернігівської області.

Відомостей про його життя в роки вигнання збереглося дуже мало. 2 січня 1933 року о. Іринарха було возведено в сан ігумена. За деякими свідченнями, він два місяці перебував у

---

<sup>83</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 130.

<sup>84</sup> Там само.

<sup>85</sup> Народився 1876 року в с. Лунги Симбірської губернії в селянській сім'ї.

в'язниці, а потім був засуджений на три роки ув'язнення, де захворів на сухоти<sup>86</sup>.

Важливо, що о. Іринарх був одним із перших, хто повернувся восени-взимку 1941 року на Близні печери Києво-Печерської лаври. Від 18 грудня 1941 р. богослужіння проводили в Хрестовоздвиженській церкві та на Близніх печерах. 21 березня 1942 року о. Іринарха було призначено уставником монастиря. 10 липня 1943 року єпископ Пантелеймон (Рудик) возвів о. Іринарха в сан архімандрита.

З наближенням радянських військ й підготовкою німців до оборони Києва 23 вересня 1943 року вийшов наказ про виселення протягом 48 годин усіх мешканців Києва від берега Дніпра до вул. Саксаганського. Вигнання супроводжувалося побиттям тих, хто з різних причин відмовлявся виселятись. Від 27 вересня 1943 року Києво-Печерську лавру німці знову закрили. Хворого на сухоти архімандрита Іринарха побили фашисти, і він помер від побоїв 21 жовтня 1943 року<sup>87</sup>.

Майбутній *архімандрит Никон (у миру Микита Леонтійович Білокобильський)*<sup>88</sup> також розпочинав чернечий шлях служіння Богу через кліросний послух. Відомо, що з 23 липня 1901 року він був півчим на кліросі Великої церкви Києво-Печерської лаври. 22 квітня 1920 року возведений в сан ієромонаха. Перебуваючи у 1923–1930-х роках на підвір'ї Києво-Печерської лаври в Ленінграді, був заарештований 23 серпня 1930 року «за контрреволюційну агітацію». Отця Никона засудили до 3-х років таборів і відправили на Соловки. 5 березня 1933 року знову був заарештований «за

---

<sup>86</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 131.

<sup>87</sup> Там само. – С. 132.

<sup>88</sup> Народився 28 травня 1878 року у с. Дьоміно Валуйського повіту Воронізької губернії.

контрреволюційну агітацію» і участь у таємних богослужіннях. На цей раз його на три роки відправили в мурманські табори.

У 1935–1940-х роках о. Никон служив півчим, а згодом священником церкви Вишнього Волочка Калінінської області<sup>89</sup>.

*Архімандрит Петро (у миру Павло Євстафійович Коваль)*<sup>90</sup>, виконуючи з 1911 року послух на кухні Києво-Печерської лаври, в жовтні 1912 року був призначений кліросним півчим на Близніх печерах, а згодом і клірошанином Великої Успенської церкви. 12 травня 1921 року рукоположений в сан ієродиякона. Отець Петро мав гарний бас, через що, ймовірно, у 1920-х роках його запрошували на особливі урочисті богослужіння, як, наприклад, у серпні 1922 року в церкву архістратиґа Михаїла м. Борисполя. Уперше був заарештований 6 січня 1925 р. разом з іншими лаврськими ченцями за справою про укриття церковних цінностей. 20 серпня 1925 р. рішенням Київського окружного суду звинувачення було скасовано через відсутність доказів.

У 1934 році о. Петра вислали з Києва «як монаха і позбавленого права голосу»<sup>91</sup>. Перебування певний час у Чер-

---

<sup>89</sup> 21 липня 1944 року возведений в сан архімандрита. Від 11 листопада 1945 року служив настоятелем храму в м. Бологое. Цікаво, що 1946 року архімандрит Никон повернувся до Києво-Печерської лаври на покій. Помер 10 лютого 1954 року і був похований на Звіринецькому кладовищі (Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 131–142).

<sup>90</sup> Народився 5 листопада 1880 року у с. Піщане Кременчуцького пов. Полтавської губ. в сім'ї козака.

<sup>91</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 145.

нігові також закінчилося висилкою. Проживаючи в Бучі й Острі, о. Петро міг влаштуватися тільки на поденні роботи й на лісоповалі. Отримавши паспорт у 1937 році, він нелегально приїжджав до Києва. Вдруге заарештований 14 жовтня 1937 року в м. Остер Чернігівської області за доносом. На допиті заявив, що досі є монахом Києво-Печерської лаври. Отця Петра звинуватили в тому, що «будучи монахом, вів бродячий спосіб життя й займався антирадянською агітацією»<sup>92</sup>. Перший вирок, що передбачав ув'язнення на 10 років у виправно-трудоному таборі, було замінене новим (від 9 березня 1938 р.): «Коваля Петра Євстафійовича розстріляти»<sup>93</sup>.

**Архімандрит Флор (у миру Тихон Федорович Гончаренко)**<sup>94</sup> з 1 листопада 1888 року виконував кліросний послух у Голосіївській пустині. 15 травня 1889 року Тихона переведено на клірос Великої церкви Києво-Печерського монастиря. 11 травня 1895 року рукоположений в ієродиякона. Шість років (із січня 1901 р.) ніс кліросний послух на подвор'ї Києво-Печерської Лаври в Санкт-Петербурзі. У 1905 р. за організацію хору подвір'я о. Флор був нагороджений орденом св. Анни.

Повернувшись до Києва, з 21 вересня 1907 року о. Флор виконував послух підуставника лівого кліроса Великої церкви, а 1 жовтня того самого року митрополит Флавіан рукоположив о. Флора в сан ієромонаха. Від 30 грудня 1912 року о. Флор служив уставником лівого кліроса Великої церкви замість ієромонаха Феодорита. Від 27 липня 1920 року о. Флор – ігумен, а з 30 січня 1922 року – архімандрит.

20 грудня 1924 року був заарештований ДПУ у складі великої групи лаврської братії за справою «про укриття

<sup>92</sup> Там само. – С. 146.

<sup>93</sup> Вирок було виконано 21 березня 1938 року.

<sup>94</sup> Народився 15 липня 1863 року в с. Миропілля Черкаського пов. Київської губ. в селянській сім'ї.

церковних цінностей». Перебував у київській в'язниці. Через відсутність доказів був звільнений 19 травня 1925 року з підпискою про невиїзд. Після закриття Лаври проживав разом із частиною лаврської братії в Китаєві. Вдруге о. Флора заарештували 17 березня 1933 року на Мишеловці, де він жив після закриття Китаївської пустині. 29 травня 1933 року був звільнений за відсутністю доказів, слідство припинили <sup>95</sup>.

**Ієромонах Аполінарій (у миру Афанасій Григорович Матор)** <sup>96</sup> з 1894 року ніс кліросний послух у Великій церкві Лаври. 28 вересня 1913 року був рукоположений в ієромонаха. У 1918–1923 роках о. Аполінарій – другий підуставник, згодом – перший підуставник лівого кліроса Великої Успенської церкви. Від 16 серпня 1923 року о. Аполінарій служив духівником для богомольців.

17 лютого 1924 року о. Аполінарій, ймовірно, ніс послух священницького служіння поза межами Лаври. Від 1926 року був відомий своєю священницькою і проповідницькою працею у с. Блудча Іванківського району Київської області. Заарештований 29 грудня 1937 року. У результаті обшуку було вилучено 37 церковних книг, срібний і мідний хрести, кадило... Звинувачений «у читанні Біблії серед населення, в тлумаченні її основ в антирадянському дусі», о. Аполінарій був засуджений трійкою при Київському облуправлінні НКВС УРСР до розстрілу <sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 151–152.

<sup>96</sup> Народився 1882 року в Семенівці Новоизибківського повіту Чернігівської губернії в селянській сім'ї.

<sup>97</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 185–186.

**Ієромонах Леонід (у миру Лаврентій Леонтійович Данильченко)**<sup>98</sup> 11 липня 1897 року був прийнятий на випробування клірошанином Ближніх печер, від 3 листопада – на посаді кліросного півчого. 13 жовтня 1911 року переведений на клірос Великої церкви. 28 березня 1913 р. прийняв чернечий постриг. 14 вересня 1916 року у Великій церкві митрополит Володимир рукоположив його в сан ієродиякона. Від 20 червня 1920 року – у сані ієромонаха.

Від 5 листопада 1916 року до кінця 1924 року поєднував чергові богослужіння у Великій церкві з кліросним послухом: від 17 квітня 1916 року – перший підуставник правого кліроса, з 18 жовтня 1919 року – підуставник лівого кліроса, 27 січня 1920 року – другий підуставник правого кліроса, 1922 рік – півчий.

З 1928 року до серпня 1930 року служив у церкві Успіння Пресвятої Богородиці лаврського подвір'я в Ленінграді, де в ніч з 22 на 23 серпня 1930 року у складі великої групи священнослужителів був заарештований НКВС<sup>99</sup>.

**Ієромонах Іліодор (у миру Йосип Іванович Осташевський)**<sup>100</sup> з 20 вересня 1908 року ніс послух кліросного півчого Ближніх печер, а Дальніх згодом. 17 жовтня 1923 року призначений уставником Дальніх печер. Того самого року 19 листопада рукоположений у сан ієродиякона, пізніше – у сан ієромонаха.

Уперше був заарештований 13 березня 1933 року у складі великої групи лаврських ченців. За відсутності доказів о. Іліодора звільнили з-під варті. У 1930-х роках о. Іліодор жив у Черкасах. 17 жовтня 1937 року вдруге був заарештований,

<sup>98</sup> Народився 1870 року у с. Хоромне Новозибківського повіту Чернігівської губернії у селянській сім'ї.

<sup>99</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 220.

<sup>100</sup> Народився 1884 року в с. Тишовець Люблінської губ.

рішенням трійки при Київському облуправлінні НКВС УРСР 19 жовтня 1937 року засуджений до розстрілу <sup>101</sup>.

**Ігумен Пафнутій (у миру Петро Іванович Задерголова)** <sup>102</sup> до вступу в Києво-Печерський монастир певний час був півчим у скиті Феофанії. Від 1 жовтня 1897 року проходив випробувальний термін на кліросі Голосіївської пустині. Від 23 грудня 1908 року – півчий правого кліроса Великої лаврської церкви. Після чернечого постригу (1913) о. Пафнутій певний час ніс чернечий послух у Свято-Макаріївському монастирі Полтавської єпархії, згодом служив при Переяславському архієрейському домі.

Із поверненням до Києво-Печерської лаври (1921) роботу монтера і помічника лаврської електростанції поєднував із послухом на кліросі. У лютому 1922 року о. Пафнутій знову числився серед клірошан Великої церкви.

У роки вигнання з обителі о. Пафнутій проживав у Києві в знайомих і родичів. Був заарештований за доносом 15 жовтня 1937 року. На засіданні трійки при Київському облуправлінні НКВС від 19.10.1937 р. йому висунули звинувачення в тому, що, «відвідуючи Троїцьку, Солом'янську церкву, проводив контрреволюційну агітацію». Вирок – 10 років заслання через 4,5 місяці (9.03.1938) було замінено на розстріл <sup>103</sup>.

Така сама трагічна доля спіткала й **ігумена Зосиму (у миру Захар Григорович Твердохліб)** <sup>104</sup>, який з вересня

<sup>101</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 202–203.

<sup>102</sup> Народився 13 червня 1875 року в с. Вільхівці Звенигородського пов. у Київській губ.

<sup>103</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 172.

<sup>104</sup> Народився 23 березня 1879 року в с. Зіньків Полтавської губ. в міщанській сім'ї.

1906 року був клірошанином Лікарняного монастиря. Від 20 травня 1919 року – у сані ієродиякона, від 22 жовтня 1922 року – ієромонаха. У 1933–1934 роках о. Зосима був священником церкви с. Сущани Кагарлицького району Київської області, після закриття якої залишився проживати в селі. У довідці-характеристиці (від 22.10.1937) було сказано, що о. Зосима «весь час займається в себе на квартирі та по сусідніх селах виконанням релігійних обрядів, хрещенням дітей та ін.»<sup>105</sup>. Унаслідок порушеної кримінально справи, обшуку («речей, які підлягають вилученню, не виявлено») о. Зосиму звинуватили в «соціалній небезпечності» й «контрреволюційній діяльності». Засідання трійки при Київському облуправлінні НКВС України від 29.10.1937 р. постановило «Твердохліба Зосима Григоровича розстріляти»<sup>106</sup>.

**Ієромонах Амфілохій (у миру Андрій Петрович Фурс)**<sup>107</sup> з грудня 1917 року виконував кліросний послух на Ближніх печерах, а з березня 1918 року – серед півчих Великої Успенської церкви. Після рукоположення в ієромонахи (21 листопада 1923 р.), послухом о. Амфілохія стали богослужіння Великої церкви. Покинувши вимушено Лавру, отець служив у Покровській церкві на Подолі, згодом переїхав в м. Ірпінь. Був заарештований 23 жовтня 1932 року у Києві як причетний до «контрреволюційної організації» й засланий на три роки в Казахстан.

Побоювання українського населення брати на проживання монахів прирікало їх на безпритульний спосіб існування. Така доля спіткала й отця Амфілохія. Перебуваючи неле-

---

<sup>105</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 169.

<sup>106</sup> Там само.

<sup>107</sup> Народився 1877 року у с. Слабино Чернігівської губ. в селянській сім'ї.

гально в Києві, він змушений був часто ночувати на вокзалі. Вдруге його заарештували на вулиці 17 квітня 1939 року. При арешті було вилучено священницькі обладунки («ручний хрест, епітрахиль, Требник, Євангеліє та ін.»), що стало підставою звинувачення в проведенні «контрреволюційної» роботи, «виконанні нелегальної церковної служби і релігійних треб»<sup>108</sup>. Засуджений на 5 років виправних таборів у Казахстан. Після звільнення о. Амфілохій повернувся в Україну і проживав до смерті в м. Харкові (1869). У будинку монахинь закритого подвір'я Серафимо-Дівеєвського жіночого монастиря була домова церква, де час від часу служив службу Божу о. Амфілохій<sup>109</sup>.

**Ієромонах Наркис (у миру Наум Пилипович Синиця)**<sup>110</sup> перейшов до Києво-Печерської Лаври із Свято-Троїцького Іонівського монастиря, де близько трьох років був послушником. Із 16 квітня 1914 року послушник Наум числився серед клірошан Великої церкви (тенор). 18 грудня 1922 року у Великій церкві був рукоположений у сан ієродиякона, пізніше – в сан ієромонаха.

У період 1925–1932 років о. Наркис співав на кліросі церкви св. Ольги під керуванням о. Валерія (Устименка), а також виконував поденну роботу. 30 квітня 1932 р. о. Наркиса заарештували. За доносом інформатора І. Л. Баньковського о. Наркис, як «один із контрреволюціонерів Лаври», «вирізнявся товариським характером і дивовижною здатністю швидко сходитися з людьми»<sup>111</sup>. Був засудже-

<sup>108</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 181–183.

<sup>109</sup> Там само. – С. 183.

<sup>110</sup> Народився 1 грудня 1891 року у с. Марутино Ізяславського пов. Шепетівського окр. Волинської губ.

<sup>111</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 223.

ний Особливою радою при колегії ДПУ УРСР від 21 січня 1933 року на три роки концтаборів у Караганду. Після повернення з табору о. Наркис жив у Черкасах, де отримав паспорт. О. Наркис підтримував зв'язки між братією, розпорошеною по різних районах України, і збирав кошти для проживання лаврським монахам. 24 грудня 1937 року був заарештований у с. Княжичі Броварського району Київської області. За обвинуваченням трійки при Київському засіданні облуправління НКВС УРСР о. Наркиса засудили до розстрілу <sup>112</sup>.

**Ієромонах Аполоній (у миру Олексій Лукич Кононський)** <sup>113</sup> ніс кліросний послух на Ближніх печерах (1918), від 1919 року співав на кліросі Дальніх печер, поєднуючи цей послух із місіонерською працею. 16 грудня 1923 року у Великій церкві рукоположений у сан ієродиякона. Після виселення з Лаври служив у Олександро-Невській церкві на Печерську. Був заарештований органами ДПУ 31 січня 1929 року «за виготовлення, зберігання і поширення антирадянської, контрреволюційної літератури і використання релігійної забобонності мас» <sup>114</sup>. Засуджений на три роки й засланий на Соловки. 1932 року о. Аполоній повернувся

---

<sup>112</sup> 29 грудня 1937 року вирок було виконано. Ймовірно, через те, що о. Наркис (Синиця) був добре відомий серед населення, зокрема священства й братії, НКВС ухвалив рішення «про обов'язкове зберігання у таємниці часу здійснення вироку». Пізніше, 28 серпня 1956 року за запитом сестри о. Наркиса Гликерії Синиці було сказано, що «її брат Синиця в 1937 р. був засуджений на 10 років і, перебуваючи у місцях ув'язнення, помер 25 грудня 1941 р. від туберкульозу легень» (Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 224).

<sup>113</sup> Народився 1884 року у м. Києві в родині міщан.

<sup>114</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 187.

на Україну і припинив (мабуть, тільки офіційно) діяльність священника <sup>115</sup>.

**Священномученик Іполит (ієромонах; у миру Іван Агейович Семенов)** <sup>116</sup>, перебуваючи з 1907 року в Києво-Печерському монастирі, з 23 вересня 1919 року виконував кліросний послух у Голосіївській пустині. 19 серпня 1923 року архієпископ Димитрій (Абашидзе) в Троїцькому храмі Китаївської пустині рукоположив його в сан ієродиякона. У середині 1920-х років возведений в ієромонахи. Після закриття Лаври, ймовірно, служив на парафіях. Із 1935 року о. Іполит проживав у Черкасах, працював звичайним робітником. 26 грудня 1937 року був заарештований Черкаським райвідділом НКВС за статтею 54-10 УК УРСР. Рішенням трійки при Київському облуправлінні НКВС УРСР від 28 грудня 1937 р. о. Іполита засудили до розстрілу <sup>117</sup>.

До закриття Києво-Печерської лаври серед її кліросних півчих також були: ієромонах Іродіон (у миру Ілля Якович Беда) – клірошанин Китаївської пустині; ієродиякон Маруф (у миру Максим Гордійович Юнак) – півчий на кліросі у Спасо-Преображенській пустині і на Ближніх печерах; ієродиякон Софоній (у миру Стефан Данилович Гопко) – півчий на Ближніх печерах, а також на лівому кліросі Великої церкви; монах Іулій (у миру Йосиф Леонтійович Сагань) – клірошанин Дальніх печер.

Збереглися також відомості й про півчих митрополичого хору Лаври. З-поміж них – ієромонах Агапіт (у миру Антоній Кирилович Жиденко) <sup>118</sup>, ієромонах Азарія (у миру Андрій

<sup>115</sup> Там само.

<sup>116</sup> Народився 1884 року у м. Сквирі Київської губ. у сім'ї міщан.

<sup>117</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 209.

<sup>118</sup> Народився 17 січня 1881 року у с. Слюзчина Слобода Золотоніського пов. Полтавської губ.

Якович Надточенко)<sup>119</sup>, ієродиякон Филимон (у миру Пилип Петрович Пузиревич)<sup>120</sup>. Майбутній **ієромонах Агапіт** був півчим лаврського митрополичого хору з квітня 1921 року, від 20 травня 1922 року – у складі клірошан Великої Успенської церкви. 28 червня 1922 року рукоположений в сан ієродиякона, а 6 серпня 1929 року – в ієромонахи (того самого року прийняв схиму з іменем Феодосій).

У часи гонінь з червня 1928 до серпня 1929 року о. Агапіт служив ієродияконом, згодом архієреєм с. Гаврилівка Харківської області. Повернувшись до Києва, був змушений у 1931 р. його покинути, у зв'язку з арештами братії. Ієромонаха Агапіта заарештували 22 березня 1931 року в Харківській області й засудили на три роки концтаборів (у м. Маріїнськ Кемеровської обл.). У 1934 році о. Агапіт повернувся з ув'язнення й переїхав до Полтавської області. Без прописки і паспорта проживав понад 15 років у містах Золотоноша (Черкаська обл.), Ірпінь (Київська обл.), Черкаси, постійно проповідуючи Слово Боже<sup>121</sup>.

**Ієромонах Азарія**, будучи з 1898 р. послушником Києво-Печерського монастиря, тривалий час співав на кліросі митрополичого хору. 15 липня 1919 року рукоположений у сан ієродиякона, від 1923 року – ієромонаха. До жовтня 1929 року о. Азарія проживав на території монастиря, потім поневірявся по квартирах. Після відмови у проживанні в Києві служив псаломником церкви у с. Пухівка неподалік від столиці.

---

<sup>119</sup> Народився 26 серпня 1873 року у с. Кожаники Васильківського пов. Київської губ. у селянській сім'ї.

<sup>120</sup> Народився 1883 року у с. Розкопане Бардичівського пов. Київської губ. у селянській сім'ї.

<sup>121</sup> У 1946 році у Черкасах в будинку, де проживав о. Агапіт і дві черниці – сестри Марія і Варвара (Папахи), була домовою церква, де відбувалися богослужіння (Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 175–177).

Зі свідчень на допитах 1933 року о. Азарія був духівником, старцем лаврської братії. Коли 1936 року церкву в с. Пухівка закрили, о. Азарія разом із ієромонахом Феофілактом (Балаціюком) доклали максимальних зусиль, щоб знову відкрити церкву. Нелегальне перебування в Києві, «бродячий» спосіб життя стали підставою для арешту на Покрову 14 жовтня 1937 року дорогою на богослужіння до Солом'янського храму. У звинуваченні в «контрреволюційній агітації, <...> у підготовці відстакої частини населення до виступу з вимогою відкриття церкви» від 29 жовтня 1937 року засідання трійки при Київському облуправлінні НКВС засудило отця Азарію до розстрілу<sup>122</sup>.

**Ієродиякон Филिमон (у миру Пилип Петрович Пузиревич)** від 1 вересня 1913 року співав на кліросі Лікарняного монастиря, у церкві якого прийняв чернечий постриг. З травня до вересня 1919 року о. Филिमон – півчий митрополичого хору, потім був направлений на клірос Спасо-Преображенського скита Лаври. 24 грудня 1922 року у Великій церкві був рукоположений в сан ієродиякона. Із 1930-х років о. Филिमон жив на Мишоловці неподалік від Китаївської пустині, підтримуючи стосунки з братією Свято-Троїцького Іонівського монастиря. Заарештований 19 травня 1932 року за звинуваченням в антирадянській агітації й засуджений на три роки виправно-трудоих таборів<sup>123</sup>.

**Ієромонах Серафим (у миру Сава Каленикович Ільчук)**<sup>124</sup> у Києво-Печерському монастирі від 1908 року ніс послух клірошанина. 23 жовтня 1923 року рукоположений в сан ієромонаха. Після закриття монастиря певний час жив на Подолі в Києві, співав у церковних хорах, був безпритульним.

<sup>122</sup> Там само. – С. 179–180.

<sup>123</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 254.

<sup>124</sup> Народився 1884 року у с. Святець Воронежської губернії. Монаший постриг прийняв 22 лютого 1922 року.

Від січня 1928 року о. Серафим переїхав до с. Гаврилівка Харківської обл., де в сільському храмі служили лаврські монахи ієродиякон Агапіт (Жиденко) та ігумен Євстратій (Грумбков). До о. Серафима потягнулося чимало парафіян Гаврилівки та ближніх сіл. 15 січня 1931 року заарештований Секретним відділом Харківського оперсектора ДПУ УРСР за «контрреволюційну» діяльність. Заарештований у справі «Істинно православна церква», був засуджений до ув'язнення й заслання у табір на три роки <sup>125</sup>.

**Священномученик Пилип (ієромонах, у миру Филимон Павлович Безуглий)** <sup>126</sup>, перебуваючи із 14 червня 1891 року у Києво-Печерському монастирі на послуху в келарському відомстві, клірошанином Дальніх печер став із 21 липня 1903 року. 26 вересня 1914 року рукоположений у сан ієродиякона, послух – богослужіння у Великій церкві, пізніше возведений в сан ієромонаха.

Від середини 1930-х років о. Пилип жив у Черкасах. Не полишаючи священницької місії, здійснював богослужіння і виконував треби як у себе вдома, так і в будинках проживання віруючих у місті та в його околицях. 18 жовтня 1937 року о. Пилипа заарештувало Черкаське районне відділення НКВС. Його звинуватили як «бродячого священника» за статтю 54-10 КК УРСР. Рішенням трійки при Київському облуправлінні НКВС УРСР від 19 жовтня 1937 року був засуджений до розстрілу <sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 234–235.

<sup>126</sup> Народився у с. Снігурки Таращанського пов. Київської губ. у селянській сім'ї. Чернечий постриг прийняв 3 грудня 1911 року.

<sup>127</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 240.

У важкі 1929–1933 роки деякі з лаврської братії, маючи й інші покликання, смиренно несли послух півчих на кліросі. Серед них – *ігумен Власій (у миру Володимир Михайлович Бичко)*<sup>128</sup>. Відомий з 1910 року як фотограф Києво-Печерської лаври, у ті роки був півчим лаврського церковного хору церкви св. Ольги. Після запровадження паспортної системи в кімнаті о. Власія<sup>129</sup> певний час переходувалось і нелегально проживало кілька лаврських монахів: Наркис (Синиця), Давид (Трибуш), Азарія (Надточин), Валерій (Устименко)<sup>130</sup>.

Старці, яких вигнали з монастиря, вірили в те, що Лавру відкриють і вона відродиться. Вони молилися про це й намагались хоч щось зберегти для відродження обителі<sup>131</sup>.

Монастирська співацька традиція Києво-Печерської лаври охоплює весь корпус богослужбових піснеспівів річного кола й вирізняється яскравою стильовою оригінальністю<sup>132</sup>. У Великій (чи Мирній) ектенії на літургії, якою після виголосу священника («Благословенне Царство») відкривається співна частина служби (літургія оголошених), строгість і стриманість коротких «Господи, помилуй» (як відповідь на прохання священнослужителя про спасіння душі, дарування миру всьому світові) увінчується широкорозспівним «Господи» – доволі експресивним у гармонічному плані (повторність тоніко-домінантових ходів у до-мінорі, наявність приховано-

<sup>128</sup> Народився 15 липня 1881 року у с. Лядин Прилуцького пов. Полтавської губ. у селянській сім'ї.

<sup>129</sup> На вул. Старонаводницькій, 80.

<sup>130</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. – Киев, 2008. – С. 161–162.

<sup>131</sup> Інтерв'ю з архимандритом Полікарпом (Ліненко), уставником Києво-Печерської лаври, регентом лівого клироса // Церковная православная газета. – Киев. – 27 ноября 2012 г.

<sup>132</sup> *Болгарский Д. А.* Киево-Печерский напев // Православная энциклопедия. – Москва, 2013. – Т. 33. – С. 83.

го перечення внаслідок зіставлення гармонічного до-мінору і сі-бемоль-мажору)<sup>133</sup>.

Багатоголосний спів Києво-Печерського монастиря зберіг міцний зв'язок з ранньою монодичною традицією, тому його просторова організація не є залежною від вертикальних вимірів. Для його стилістики властиві доволі часті перечення між голосами (прямі й приховані), незвичайної краси рух паралельними тризвуками. Серед основних рис Києво-Печерського багатоголосся Д. Болгарський виділив 1) терцієву «стрічку» – подвоєння основного голосу (ведучий голос, у якому зберігається давній канонічний наспів, у киево-печерському наспіві завжди у партії 2-го тенора), 2) стрижневий квінтовий тон баритонів (може використовуватися також октавою вище у альтів), 3) октавне подвоєння основного голосу чи автентичні ходи у партії басів, завдяки чому створюється особливе враження просторово-об'ємного руху звукової «матерії»<sup>134</sup>.

У значущих піснеспівах киево-печерського наспіву вірші містять повтори слів і словосполучень (що перейшло в багатоголосся із одноголосної київської традиції). Серед особливостей повторів вербального тексту доволі частими є потроєння: потроюватися в піснеспіві може як увесь вірш, так і ключове слово. Текстовим повторам у вербальному ряді необов'язково відповідали точні музичні повтори<sup>135</sup>.

Одними з найяскравіших зразків стилістики Києво-Печерського наспіву стали «Херувимські»<sup>136</sup>. У «Херувимській»,

<sup>133</sup> Велика ектенія також міститься в нотному Обіході Києво-Печерської лаври 1910 року.

<sup>134</sup> Там само. – С. 85.

<sup>135</sup> Там само.

<sup>136</sup> Спів «Херувимської пісні» на літургії вірних музично-інтонаційно відображає священнодійство Великого входу, під час якого Святі Дари (хліб і вино, які символізують Христа) підіймають із жертівника й урочистою процесією переносять через Царські ворота на престол.

зафіксованій у нотному Обіході <sup>137</sup>, дослідники відзначають вплив поствізантійської співацької культури. Традиційний обсяг (25 слів) «Херувимської пісні» в києво-печерській «Херувимській» через використання повторів розширився до 123-х. Саме богослужбові потреби зумовили особливості такої стилістики «Херувимської»: «У Великій Успенській церкві Києво-Печерської Лаври Великий вхід на літургії здійснювався через увесь храм – від північних дверей вівтаря по північній стороні храму аж до його західних дверей і через середину храму – до солеї, де і відбувалося поминання, що відтворює візантійську літургічну традицію» <sup>138</sup>. У цьому літургісти вбачають тяглість співу «Херувимської», «гнучкість і розмаїття мелодичної тканини, часті текстові повтори, значення яких полягає як в символіці їх числа, так і в технічному спрощенні вокального виконання тривалого наспіву» <sup>139</sup>. Чи мало місце виконання такої вишуканої «Херувимської» (що з практичного погляду потребує спеціальної підготовки кліросних півчих) поза стінами Великої церкви Лаври на літургіях у злободенні 1930-ті роки, допоки невідомо. Можливо, на літургіях церкви св. Ольги на початку 1930-х років, коли ще діяв хор у складі 20–25 клірошан під орудою о. Валерія (Устименка), її співали.

У корпусі богослужбових піснеспівів Києво-Печерського монастиря збереглася ще одна, т. зв. Печерна «Херувимська», яку маємо можливість чути в теперішній час. Час її створення невідомий. За стилістикою Печерна «Херувимська» споріднена з «Херувимською» Успенського собору (обіходною). Їх об'єднує стриманий молитвою доволі широкий мелодизм, сповнений духовної сили й величі. Якщо в обіходній «Херувимській» бачимо розгорнуту музично-

<sup>137</sup> Нотный Обиход. – 1910. – Ч. 2. – С. 25–30.

<sup>138</sup> Болгарский Д. А. Киево-Печерский напев // Православная энциклопедия. – Москва, 2013. – Т. 33. – С. 85.

<sup>139</sup> Там само.

інтонаційну структуру з варійованою повторністю (що тяжіє до наскрізності), то Печерна «Херувимська» простіша за формою викладу: вона має чітку куплетну будову. Прекрасна, водночас проста мелодика й куплетна музична повторність сприяють її швидкому запам'ятовуванню. На ній, безсумнівно, позначилися потреби печерних (малолюдних) богослужінь у невеличких підземних храмах<sup>140</sup>. Мабуть, таку «Херувимську» могли практикувати на літургіях в умовах підпільного (катакомбного) існування у місцевих, домових церквах, на квартирах тощо.

Варто відзначити, що в теперішній богослужбовій практиці України «печерний» наспів набув поширення, він увінчує головну мету літургії – таїнство Євхаристії (причастя священнослужителів і мирян): ним розспівуються на всю седмицю (т. зв. «причасний вірш», або «киноник»)<sup>141</sup>. У неділю під час причастя священнослужителів славослов'я на «печерний» наспів звучить Спасителю світу «Хваліте Господа з Небес, хваліте Його в вишніх» (Пс. 148:1).

Отже, традиція богослужбового співу Києво-Печерської лаври продовжувала жити на теренах колишнього Радянського Союзу поміж розпорошеної по світу братії. За катакомбних умов існування проводити щоденні богослужіння, згідно з уставом чернечого життя, у повноті богослужбових співацьких складників навряд чи вдавалося. Добір співацького наповнення богослужінь залежав від умов їх проведення і практичних можливостей людей, які брали на себе функції півчих. Ймовірно, домінували найпростіші співні форми, які найчастіше виконували. Залишалося берегти й

---

<sup>140</sup> Порівняно з «Херувимською» з Обіходу 1910 року, досить складною у виконавському аспекті, Печерна «Херувимська» у теперішній час набула неабиякого поширення на літургіях не тільки в монастирях, але й у парафіяльних церквах Києва.

<sup>141</sup> *Диякон Дмитро Болгарський*. Божественна Літургія : Навч. посібник. – Київ, 2004. – С. 360–368.

нести монастир та його богослужбові співацькі традиції у своїх душах.

**Доля УАПЦ та її представників.** Як зазначено вище, під час антирелігійної кампанії 1930-х років під приціл органів радянської влади потрапляли всі релігійні конфесії. Нищівного удару зазнали й представники УАПЦ. Нагадаємо, що на своїх початках нова влада не перешкоджала утворенню автокефальної церкви, адже в останній вбачала можливість зменшення впливу канонічної церкви на чолі з патріархом Тихоном <sup>142</sup> на українське радянське суспільство. На одному з перших політичних процесів у 1930 році УАПЦ була проголошена «знаряддям Спільки Визволення України» <sup>143</sup>. Ще раніше, у жовтні 1927 року, митрополита Василя (Липківського) на Другому Всеукраїнському Соборі УАПЦ було усунено з керівництва. У жовтні 1929 року радянська влада закрила Софійський собор <sup>144</sup>, після чого Василь (Липківський) змушений був перебраться до сестри на Солом'янку, неподалік Свято-Покровської церкви. Забутий і покинутий своїми соратниками, о. Василь разом із родиною жив у злиднях під постійним наглядом органів радянської влади. 29–30 січня 1930 року під тиском радянської влади УАПЦ припинила існування. Унаслідок ліквідації органів церковного управління відбувся й досить швидкий занепад парафій. У 1934 році Покровську церкву на Солом'янці також було закрито, а самого о. Василя (Липківського) виселено за місто. 22 жовтня

<sup>142</sup> В ідеалі – підірвати її авторитет.

<sup>143</sup> Спільці визволення України інкримінували завдання реставрації Української Народної Республіки (*Ржевська М. Ю.* На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. – Київ : Автограф, 2005. – С. 125).

<sup>144</sup> Заповідник «Софійський музей» створений постановою уряду УРСР 1934 року, до його складу спочатку увійшли Софійський собор і дзвіниця. У травні 1935 року музей був відкритий для відвідувачів.

1937 року 73-літнього о. Василя знову заарештували, звинувативши як керівника антирадянської організації українських церковників, яка ставила за мету відторгнення України від СРСР. Вирок трійки при Київському управлінні НКВС від 20 листопада 1937 року: о. Василя (Липківського) засуджено до розстрілу.

Ідеєю «українізації Служби Божої», яку пропагували представники УАПЦ у 1920-х роках, надихнулося чимало митців та діячів української музичної культури <sup>145</sup>. Серед них – К. Стеценко, М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський, М. Гайдай, В. Ступницький, С. Дрімцов, П. Демуцький, Г. Давидовський, Я. Яциневич, П. Гончаров. Однак у 1930-х роках з посиленням репресивних заходів їх діяльність у царині богослужбової музичної творчості припиняється або також переходить у прихований від загалу, підпільний спосіб. Досі не відомо про жоден авторський церковний твір, написаний у зазначений історичний період. Ситуація ускладнювалася ще й тому, що в богослужбово-співацькій практиці не було установлені традиції фіксації часу створення тієї чи іншої композиції на канонічні тексти.

Скажімо, на межі 1920–1930-х років практично всі твори Якова Яциневича (навіть і такі, що не мали прямого стосунку до церковної музики) були заборонені до виконання. На десятки років твори Я. Яциневича зникли з концертних програм в Україні, проте залишалися в репертуарі численних хорів української діаспори (під орудою О. Кошиця, Г. Павловського та ін.). Ймовірно, він «зазнав ударів штормових хвиль репресій, що спіткали багатьох українських діячів культури» <sup>146</sup>. У 1930–1935 роках Я. Яциневич учителював у

---

<sup>145</sup> Див. відповідний розділ у 3-му томі «Історії української музики».

<sup>146</sup> *Ржевська М.* Боротьба з «церковщиною» в українській музичній культурі 20-х – початку 30-х років ХХ ст. // Проблеми сучасного мистецтва та культури. – Харків, 2000. – С. 185–194; *Ржев-*

Запоріжжі, був піаністом-концертмейстером (тапером) на «культурній базі» Дніпрогесу<sup>147</sup>. У негативних рецензіях комісії Відділу мистецтв при Народному Комісаріаті Освіти на твори Я. Яциневича за 1933 рік його музику оцінювали як таку, що «позбавлена художньої вартості» й не може бути надрукована, а самого композитора звинувачували в «церковщині»<sup>148</sup>.

---

*ська М. Ю.* На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. – Київ : Автограф, 2005; *Філенко Т.* З архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича // Український музичний архів. Київ, 1995. – Вип. 1. – С. 189–214; *Філенко Т.* Нездоланий зневірою // Музика. – 1989. – № 6. – С. 189–214; *Сущенко О.* Яків Яциневич // Вечірній Київ. – 2006. – 22 червня.

<sup>147</sup> *Кузик В.* Скорбний шлях музики (до 150-річчя Якова Яциневича) // Студії мистецтвознавчі. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. – Чис. 3/4. – С. 95.

Зберігся лише один документ – членський квиток Всеукраїнського товариства драматургів, композиторів і артистів, виданий Я. Яциневичу в Харкові від 5 лютого 1933 року. З 1935 року Я. Яциневич перебував у м. Запоріжжі. Працював там піаністом-концертмейстером при т. зв. «культурній базі» Дніпрогесу, в будинку інженерно-технічних працівників; викладав гру на фортепіано, був керівником вокального ансамблю, вів хоровий гурток у піонерському клубі при Алюмінієвому заводі тощо. У 1940 році життєвий шлях Яциневича повернув аж на Майкоп, на Кубань, де він організував Обласний національний ансамбль адигейської пісні та танцю. Через певний час Я. Яциневич з дружиною покинув Майкоп й опинився в аулі Кошехабль. У селищі, завдяки клопотанню композитора, у жовтні 1940 року було відкрито музичну школу. Відомо також, що останнім відомим місцем роботи Якова Яциневича стала посада сторожа колгоспного саду. Останній рік свого життя Яциневич провів у місті Кропоткін Краснодарського краю. Помер від крововиливу в мозок 25 травня 1945 року.

<sup>148</sup> *Корній Л. П., Сюта Б. О.* Українська музична культура. Погляд крізь віки. – Київ : Муз. Україна, 2014. – С. 310; *Семирозум О.*

Творчий доробок Я. Яциневича як церковного композитора – доволі значний. З-поміж низки його піснеспівів, які увійшли в богослужбово-співацьку практику сьогодення, є: «Благослови, душе моя, Господа», «Богородице Діво», «Алилуйя» (соль-мажор), «Святий Боже», «У Царстві Твоїм», «Херувимська пісня», «Отче наш» (мі-мінор), «Христос воскрес» (до-мажор). Однак досі невідомо, чи практикували їх на кліросах у важких 1930-х роках. Часто на літургіях київських храмів (і не тільки київських) регенти практикують «Херувимську» (ля-мажор) з Літургії Я. Яциневича. Загалом стриманий благоговійний рух пісні налаштовує на відповідний духовний стан співучасті і споглядання таїнства Великого входу. Втілення ідеї сходження, що символізує духовний підйом, реалізується інтонаційним підйомом. Висхідний прямолінійний рух підголосків тенорів і альтів уводить до першої емоційно одухотвореної кульмінації: у верхньому голосі проходить яскрава секвенційна мелодія. Початок ланки увиразнюють секстові, а далі квінтові, доволі експресивні висхідні ходи, що заповнюються низхідним поступеним рухом. Три ланки секвенції, можливо, втілюють ідею троїчності, що в богословському вченні Церкви має глибокий сакральний смисл.

Добре знаною у кліросній практиці є «Богородице Діво, радуйся» Я. Яциневича на канонічний текст однієї з найдавніших молитов до Діви Марії<sup>149</sup>. На воскресній Вечірні «Богородице Діво» виконує богослужбову функцію відпустительного

Музично-історичні джерела до бібліографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів. Дипломна робота студентки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – 236 с.

<sup>149</sup> За святоотецьким Переданням, молитву «Богородице Діво» було укладено зі звернених до Пречистої Діви слів Архангела Гавриїла (Лк. 1:28) і праведної Єлисавети (Лк.1:42). Сучасна вербальна форма цієї молитви належить святителю Кирилу Александрійському (початок V ст.).

тропаря. В інтерпретації Я. Яциневича «Богородице Діво» – доволі проста, легка для сприйняття пісня піднесеного світлого характеру. У її хорovий фактурі переважає в основному силабічний склад, що надає враження рухливості розгортання подій. Невматичні розспіви у кадансових ділянках піснеспіву ніби уповільнюють рух й, у такий спосіб, «спонукають» до осмислення розспівуваних текстових синтагм («Господь з Тобою», «Плод чрева Твого»). Таким чином, моменти прославлення Господа і Богородиці Діви у Я. Яциневича набувають особливо виразних розспівних форм.

В Одесі богослужбовим співом собору Успіння Пресвятої Богородиці <sup>150</sup> від 1916 року опікувався відомий регент і хорovий диригент **Костянтин Костянтинovич Пігров** (1876–1962). Закінчивши духовну семінарію й регентські класи петербурзької Придворної співацької капели (1898–1901), Костянтин Пігров протягом майже усього життя поєднував послух керівника церковних хорів – регента, із діяльністю хорovого диригента і педагога <sup>151</sup>. Від 1920 року до 1930 року до послуху регента кафедрального собору Одеси додалося викладання музично-теоретичних дисциплін і керування студентським хором Одеської консерваторії. Достеменно невідомо, з яких причин К. Пігров у 1930 році переїхав до м. Тирасполя (тепер Молдова) і мешкав там десять років. Можливо, через віросповідання й регентську діяльність <sup>152</sup>.

<sup>150</sup> Собор Успіння Пресвятої Богородиці в Одесі від кінця 1935 до 1940 років радянська влада закрила.

<sup>151</sup> До переїзду в Одесу К. Пігров створював любительські хорові колективи, влаштував концерти для трудящих Ростова-Дону, Ставрополя. З керованими ним церковними хорами К. Пігров також давав відкриті концерти, у програмі яких були й світські класичні твори і народні пісні.

<sup>152</sup> Не покидаючи улюбленої справи хормейстера, у 1930–1939 роках був художнім керівником і диригентом заснованого ним самодіяльного хору робітників і колгоспників м. Тираспіля, який від 1936 року здобув назву професійної хорovої капели

У 1920–1930-х роках хор Успенського собору під керівництвом К. Пігрова оновив частину обіходних богослужбових піснеспівів долученням доробку відомого знавця уставного знаменного співу О. Д. Кастальського. З 1930-х і до 1949 року К. Пігров був єдиним регентом одеського архієрейського хору. З-поміж обробок богослужбових творів К. Пігрова, які митець створював із урахуванням потреб власної регентської практики, зберігся піснеспів «Христос воскрес»<sup>153</sup>. Дата створення його невідома.

На замовлення К. Пігрова композитор С. Орфеев здійснив обробки для хору антифонів знаменного розспіву 8-ми гласів, «Милость мира» київського наспіву для літургії Василя Великого, які міцно закріпилися у складі корпусу богослужбових піснеспівів хору Успенського собору.

Кампанія закриття церков завдала нищівного удару по релігійних громадах, які припиняли свою діяльність. З'явилися цілі райони, усередині яких не діяла жодна релігійна громада. За словами Д. Поспеловського, в Одесі, де

---

«Дойна», його вважали найкращим у республіці. У 1938 році в Тирасполі через наклеп проти К. Пігрова було порушено кримінальну справу. На захист К. Пігрова у судовому процесі виступив К. Данькевич, що посприяло його виправданню. Відомо, що у часи німецької окупації Одеси К. Пігров ніс послух регента в Іллінському соборі. В Одеській консерваторії К. Пігров організував кафедру хорового диригування, яку очолював до кінця життя (*Пигров К. К. Хоровая культура и мое участие в ней / под ред. А. Серебри. – Одеса, 2001; Лetichevська О. Пігров Костянтин Костянтинович // Українська музична енциклопедія. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2018. – Т. 5. – С. 208–209; Луговенко В. Н. Главный регент Одесского Кафедрального Собора // Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы. – Одесса : Гранд-Одесса, 1998. – С. 140–152.*

<sup>153</sup> Христос воскрес (партесне), обр. К. Пігрова. – URL : [www.mubis.com.ua](http://www.mubis.com.ua).

зберігся тільки один храм <sup>154</sup>, не було постійного священника. Щонеділі серед присутніх опинявся священник, який служив літургію, а наступного дня він уже перебував у стінах НКВС. Згодом літургії стали здійснювати тільки на Великдень. Коли не стало священників, на їх місце в справі Богослужіння стали диякони, які мали право служити всі відправи, крім літургії. Зі зникненням дияконів ініціативу брали псаломники, які також згодом зникали. Відомо, що в останні місяці перед німецькою окупацією на молитви у храмі збиралися тільки миряни <sup>155</sup>.

У Харкові регентський послух ніс відомий церковний композитор, хормейстер і диригент, учитель хорового співу **Павло Нілович Толстяков** (1880–1938). У 1921–1933 роках П. Толстяков працював хормейстером Харківської опери, а від 1933 року – Одеської. Діяльність П. Н. Толстякова як церковного композитора у ранній період була відома в церковних колах. Його твори видавали у літографічних збірниках Синодального хору, в музичних додатках до журналу «Хоровое и регентское дело», в публікаціях Товариського хорового видавництва в Петербурзі <sup>156</sup>. Духовно-музична творчість П. Н. Толстякова базувалася на традиційних (канонічних) засадах богослужбового співу, які митець синтезував із сучасними надбаннями національної композиторської школи <sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> Збереженням єдиного храму в Одесі опікувався академік В. П. Філатов, який був глибоко віруючою людиною і лікував тоді очі Й. Сталіну.

<sup>155</sup> *Поспеловский Д. В.* Русская православная церковь в XX веке. – Москва : Республика, 1995. – С. 169.

<sup>156</sup> *Міхно В. М.* Феномен П. Н. Толстякова в контексті української музичної культури ХХ сторіччя. Автореф. канд. дисертації за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Харків, 2007. – С. 11.

<sup>157</sup> Там само.

Отже, період 1929–1941 років в історії богослужбового співу центральних теренів України є одним із найтрагічніших. Нищення будь-яких проявів релігійного світогляду, каральні операції наклали табу на творчі прояви в царині богослужбової музичної культури. За катакомбних умов існування здійснювати богослужіння згідно з Типіконом, тобто у повноті богослужбових співацьких складових частин, навряд чи вдавалося. Співацькі складники богослужінь залежали, насамперед, від обставин їх проведення і практичних можливостей людей, які брали на себе функції півчих. Можна припустити, що за таких умов домінували найпростіші співні форми. У деяких випадках спів могли замінювати читанням. Земний шлях багатьох носіїв богослужбово-співацьких традицій увінчався мученицьким вінцем. Попри все, багатівікові богослужбові традиції як форми Богоеднання, Богоспівкування й хвали Творцю, що передавалися від покоління до покоління, зберігалися «в тиші душі» кожної віруючої людини.



*Наукове видання*

**УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 1930–  
1941 РОКІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ:  
НОВІ ПОГЛЯДИ, МАТЕРІАЛИ**

Редактор-координатор

*Олена Щербак*

Літературний редактор

*Оксана Шалак*

Оператор

*Ірина Матвеева*

Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки

*Людмила Настенко*

Формат 60x84/16

Ум.-друк. арк. 26,50

Обл.-вид. арк. 22,09

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Т. Рильського НАН України

01001 Київ, вул. М. Грушевського, 4

Виготовлено: ТОВ «Юрка Любченка»

e-mail: u19-07@ukr.net

тел. 098-444-06-68

м. Київ, Проспект Перемоги, 50

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4685 від 06.03.2014