

Теорія та методологія Theory and Methodology

УДК 78.071.1(477)“19”

УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

Майя Ржевська

У статті йдеться про характер музично-культурного процесу в радянській Україні 1930-х років, про принамі цьому часовому відтинку тенденції: викриття «буржуазного націоналізму», боротьбу з «формалізмом» у музиці, зміну ставлення до спадщини класиків української музики, регламентацію композиторської творчості тощо. Проаналізовано особливості становища композиторів, умови їхньої діяльності в тоталітарній державі.

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

В статті речь идет о характере музыкально-культурного процесса в советской Украине 1930-х годов, о свойственных этому временному отрезку тенденциях: разоблачении «буржуазного национализма», борьбе с «формализмом» в музыке, изменении отношения к наследию классиков украинской музыки, регламентации композиторского творчества и т. д. Проанализированы особенности положения композиторов, условия их деятельности в тоталитарном государстве.

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

The article is devoted to the nature of musical-cultural process in Soviet Ukraine of 1930s and trends inherent to this time period: *bourgeois nationalism* disclosure, fight with *formalism* in music, change of attitude to heritage of Ukrainian music classics, regulation of composers' creative works etc. Peculiarities of composers' status, conditions of their work in totalitarian state are analyzed.

Keywords: composers' works, tradition, formalism in music, modernism, socialist realism.

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

Як це позначилося на музиці? Справжнє мистецтво – це щось потаємне, що не за-

лежить навіть, як інколи здається, від самого митця і продиктоване вищими силами. «*Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно*», – говорив у своїй промові на урочистостях з нагоди річниці смерті О. Пушкіна О. Блок [4]. Мистецтво, хоч і тісно пов'язане з іншими сторонами людського життя, існує як особлива, автономна сфера духовності.

Зрозуміти, наскільки це відповідало реаліям життя Радянської України 1930-х років, допоможе звернення до публікацій 1937 року, коли нові тенденції соціокультурного руху остаточно сформувалися й утвердилися. Редакційна стаття січневого числа журналу «Радянська музика», що мала назву «Знаменний рік», порушила питання про необхідність «провести найближчим же часом українську творчу на-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

раду з самозвітами композиторів у зв'язку з підготовкою до ХХ роковин Жовтня» [10, с. 14]. Перебіг цієї роботи було відображено через кілька місяців у статті з характерною назвою заклично-наказового характеру – «До творчості!»: «...майже весь колектив композиторів посилено працює над творами, що мають у тій чи іншій мірі відобразити здобутки і велич соціалістичного будівництва у нашій країні» [7, с. 4]. «Колектив композиторів» (тодішня Спілка радянських композиторів України) діяв у цілком визначеному алгоритмі: хтось індивідуально або цілою бригадою писав оперу на замовлення радянського Управління мистецтв, а хтось переробляв уже написаний твір «за вказівками» Управління. У статті, поміж інших, фігурували прізвища композиторів «першого ряду» – Б. Лятошинського, В. Косенка, Ю. Мейтуса, П. Козицького.

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

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

Перша третина ХХ ст. в Україні минула під знаком *формулювання національної ідеї і пошуків шляхів її втілення в різних*

сферах людського самовираження. У музиці це зумовило пріоритетність завдання побудови національної музичної культури в усій повноті її виявів. У 1920-х роках музиканти Наддніпрянської України намагалися гармонійно вписати цю модель до нового суспільного ладу [див.: 20]. Однак подібні спроби були приречені на невдачу: унаслідок різних причин гармонізувати ідеологію *націоналізму* (нехай навіть культурницького) і пролетарського *інтернаціоналізму* не вдалося. Це призвело до змін головних векторів музично-культурного процесу і знайшло багато проявів. Зокрема, це торкнулося ставлення до фольклору як основи композиторської творчості: уже наприкінці 1920-х років серед народних пісень дедалі наполегливіше почали виокремлювати такі, що нібито втілювали чужу пролетаріату ідеологію куркульства або, як писав свого часу П. Козицький, «коло образів, типове для українського міщанина, дрібного буржуа, для українського просвітянина, для українського *фашиста*» [13, с. 14]. Доволі виразно це проявилось в кампанії з «боротьби з давидовщиною», коли спроби Г. Давидовського створити легкожанрову по суті музику на базі національної інтонаційності сприймалися ледь не як ідеологічна диверсія.

Не було простим збігом і те, що саме наприкінці 1920-х років наростає хвиля зречення українськими культурними діячами (М. Хвильовий, О. Шумський та ін.) своїх «націоналістичних» позицій, яка пізніше докотиться до українських музикантів. До вороже налаштованих до соціалістичного суспільства націоналістів зарахують неокласиків М. Зерова, П. Филиповича, М. Рильського та інших діячів – письменників, поетів, критиків, літературознавців. Може видатися дивним, але політичні настанови й міра відданості режиму при цьому особливої ролі не відігравали. У засиллі націоналістичних настанов в історичній науці звинуватять не лише М. Грушевського, але й відданого більшовикам М. Яворського. Щирий послідовник ідей революції В. Костенко змушений буде виступити із заявою, у якій він визнає свої «грубі політичні помилки» і те, що він «далеко <...> зайшов у

МАЙЯ РЖЕВСЬКА. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ
«ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

глухий кут націоналізму» [16, с. 28]. Автор підручника «Начерки з питань вокальної педагогіки» (здавалося б, що може бути більш далеким від державної ідеології і політики, ніж вокальна педагогіка!) М. Михайлов (М. Міхайлов) каютиметься в тому, що в названій праці він, «спираючись на буржуазну по суті методологію Сабанєєва та Грінченка, <...> тим самим об'єктивно стикався з націоналістичним ухилом, очолюваним Скрипником» [17]. За належність до так званого «оточення Скрипника», відданого більшовицькій ідеології, а проте звинуваченого в націоналізмі, у 1933 році було звільнено з роботи професора, колишнього ректора Харківського музично-драматичного інституту, одного з найстаріших українських композиторів і шанованих музичних діячів С. Дрімцова. І цим подібні приклади, на жаль, не вичерпуються.

Загалом викриття і каяття в 1930-х роках набули чи не перманентного характеру. У 1934 році М. Грінченка, Я. Полфьорова, К. Квітку, В. Костенка і навіть П. Козицького як утілювачів націоналістичних концепцій у музикознавстві патетично викрили діячі колишньої Асоціації пролетарських музик України (далі – АПМУ) О. Арнаутов і О. Білокопитов (останній, до того ж, уважав запеклим борцем «за ідеали української буржуазії» К. Стеценка [1, с. 33]). АПМУ на той час перебувала на гребені хвилі «боротьби з ворожою музикою», декларуючи це чи не як найголовнішим своїм завданням «за доби загострення класової боротьби, коли рештки капіталістичних елементів чинять шалений опір непереможному соціалістичному наступові» (саме таке формулювання знаходимо в одному з пропагандистських видань початку 1930-х років) [3, с. 4].

У 1937 році самих О. Арнаутова й О. Білокопитова оголосили ворогами народу у «Справі українського радіокомітету» і стратили. І ось уже їхній соратник – композитор В. Борисов – був змушений писати покайного листа-зречення [5].

Останній з наведених фактів переводить нас у площину діяльності музично-громадських організацій 1920–1930-х років. Найвідоміша з них – Всеукраїнське музичне

товариство імені М. Леонтовича (Музичне товариство ім. Леонтовича), створене 1921 року на засадах природного й добровільного об'єднання музичних діячів, згуртованих навколо певного комплексу художніх і громадських ідей. Згодом необхідність існувати в умовах побудови нового суспільства призвела до численних компромісів, різних конфліктів усередині Товариства та з іншими угрупованнями, на кшталт Асоціації революційних композиторів України і АПМУ, реорганізації Всеукраїнського товариства революційних музик тощо. Однак усі ці процеси відбувалися в умовах можливості для композитора певного, хоча й дуже відносного, вибору (якій організації чи формі діяльності в ній надати перевагу). Прийняття 1932 року Постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» означало скасування такого вибору: спочатку функції «єдино правильної» радянської музичної організації взяла на себе АПМУ, згодом було утворено Спілку радянських композиторів України, членство у якій стало головною та єдиною умовою професійної самореалізації для будь-кого з композиторів. Спілка перетворилася на механізм трансляції обов'язкових ідеологічних настанов для композиторів і контролю за їхньою діяльністю, до того ж залежність цих механізмів від державної ідеології не підлягає сумніву. Наведемо характерний приклад: при констатації 1937 року поганой роботи Спілки радянських композиторів України основною причиною такого стану речей було оголошено те, що «останні роки на чолі композиторської організації стояв ворог народу – троцькіст Карпов, який свідомо гальмував усю роботу оргкомітету спілки» [10, с. 12], а відсутність «правильного» впливу оргкомітету, за уявленнями більшовицьких керівників, унеможливила будь-яку успішну композиторську діяльність.

На початку 1930-х років інтенсивно розгорталися процеси переосмислення національної музичної спадщини. Ініціатива тут належала діячам колишньої АПМУ, які в екзальтовано-агресивній манері закликали до «негайного перегляду, аналізу музичної ділянки», вважаючи підставою для цього

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

«останні події в галузі національно-культурного будівництва на Україні, що являли собою розгром націоналістичних, петлюрівських недобитків» [1, с. 23]. З позицій «класового підходу» розглядалася «націоналістична» творчість М. Лисенка і К. Стеценка, яких оцінювали винятково з огляду на їх належність до «української буржуазної інтелігенції» [1, с. 31] (до речі, так само оцінювали й творчість П. Чайковського). Примітно, що згодом доробок названих композиторів знову буде піддано переоцінці у зв'язку з актуалізацією, починаючи з 1936 року, «боротьби з формалізмом у музиці» [2].

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

Суттєві зміни торкнулися і самої стилістики музичних творів. Досить поширені прояви модерністських художніх тенденцій, характерні для української музики кінця 1910-х – першої половини 1920-х років, що знайшли найпосплідовніше вираження, зокрема, у романсовій ліриці М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського, або пошуки молодих композиторів (Ю. Мейтус, І. Белза та ін.) у галузі апробування нових засобів виразності, нових можливостей музичної мови помалу сходили нанівець уже ближче до кінця 1920-х років. Показовою в цьому сенсі і навіть трагічною є доля модерніста Б. Яновського, і навіть його смерть у 1933 році виглядає символічною.

1930-ті роки просто унеможливили такі інтенції. Модернізм із його зосередженістю на внутрішньому світі людини й зверненістю до *особистості* природним чином асоціювався з індивідуалізмом, а отже, не міг бути вписаний до нової системи колек-

тивістських за своєю сутністю суспільних вартостей як позитивна величина, що стало очевидним уже наприкінці попереднього десятиліття. Деякі композитори воліли вже ніколи не згадувати про свої надзвичайно яскраві твори (як це сталося з «Гімнами св. Терезі» М. Вериківського).

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

У боротьбі з «формалістичним трюкацтвом», що стала домінуючою тенденцією музичного процесу, проголошувалося, що від композиторів треба вимагати «неподільного служіння інтересам широких трудящих мас» [6, с. 4]. Тон звернення до митців, від яких вимагали слідування нещодавно сформульованим засадам соціалістичного реалізму, був достатньо жорстким: «Деяка незначна частина наших композиторів ще не зрозуміла, що завдання перебудови творчого методу стосуються всіх композиторів без винятку, незалежно від їх обдарованості. Бути здатним, бути талановитим – це ще занадто мало для того, щоб зватися радянським композитором» [6, с. 3–4]. Одним з важелів впливу на митців була практика запровадження планів творчих замовлень, виконання яких забезпечувало їм засоби до існування.

У межах таких замовлень (на противагу музичному «формалізму») у другій половині 1930-х років було повернено на сцену «дореволюційні» українські опери. Так

МАЙЯ РЖЕВСЬКА. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ
«ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

з'явилися нові редакції «Запорожця за Дунаєм» (В. Йориш) С. Гулака-Артемівського, «Наталки-Полтавки» (В. Йориш, В. Костенко) і «Тараса Бульби» (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський) М. Лисенка. Подолання «формалістичного трюкацтва» й «аполітичності», готовність композиторів виконувати «творчі зобов'язання» мали продемонструвати написані за планом творчих замовлень опуси, як наприклад, створена бригадою композиторів у складі Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тица опера «Перекоп». Оперу про долю М. Щорса на різні лібрето було замовлено одразу трьом композиторам: В. Йоришу, С. Жданову та Б. Лятошинському.

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

Зазначимо, проте, що технологію реалізації цих вимог було відпрацьовано ще в другій половині 1920-х років, коли запровадили практику закупівлі спеціальною державною установою, Вищим музичним комітетом (далі – ВМК), так званої «музичної продукції», тобто творів у композиторів на конкурсній основі. Водночас уже тоді визначалися не лише загальні настанови (вимога «ідеологічно витриманої продукції», «революційного репертуару»), але й конкретніші. Так, романс, створення якого заохочувалося в 1925–1926 роках, за вказівками ВМК, мав бути: «а) агітаційно-освітнім, відповідаючи датам червоного календаря, або б) гумористичного, сатиричного характеру (сучасний побут, антирелігійні і інші кампанії) чи в) робітничче-селянського побуту (лірика)» * [12]. Висловлювалася вимога обов'язкового використання народної пісні в інструментальних (симфонічних та камерних) творах. Ще конкретніші побажання (а насправ-

ді, – обмеження) визначали щодо опери. Історична опера мала відтворювати, як було зауважено у відповідному документі, події «Жовтневої революції та соціальної боротьби у масштабі світовому так і Українському» [12]. Допускалися також опери, що відображали український побут, а також комічні (сатиричні й гумористичні, але з вимогою яскраво визначеного соціального тла) і казкові («теж з яскраво позначеними соціальними тенденціями») [12].

Ближче до кінця 1920-х років почали визначати і стильові параметри творів: з них виключали всі засоби, які могли викликати асоціації з небажаними жанрами, що маркували як ідеологічно чужі. Характерною в цьому сенсі є кампанія з боротьби із церковщиною, розгорнута 1931 року. У процесі кампанії не тільки було заборонено твори українських композиторів, у яких знайшли прояви «церковного стилю», але й визнано хибними деякі твори Д. Обера, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, низки російських композиторів. У запалі боротьби висловлювали досить радикальні пропозиції – приміром, переглянути засади навчального курсу гармонії, бо він, мовляв, несе в собі «велику соціальну небезпеку», подаючи чотириголосні гармонічні вправи. Висували навіть думку про необхідність «композиторам на деякий час одмовитися од суцільного чотириголосного гармонічного складу в хорошій музичній творчості», що вже, як стверджувалося, «свідомо чи несвідомо» (а насправді, через відсутність майстерності) робили «пролетарські композитори <...> переходячи на принцип двоголосного складу» [9, № 3–4, с. 12].

Упродовж 1930-х років подібна регламентація набувала сили. Стверджувалося, що композитори ідеологічно безпорадні, схильні до «занепадництва», а також «еротоманії», потребують допомоги в їхній творчій роботі; для подолання «сумбуру <...> в спантеличеній свідомості композиторських мас» [9, с. 26] їм треба вказати відповідні правильні шляхи. Як стверджувалося в статті, опублікованій на відзначення п'ятиріччя згаданої вище постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», «музика радянсько-

* Тут і далі збережено орфографію першоджерела.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

го художника мусить хвилювати почуття мільйонних мас трудящих, вона мусить апелювати до всього народу, <...> це така музика, яку розуміють і люблять мільйони трудящих, а не купка витончених естетів з нездоровими рафінованими смаками» [11, с. 3–4]. Змінилися жанрові домінанти: дедалі більшого поширення набували твори з літературним компонентом – від пісні і до кантати й ораторії.

Водночас провідні композитори були звичайними, хоча й дуже обдарованими, громадянами країни, і проблеми цілого суспільства проектувалися на життя кожного з них. Наведемо приклад В. Косенка, якого завжди супроводжували складні життєві обставини, однак 1930-ті роки були особливо важкими для митця. Процитуємо його листи мовою оригіналу. «Галичка, мне нечего кушать, – пише композитор дружині з Києва в лютому 1932 року. – ...Пришли мне что-нибудь, а то я погибну» [15, с. 16]. Ще в одному листі, датованому тим самим місяцем, знаходимо такі пронизливі рядки: «...мне очень обидно, что без моей помощи ты голодаешь в Житомире и я не в состоянии Тебе помочь ибо сам уже несколько дней не обедаю и сижу абсолютно без копейки. <...> Одолжить не у кого, и завтра вероятно продам хлеб, т. к. третий день уже мне не вмогут сидеть без обеда» [15, с. 17]. Пригадаймо також ситуацію 1935 року, коли було вилучено всі твори композитора, знищено щомісячні радіопрограми, де подано його мистецький портрет і твори, а сам В. Косенко добровільно пішов до НКВС, аби з'ясувати, що відбувається. Так само нищівним ударом для колишнього «улюбленця і пестуна» великої інтелігентної родини став арешт брата в 1937 році. Знаючи ці обставини, ми сприймаємо як блюзнірство фразу в матеріалах з нагоди першої роковини смерті митця: «Останніми словами Вікт. Степ. перед смертю були слова любові і подяки великому Сталіну» [21, с. 47].

Не менш страшним було моральне насилля, якого зазнавали митці. Показовий приклад – періодичні загальні збори українських композиторів з виступами В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького і

прийняттям відповідних резолюцій, у яких вони нібито висловлювали всіляку підтримку репресіям, що чинилися, і дякували органам НКВС за «викриття гадючих гнізд» (приміром, один із журнальних матеріалів 1936 року вийшов під гаслом «Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів» [14]).

Соціокультурні умови, у яких доводилося існувати українським композиторам у 1930-х роках, робили появу музичних шедеврів справжнім дивом. Однак, усупереч усьому, і Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, і Друга симфонія Б. Лятошинського були створені саме в той час і, безсумнівно, збагатили світову музичну скарбницю. Ці досягнення лише підтверджують, що справжнє мистецтво долає всі перепони і, подібно до паростка, здатне пробити асфальт людського невігластва й агресивності, подолати невблаганний тиск зовнішніх обставин, які чиняться на творчий процес справжнього митця.

Таким чином, 1930-ті роки стали періодом докорінних змін соціокультурного простору, переоцінки цінностей (у тому числі й мистецьких) попереднього десятиліття – часів, коли творчі поривання (бодай частково) успішно реалізовувалися, а композиторське натхнення знаходило яскраве втілення. У 1930-х роках природне для національної культури на цій стадії нарощування композиторської майстерності, збільшення кількості професіоналів у цій галузі діяльності (включаючи виконавство й музичну освіту) поєднувалися з унеможливленням незаангажованої композиторської творчості, вільного польоту думки, реалізації новаторських пошуків.

Поступальний розвиток української композиторської школи, що здійснювався протягом першої третини ХХ ст. і набув особливої інтенсивності в 1920-х роках, було призупинено несприятливим розгортанням соціокультурних подій. Характер реакції композиторів на тиск із боку держави був відмінним – від свідомого й послідовного конформізму до намагання не втратити обличчя за будь-яких обставин, – але очевидно, що покоління в цілому зазнало настільки

МАЙЯ РЖЕВСЬКА. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ
«ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

руйнівної трансформації сформульованих ним для себе сутнісних орієнтирів музично-культурного руху, що це, зрештою, призвело до граничного ускладнення скільки-небудь повної творчої самореалізації багатьох його представників. Звідси стає зрозумілим, що до культурного застою в другій третині ХХ ст. призвела не абсолютизація традиції на шкоду новаторським пошукам, а розрив традиції, поява штучних конструкцій, які лише зовнішньо відтворювали її ознаки. Парадоксально, але відновити зв'язок часів вдалося тільки через новаторство останніх десятиліть ХХ ст.

Джерела та література

1. Білокопитов О. Кирило Стеценко / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1934. – № 2/3. – С. 23–33.
2. Білокопитов О. Микола Віталійович Лисенко (95 років з дня народження) / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 11–18.
3. Білокопитов О. Музикознавство на боротьбу з ворожою музикою. Вип. 2 : Проти «циганщини» / О. Білокопитов, Л. Носов. – [Х.] : ДВОУ. ЛІМ, 1932. – 46 с.
4. Блок А. О назначении поэта / Александр Блок. – М. : Советская Россия, 1971. – 160 с.
5. Борисов В. Лист до редакції / В. Борисов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 59–60.
6. Виконати творчі зобов'язання [передовиця] // Радянська музика. – 1936. – № 4. – С. 3–4.
7. До творчості! [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 5. – С. 3–6.

8. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві // Музика мас. – 1931. – № 5. – С. 4–17; № 6. – С. 15–18; № 7/8. – С. 5–11.
9. Ємельянов [?]. Опери та балети українських радянських композиторів / [?] Ємельянов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 22–26.
10. Знаменний рік [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 1. – С. 10–14.
11. Історична постановка [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 3–5.
12. Козицький П. Про методи й музичне виробництво // Культура і побут. – 1925. – 5 лип.
13. Козицький П. Що таке «давидовщина» і чому ми з нею боремося / Пилип Козицький // Музика мас. – 1930. – № 1/2. – С. 10–16.
14. Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів // Радянська музика. – 1936. – № 5. – С. 9–13.
15. Косенко В. Листи / В. С. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років : зб. ст. – К., 1997. – С. 8–17.
16. Костенко В. Націоналістичні концепції у моїх музично-критичних працях / В. Костенко // Радянська музика. – 1933. – № 10. – С. 26–28.
17. Михайлов М. До редакції журналу «Радянська музика» / М. Михайлов // Радянська музика. – 1934. – № 4. – [С. 3 обкладинки].
18. Постанова ЦК КП(б)У про реорганізацію національних шкіл в Україні (10 квітня 1938 р.) // Історія української культури : зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – С. 357–358.
19. Проти формалістичного трюкацтва // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 36–38.
20. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 356 с.
21. Скороход В. Спогади про В. С. Косенка / В. Г. Скороход // Радянська музика. – 1939. – № 5. – С. 44–47.

SUMMARY

The conditions of composers' activities in the realities of life of Soviet Ukraine of 1930s, in the society with strictly regulated system of art management are cleared up in the article. Mechanisms and the degree of music integration as a kind of art to social organism, which also has been reflected both on composers' work with musical texts production and social functioning of composers' masterpiece (note publication, music concert presentations, musical-dramatic works staging, etc.) are studied.

At the beginning of 1930s the main vectors of music-cultural process has happened in Ukraine – from the understanding of priority of national as one of art versions of common to mankind to the fight with imaginary *bourgeois nationalism*, including music. On the peak of this wave there were the figures of the former Association of Proletarian Musicians of Ukraine (APMU) who consistently exposed a number of composers and musicologists of that time as the impersonators of nationalist conceptions.

The processes of national musical heritage reinterpretation (for example, the masterpieces of M. Lysenko and K. Stetsenko were estimated exceptionally taking into consideration

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

their belonging to Ukrainian bourgeois intelligentsia) were actively expanded in the race of lined tend. Later the masterpiece of said composers had been reexamined once more and announced almost etalon in the connection with the actualization of *fight with formalism in music* from 1936. Instead of the manifestation of modernist art tends typical for Ukrainian music at the end of 1910s – first half of 1920s were made impossible and contradicted new social and political, aesthetical instructions. In the struggle with *formalistic stunting* which has become the dominant trend of music process the necessity to charge the composers to serve indivisibly to the interests of working masses at large was proclaimed. The demands of party spirit and nationality inherent for the socialist realism canon entirely harmonized with the context of concession of applied meaning to art – attendance of masses, the necessity to create intelligible and understandable music. Then the tendency to limit reglamentation of composers' creative work acquired strength, including the level of style – imagery, expressive means and music dramaturgy.

One of the strangleholds for artists was the practice of the plans of creative orders introduction, the completion of which provided them with means of existence. Means of realization of the pressure on artists were periodic general meetings of Ukrainian composers and adoption of appropriate resolutions in which they said they expressed all kinds of supporting of administered repressions and thanked the People's Commissariat of Home Affairs for *the disclosure of adders' nidi*.

Ideas set forth in the article made it possible to draw conclusions as for the nature of music and cultural process within the whereabouts of the *Great turn*. 1930s have become a period of radical changes in social and cultural fields, reevaluation of values (including artistic) of previous decade – time when creative passions (though partly) were successfully implemented and composer's inspiration found bright embodiment. In 1930s the increase of a number of professionals in this branch of activity (including performing and music education) natural for national culture at this stage of the accumulation of composer's skill, was combined with impossibility of impartial composer's creative work, free flight of thinking, the realization of innovatory search.

Forward motion of Ukrainian composers' school during the first third of the XXth century had acquired particular intensity in 1920s and was suspended with unfavorable development of social and cultural events. Nature of response of different composers on state pressure was multiform – from conscious and successive conformism to the attempts to save face under any circumstances. But it is evident that the whole generation has suffered such a destructive transformation of self-formulated reference points of music and cultural movement that at last it led to the limiting complication of absolute creative self-realization of its many representatives. Hence it becomes clear that cultural stagnation in the second third of the XXth century has been caused not with the absolutization of tradition to the damage of innovatory search but the rupture of tradition, emergence of artificial constructions which reproduced its features only outwardly. It is a paradox, but the link of times was resumed only through the innovations of last decades of the XXth century.

Keywords: composers' works, tradition, formalism in music, modernism, socialist realism.