

DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2022.01.018>**КУЗИК ВАЛЕНТИНА**

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, членкиня НСКУ, лауреатка премії ім. М. Лисенка

**KUZYK VALENTYNA**

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at the Department of Musicology and Ethnomusicology of the NAS of Ukraine's Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, a member of the National Union of Composers of Ukraine, the M. Lysenko Prize winner

**Бібліографічний опис:**

Кузик, В. (2022) Шляхи модифікації жанру масової пісні в умовах тоталітарної системи. *Народна творчість та етнологія*, 1 (393), 18–29.

Kuzyk, V. (2022) The Ways of the Mass Song Genre Modification in the Conditions of a Totalitarian System. *Folk Art and Ethnology*, 1 (393), 18–29.

---

## ШЛЯХИ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ МАСОВОЇ ПІСНІ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ

**Анотація / Abstract**

Пісенна творчість посіла особливе місце в системі музичних жанрів української культури (ідеться про 1920–1930-ті роки). Вона була скерована на поклик доби – поширювати революційні ідеї, оспівувати боротьбу за нові цінності життя комуні. Головною передумовою стали мобільність, демократизація змісту, лапідарність і конкретність вислову, чітка ритмічна основа, близькість до фольклорних джерел.

Така динаміка розвитку жанру цілком природна, адже пісня як художня форма є однією з найпоширеніших у вокальній музиці всіх народів світу. Її перевагами стали мала форма (т. зв. *мініатюра*), синтез двох художніх засад – поетичної (словесної / вербальної) і музичної (насамперед мелодії). За свою багатомісячну історію пісня зазнала розмаїтих жанрових видозмін як у фольклорі, так і у професійній царині. У колишньому СРСР у середині 1920-х років маніфестується новий ідеологічно забарвлений жанр – **масова пісня**, з її віковими градаціями (піонерська, комсомольська тощо). Її перші зразки постають як органічне продовження творчості українського, російського та світового революційного пролетаріату.

Уведене ще в 1922 році поняття «**масовість**» (масові жанри, масові пісні тощо) було проявом культурних ідеологів ЦК ВКП(б) СРСР, які розуміли поняття «маса» як кількісний показник скупчення людей (хоча загальновідомо, що цей термін належить фізичній науці, для соціуму було б правильним поняття «**біомаса**»). Так було відкинуто символи **духовного начала** у творчості (майже на століття). 1930-ті роки принесли нові теми для розвитку масових пісень – у них посилювався, з одного боку – мілітаристський зміст, а з іншого – стиль панегірика з прославленням культу особи вождя.

Еволюція пісенності в Україні довоєнного часу могла б бути багатшою на творчі знахідки, якби вона відбувалася природним шляхом духовної спадкоємності митецьких генерацій. Однак великої шкоди

культури, як і всім сферам життя, завдали сталінські репресії, жертвами яких стали відомі українські композитори та поети.

**Ключові слова:** музична культура України, пісня, пісенні жанри, масова пісня, тоталітарна ідеологія, пісня-панегірик, культ особи в мистецтві.

The song-writing has taken a special place in the system of musical genres of the Ukrainian culture (it is about the 1920s–1930s). It has been directed to the call of the period, namely to popularize revolutionary ideas, to glorify the struggle for new values of the commune life. Mobility, democratization of content, conciseness and specificity of expression, a clear rhythmic basis, proximity to folklore sources have become the main prerequisites.

Such dynamics of the genre development is quite natural as the song is one of the most widespread art forms in the vocal music of all nations of the world. Its advantages include a small form (the so-called miniature), a synthesis of two artistic principles – poetic (verbal / the lyrics) and musical (the melody first of all). The song has sustained various genre changes both in folklore and in the professional field over its centuries-long history. A new ideologically marked genre, known as mass song, with its age gradations (Pioneer, Komsomol, etc.) is presented in the former USSR in the middle of the 1920s. Its first examples appear as fundamental continuation of the songs of Ukrainian, Russian and world revolutionary proletariats.

The concept of *mass* (mass genres, mass songs, etc.), introduced in the 1922 yet, has become a manifestation of cultural ideologies of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) of the USSR, who understand the conception *mass* as a quantitative indicator of the people concentration (although it is well-known that this term belongs to physical science, the concept *biomass* is more correct for the society). Thus, the symbols of **spiritual origin** in the works are rejected (almost for a century). The new themes for the development of mass songs have appeared in the 1930s. The militaristic content is intensified in them on the one hand and the style of the panegyric with the glorification of the cult of the leader personality on the other.

The evolution of song-writing in the pre-war Ukraine could have been richer in creative discoveries if it had taken place naturally through the spiritual succession of artistic generations. However, Stalin's repressions have caused great damage to culture, as well as to all spheres of life. Well-known Ukrainian composers and poets have fallen a prey to them.

**Keywords:** musical culture of Ukraine, song, song genres, mass song, totalitarian ideology, panegyric song, cult of personality in art.

Пісенна творчість посіла особливе місце в системі музичних жанрів новоутвореної на теренах Центральної України так званої Країни Рад, особливо в 1930-х роках. Вона стала тим видом музичного мистецтва, який активно використовувала більшовицька влада для поширення й обґрунтування власної ідеології з-поміж широкого людського загалу – тобто «народних мас» (сам термін «маса, масовість» – ідеологічне новоутворення, властиве процесам «соціалістичних перетворень», насаджуваним у культурі країни від середини 1920-х років і помітно активізованим у 1930-х). Головна мета – поширювати серед робітників і селян революційні ідеї, підіймати їх на боротьбу за нові пролетарські цінності життя. Мобільність жанру пісні зумовлена демократизацією її суті, лапідарністю та конкретністю вислову, узагальненістю

специфічної інтонації, виразністю й доступністю музичної лексики, чіткістю ритмічної основи, близькістю до фольклорних джерел [1]. Усі складники пісенного твору спрямовувалися на сприйняття й запам'ятовування, виконання широкими масами, на формування колективної емоції-енергії, здатної згуртувати людей на активне життєдіяння [3].

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 стали мала форма (т. зв. *мініатюра*), синтез двох художніх засад – поетичної (словесної / вербальної) і музичної (насамперед 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 поетична строфа відповідає першому музичному періоду / куплету (зазвичай квадратної структури). Усі подальші слова співають на музику того самого куплета. Трапляються й більш розвинені двоперіодичні форми, де перший період – *заспів*, а другий – *приспів* (тоді перший період закінчується половинним кадансом на D<sup>3</sup>).

Для народної пісні, яку тривалий час (до кінця XVIII ст.) дослідники здебільшого тлумачили як вияв субкультури, далекої від професійної музики (хоча в давні часи були професійні співці при царських і княжих дворах, язичницьких чи друдських храмах), головним чинником жанрового розподілу були обрядовість і соціально-трудова ознака. Від доби романтизму (із XIX ст.) пісня стала об'єктом творчої уваги композиторів, а її жанри почали визначати естетичні 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**, за її віковими градаціями (піонерська, комсомольська тощо). Власне термін було штучно утворено компартійними ідеологами та в наказному порядку введено до культурного й наукового вжитку<sup>4</sup>.

Складні історичні процеси перших десятиліть XX ст. після революційних заворушень найяскравіше виявилися в 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 звитяжні козацькі пісні, героїчні пісні Запорозької Січі, часів Гайдамачини, 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 в 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» (сл. 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-го, 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 в революційних пролетарських та селянських масах, у підпіллі та на засланні («Робітничка Марсельєза», «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Сміло у ногу рушайте» та ін.). Крім того, на творенні масових пісень позначилися пафос та інтонації мелодичної мови революційних пісень

Західної Європи – Франції, Німеччини, Італії, Польщі («Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Прапор червоний», «Робітнича 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!» [7, с. 12]. Зрозуміло, що поняття «музика» вживали в 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 справді виконувала б певне соціальне завдання, спрямовувати свою творчість на таку музичну продукцію, у формах якої було б слово. Ось чому й постає в цей перший пожовтневий період потреба у вокальній музиці й то у відповідних конкретно-коротких, сильних своєю активністю формах. Так виникає численна своєю творчістю й часто досить інтернаціональна своєю музичним змістом революційна музична агітка, що кладе досить міцний фундамент і для будовання дальших, уже більш широких форм вокальної масової музики. ...Виступають нові вимоги, нові люди, новий уклад життя й нові пісні» [2]. Отже, історична доба, вочевидь, зумовила прерогативи соціологічного аспекту в масових жанрах. У перше пожовтнєве 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 хорових самодіяльних гуртків як передовому загону 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» – «масові» свята [4].

Нову динаміку еволюції масової пісні та різновиди її жанрових модифікацій показало соціокультурне 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 в 1922 році 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 скупчення 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 накинута згори 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 зі 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. Прикметно, 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 одоголосся з епізодичним гетерофонним двоголоссям, зовсім нечасто – 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 однопіриодична) або заспів (коли пісня двочастинна), та в специфічних квінтово-октавних кадансах, близьких до гуртового співу.

Пісні 1930-х років, можливо, і 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 іншого – 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. Вериківський, П. Козицький, К. Богуславський, В. Верховинець, Л. Ревуцький, Ф. Попадич, Я. Яциневич та ін., праця яких була пов'язана з безпосередньою практикою в хорових колективах, студіях, ансамблях, досить швидко відчули на собі пильну увагу відповідних інстанцій. Одні зазнали тимчасових арештів і допитів, інших було 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 в 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 широко 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. Скажімо, 1931 року Всеукраїнська музична олімпіада відбувалася в Харкові під гаслом «Музика на фронт соціалістичного будівництва» [5]. На попередніх оглядах у Маріуполі, Кременчуку, Миколаєві, Вінниці, Луганську, Одесі, Полтаві, Харкові та Києві відібрали 130 колективів (понад 4000 учасників), які у святкові травневі

дні виборювали почесне звання «ударника I Всеукраїнської музичної олімпіади». Ідейно-політична запрограмованість олімпіад спрямовувалася на маскування справжнього 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 відразу після страшного Голодомору 1932–1933 років: «Мобілізуймо самодіяльне мистецтво на здійснення планів соцбудівництва, на боротьбу за більшовицькі колгоспи, за заможне життя колгоспників» [8]. Олімпіада була покликана 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, упроваджувалися до репертуару олімпіад, друкувалися в газетах, журналах, листівках та збірках.

Розмах індустріального будівництва відбився в таких зразках української пісенності, як «Дніпрельстан» та «Криворіжжя» 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 у 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). Зрозуміло, 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.

1930-ті роки принесли нові теми для розвитку червоноармійських масових пісень. Поряд із типовими похідними маршами («Червоноармійська» Г. Верьовки, «Червонокозацька» К. Богуславського, «Пісня червоних героїв» Л. Ревуцького) помітнішим стає тяжіння до творів, у яких простежується 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 слова А. Угарова (композитор загинув під час Другої світової війни). Її музика відтворює в 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. Нині 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 слова 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 партизанамі» 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» [8].

М. Коляда глибоко розумів роль і місце масової пісні в суспільному житті, вважав її естетичну сутність художнім явищем демократичного спрямування. У цьому напрямі 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. Тогочасна преса 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 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.

Так звані «соціалістичні перетворення» на селі, що влада здійснювала засобом примусової колективізації, знайшли втілення в тогочасній пісенності в ідеалізованому вигляді, запрограмованому певними ідеологічними установками. З-поміж такого типу творів вирізняються «Пісня незаможниці» 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. Осмислення загальної панорами соціально-культурних процесів того періоду дає підстави припустити, що українські митці (і поети, і композитори, які писали пісні) гостро відчували трагедію свого народу в ті достопамятні 1932–1933 роки Голодомору, але історична ситуація, скерована партійною ідеологією, змушувала їх шукати шляхи власного виживання в таких умовах. Проявом того стало творення зразків з посилено підкресленим фольклорним забарвленням мелосу та багатоголоссям, наближенням до гуртового селянського співу (тобто відхилення від інтонацій революційно-пролетарських наспівів),

що виявилось значно природнішим зробити композиторам. Натомість поети не змогли значно відхилитися від маніфестації «соціалістичних ідеалів», хоча також посилили фольклорний струмінь.

Найбільш органічною та близькою 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 ллється розлого й на широкому диханні, з оспівуванням виразних квартових поспівок, нанизуваних на тонічний устій, з підкресленням мінливості тоніко-домінантних 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, живопису). Композитори й поети свідомо трансформували образи давніх рекрутських і солдатських пісень, щоб яскравіше передати новий зміст і нове ідейно-тематичне спрямування. Особливо цікавими із цього погляду є 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 в цій галузі почав працювати 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).

Надругу 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 на сл. М. Рильського) та «Над нами, товаришу» П. Козицького (сл. 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 у кінці 1920-х – на початку 1930-х кожного з них. Тож підстав для підкресленого виявлення своєї

лояльності й симпатії до вождя в кожного з композиторів було більш ніж достатньо. Однак звертає увагу той факт, що пісні Л. Ревуцького й В. Косенка написані на слова одного поета – М. Рильського, якого теж викликали до відповідних органів, коли розглядали справу СВУ.

Відомо, що в доробку М. Рильського до 1935 року не було віршів про Сталіна. Їх поява пов'язана із ситуацією, типовою для тогочасної історії. Поета 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» [9]. Не маючи власного натхнення для створення такого «шедевра», композитор і поет вирішили «відштовхнутися» від добре знаних їм зразків козацьких пісень, над виданням яких вони разом з Дм. Ревуцьким працювали ще в 1926–1927 роках. Що ж, езопова мова може бути представлена в різних іпостасях. М. Рильський вдавався до вербального маскуванню, зокрема використання цитат. Уцьомуразі – музично-фольклорного маскуванню [11]. 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 самотньо вияскравлюються характерні «паралельні квінти» (заборонені класичною гармонією)<sup>5</sup>. Створення пісні стало порятунком для всіх трьох, адже вони знали – на них покладено

тавро «буржуазних націоналістів», а це могло мати фатальні наслідки<sup>6</sup>. Пісня 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 чотири роялі з відкритими кришками, за якими сиділи українські піаністи – лауреати міжнародних конкурсів, в оркестровій ямі – симфонічний оркестр. Усе завітчано, дівчата у віночках зі стрічками, рясніють узорами вишиванки... Вождь у царській ложі аплодував стоячи. Справді, пісня «Із-за гір та з-за високих» вийшла вдалою, знайшла широкий розголос і сподобалась *особисто* Сталіну [6, с. 51].

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 й Буковини, що були «приєднані» до Радянської України восени 1939 року. За обмеженістю часу – лише півтора року (до вторгнення нацистів на терени України) – ідеологічну роботу зі створення зразків масової пісні відповідні комісії Наддніпрянської композиторської спілки не встигли розгорнути. Тому з огляду на традицію, там питому вагу мали обробки численних народних зразків, стрілецькі пісні часів національного змагання та лірико-побутові: «Червоні маки», «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, низка пісень В. Безкоровайного на слова О. Олеся 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» та «Червоний Ведінг» антифашиста Г. Ейслера. Відомий німецький співак Е. Буш ознайомив радянських слухачів з новими італійськими, іспанськими, французькими піснями. Американські народні пісні запам'яталися у виконанні Поля Робсона («Міссісіпі» 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 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. Загул, 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. У художній політиці простежуються, з огляду на низку «перегинів», пошуки компромісних розв'язань ідеї твору, переорієнтація тематики на оспівування культу особи. У таких трагічних умовах, свідомо завуальованих високими гаслами та проголошуваними прекрасними ідеалами революції і світлого майбутнього людства, формувалася й українська масова пісня, автори якої були поставлені в умови звичайного людського виживання з обмеженою свободою творчості.

## Примітки

<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.

<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 трапляється 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», *op.* 17 Л. Ревуцького) та «Пісню 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.

<sup>4</sup> Щодо введення в радянську культуру поняття з фізичної науки «маса» (*massa*) маємо серйозні непорозуміння. Адже поняття «масовість», «масова», кинуте в іншонаціональне середовище, мало обізнане з науковою термінологією, стало адекватним «БАГАТО» = ЗАГАЛ, юрба, гурт, огром, зрештою, церковно-слов'янською – «сонм». Тут вбачається навмисне маніпулювання людською свідомістю, далеко від принаймні логіки термінотворення, проте обґрунтоване ідеологічно. На щастя, терміном «масова / масовий» обмежили тільки культуру і спорт. Гадаю, дивно звучало б «початкова / середня масова школа». Але розділ «Масова пісня» (як констатація соціально-культурного явища) свого часу введено до «Історії української музики» [т. 3–5], а позиція «Масова музична культура» присутня в «Українській музичній енциклопедії» [т. 3]. У цивілізованому демократичному світі, де шанують наукову термінологію, термін «маса» однозначно є фізичним і позначає, як від маси / ваги тіла прискорюється **сила падіння!**... І деградація логіки! Щоправда, у *побутовій* розмові це **слово** може означати неконкретизовану кількісну величину. Однак при вживанні його вже як **поняття** до людського загалу правомірно було б корегувати термін стосовно живого організму (адже людина – жива істота), тобто з додаванням префіксау «біо», як це маємо в сучасній науці – «біомаса».

<sup>5</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>6</sup> У справі Радіокомітету 1937 року є Постанова: «Арнаутов та Білокопитов блокувалися з націоналістами Ревуцькими, Косенком та ін., проводячи з ними націоналістично-фашистську лінію в музичному мистецтві України» (див.: ЦАМДБ СРСР. 38028 ФП. Сл. с. № 123/721) [10].

## Джерела та література

1. Булат Т. Інтонаційно-образний склад масової пісні. *Проблеми української радянської музики*. Київ : Муз. Україна, 1969. Т. 2. С. 3–40.
2. Грінченко М. Розвиток української музики пожовтневого періоду. *Архівні наукові фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*. Ф. 36–3. Од. зб. 256.
3. Зак В. О некоторых «секретах доходчивости» мелодии массовой песни. *О музыке: проблемы анализа*. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 272–297.
4. Козицький П. Більше уваги до масової музики. *Комуніст*. 1928. 20 травня.
5. *Комуніст*. 1931. 10 травня.
6. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. Київ ; Ніжин : ПП Лисенка, 2011. 83 с.
7. Кузик В. Українська радянська лірична пісня / відп. ред. Т. П. Булат ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1980. 112 с.
8. Радянська музика. 1934. № 2/3.
9. Ревуцький В. Спогади про батька. *Музика*. 1993. № 6.
10. Центральний архів Міністерства державної безпеки СРСР. 38028 ФП. – Сл. с. № 123/721.
11. Yudkin-Ripun I. Abstraction of Daily Life as the Basis of the Textual integration: The Experience of Ivan Kocherha. *Студії мистецтвознавчі*. 2017. Чис. 2 (58). С. 7–19.

### References

1. BULAT, Tamara. Intonation and Figurative Structure of a Mass Song. *The Problems of Ukrainian Soviet Music*. Kyiv: Musical Ukraine, 1969, vol. 2, pp. 3–40 [in Ukrainian].
2. HRINCHENKO, Mykola. Development of Ukrainian Music of the Post-October Period. *Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings of the NASU M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology*. Fund 36–3, Unit of Issue 256 [in Ukrainian].
3. ZAK, V. About Some *Secrets of Intelligibility* of the Melody of a Mass Song. In: BOBROVSKIY, Viktor and Grigoriy GOLOVINSKIY, compilers. *About Music: The Problems of Analysis*. Moscow: The Soviet Composer, 1974, pp. 272–297 [in Russian].
4. KOZYTSKYI, Pylyp. More Attention to Mass Music. In: Yevhen KASIYANENKO, ed.-in-chief. *Communist*, 1928, May 20 [in Ukrainian].
5. KASIYANENKO, Yevhen, ed.-in-chief. *Communist*, 1931, May 10 [in Ukrainian].
6. KUZYK, Valentyna. *Lev Mykolaiovych Revutskiy*. Kyiv–Nizhyn: PE Lysenko M. M., 2011, 83 pp. [in Ukrainian].
7. KUZYK, Valentyna. *Ukrainian Soviet Lyric Song*. Tamara BULAT, ed.-in-chief. AS of Ukrainian SSR, M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography. Kyiv: Scientific Thought, 1980, 112 pp. [in Ukrainian].
8. KOZYTSKYI, Pylyp, deputy chief editor. *Soviet Music*, 1934, no. 2/3 [in Ukrainian].
9. REVUTSKYI, Valeriy. The Memories on the Father. In: Eduard YAVORSKYI, ed.-in-chief. *Music*, 1993, no. 6 [in Ukrainian].
10. *The Central Archives of the Ministry of State Security of the USSR*. 38028 FP. S. c. no. 123/721 [in Ukrainian].
11. YUDKIN-RIPUN, Ihor. Abstraction of Daily Life as the Basis of the Textual Integration: The Experience of Ivan Kocherha. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Researches of the Fine Arts*, 2017, no. 2 (58), pp. 7–19 [in English].