

СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ТА ФОРМУВАННЯ ІДЕОЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ В РАДЯНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Овчаренко С. В.

ВСТУП

У контексті дослідження тоталітарної музичної культури та її ідеологічних механізмів особливої ваги набуває проблема культурної пам'яті як інструменту конструювання, трансформації та відновлення культурної ідентичності. Культурна пам'ять у цьому випадку постає не лише як пасивне збереження історичного досвіду, але як активний процес його селекції, інтерпретації та інституціоналізації, що безпосередньо залежить від політичних ідеологій та владних стратегій. У межах тоталітарних систем, зокрема радянської, пам'ять зазнає глибокої деформації, оскільки стає частиною контрольованого ідеологічного наративу, спрямованого на формування «нової людини» та легітимацію існуючого режиму. Як засвідчує аналіз радянської музичної культури, викладений у попередньому підрозділі, культурна пам'ять у тоталітарному суспільстві функціонує в умовах жорсткої регламентації та уніфікації. Вона вбудовується в систему так званого «великого стилю», який репрезентує не органічний розвиток мистецтва, а штучно сконструйовану модель культурної реальності. У цьому контексті пам'ять стає не простором плюралізму, а механізмом репродукції офіційної ідеології, де витісняються альтернативні наративи, а культурна спадщина піддається селективному переосмисленню відповідно до політичних завдань. Таким чином, культурна пам'ять у радянській моделі набуває рис нормативності, директивності та міфологізованості.

З огляду на це, особливо актуальним є розгляд культурної пам'яті крізь призму постколоніального підходу, який дозволяє інтерпретувати радянський культурний простір як специфічний тип імперської (колоніальної) системи. У цьому вимірі процеси русифікації, ідеологізації мистецтва, маргіналізації національних традицій та уніфікації культурних практик можуть бути осмислені як форми культурної експансії, що призвели до часткової втрати або трансформації автохтонної культурної пам'яті. Зокрема, у сфері музичного мистецтва це проявлялося у витісненні автентичних форм народної творчості, їхній заміні «квазіфольклорними» моделями, а також у підпорядкуванні художнього процесу канонам соціалістичного реалізму. У такій ситуації відновлення культурної пам'яті постає як складний і багатовимірний процес, що передбачає не лише реконструкцію втрачених або деформованих елементів культурної традиції, але й критичне переосмислення ідеологічно нав'язаних наративів. Особливого значення набуває деконструкція тоталітарного дискурсу, зокрема виявлення механізмів формування ідеологічного музичного наративу, який, як показано в дослідженні, функціонував через систему текстів, інституцій та культурних практик. Такий підхід дозволяє відновити багатоголосся культурного

процесу, повернути до наукового обігу витіснені явища та постаті, а також окреслити альтернативні траєкторії розвитку мистецтва.

Водночас важливо підкреслити, що культурна пам'ять у посттоталітарному та постколоніальному контексті не відтворюється у своєму «первісному» вигляді, а формується як нова якість, що поєднує елементи традиції та сучасності. У цьому процесі значну роль відіграє мистецтво, зокрема музика, яка здатна акумулювати історичний досвід і транслювати його через символічні форми. Саме музичне мистецтво, з його здатністю впливати на емоційно-психологічну сферу, у радянський період було використане як інструмент ідеологічного впливу, але водночас зберігало потенціал для прихованого опору та збереження культурної ідентичності. У світлі цього постає необхідність комплексного аналізу процесів трансформації культурної пам'яті в умовах тоталітарного впливу та її подальшого відновлення в постколоніальній перспективі. Такий аналіз передбачає врахування як інституційних механізмів (цензура, культурна політика, система творчих спілок), так і внутрішніх процесів художнього мислення, що відображають взаємодію офіційного канону та неофіційних культурних практик. Особливу увагу слід приділити феномену культурної амбівалентності, який проявляється у співіснуванні офіційної та альтернативної (андеграундної) культур, що, попри репресивний характер системи, зберігала елементи культурної тяглості.

Отже, звернення до проблематики культурної пам'яті та її відновлення в різних культурних традиціях, зокрема в постколоніальному вимірі, дозволяє глибше осмислити специфіку функціонування радянської музичної культури як складного і суперечливого явища. Це відкриває можливість не лише реконструювати історичну правду, але й визначити шляхи подолання наслідків ідеологічного тиску, відновлення національної культурної ідентичності та інтеграції її в сучасний світовий культурний простір.

1. Вектори стильової еволюції музичної культури початку XX століття та становлення тоталітарного музичного дискурсу

Застосування методів історико-культурологічного аналізу та музичної культурології дають змогу виокремити щонайменше два вектори розвитку музичної культури на початку XX ст.: перший ґрунтується на ідеї про історичні (епохальні) ритми змістовно-стильової еволюції мистецтва, зокрема музики, він є культурним вектором «повернення до старого», детермінованим не тільки соціальними подіями та логікою розвитку музичного мистецтва, а й самою рефлексією про нього; логіка другого вектора відчутно детермінована цілою низкою тоталітарних режимів, панування яких охопило великі за територією регіони й тривалі періоди часу в їхній історії (серед найбільш відомих і показових тоталітарних систем важливо відзначити ті, що виникли в СРСР, за часів Третього рейху та у фашистській Італії). Перший вектор репрезентує «неокласицизм», відправним пунктом якого прийнято вважати появу в 1923 р. «Оклету для духових» І. Стравинського, про який американський композитор А. Копленд писав як про «універсальний ідеал музики», зазначивши: «ніхто не міг передбачити, що, по-перше, І. Стравинський буде наполегливо продовжувати у своїй новій манері, і, по-друге, що Оклету судилося вплинути на композиторів

усього світу і змусити їх привести приховану об'єктивність сучасної музики до повної свідомості і відкрито прийняти ідеали, форми і структури передромантичної ери»¹. Як особливий тип музичного мислення й творчості, неокласицизм і досі залишається актуальним явищем художньо-культурного процесу, а його прояви (неоромантизм, полістилістика, неофольклоризм, постмінімалізм тощо) спостерігаються в творчості багатьох зарубіжних та українських композиторів сьогодення (В. Вишинський, К. Дженкінс, Ф. Ерсан, М. Ліндберг, М. Скорик та ін.)².

З огляду на предмет дослідження основну увагу варто зосередити на другому векторі, який призвів до формування тоталітарної музичної культури, зокрема на її напрямку – радянській тоталітарній музичній культурі, що мала прямий зв'язок з тоталітарною системою та культурою СРСР. Як і для будь-якого іншого тоталітарного режиму, для СРСР був характерний погляд на культуру як на важливий інструмент поширення необхідної ідеології та її впровадження в соціум, через що, як результат, контроль над культурною сферою набув принципового значення. Радянська влада активно працювала на створення «мегамашини культури» як важливого раціоналізованого та бюрократичного механізму в тоталітарній державі, що працював на виконання політичного замовлення: монополізація всіх форм і засобів художнього життя країни; маніфестація культури й мистецтва як ідеологічних знарядь та засобів боротьби за владу; створення комплексного апарату контролю та управління мистецтвом; гіперболізація і проголошення офіційною лише однієї тенденції в мистецтві з усього різноманіття існуючих; боротьба з усіма іншими мистецькими течіями, тенденціями й стилями, які оголошувались реакційними й ворожими через їхню відмінність від офіційного. «Тоталітаризм формував інше мистецтво – кероване й залежне, прицплене партійною політикою. Отже, є підстави стверджувати, що, на відміну від мистецтва попередніх епох, радянське мистецтво 30-х років виникло не внаслідок розвитку художнього процесу, а підпорядковане владою, стало державним інструментом для втілення ідеологічних догм»³.

Результатом послідовної і довготривалої операціоналізації радянської «мегамашини культури» було формування загального стилю, який ще також називають міжнародним стилем тоталітарної культури, тотальним реалізмом. Німецький дослідник Г. Гюнтер, висвітлюючи в статті «Тоталітарна держава як синтез мистецтв» особливості тоталітарної культури і пов'язаного з нею стилю, вказував про силу та надполяризацію культурно-ідеологічних цінностей, що виключає індиферентне та нейтральне, а тому немає місця «речі самій по собі» і недозволено займатися незалежним самоцінним творенням мистецтва. Риторика боротьби завчасно блокує такі ініціативи, озброюючись погрозами та терором, що супроводжує «чистку» культури від непотрібних тоталітарній

¹ Copland A. The New Music 1900–1960. London : Macdonald, 1968. 194 p.

² Рябоконева М. О. Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 1. С. 179–184.

³ Автушенко І. Вплив комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 – перша половина 30-х рр.). *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 5. С. 118–122. URL: <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2000/5/articles/25.pdf> (дата звернення: 05.03.2026)

системі «чужих» явищ⁴. Відштовхуючись від цієї думки, автор статті виокремлює та аналізує специфічні риси тоталітарної культури, серед яких: 1) тоталітарний реалізм чи «надреалізм» (форма угодовства або зображення ідеальної картини реальності в ідеологічному руслі); 2) жага до монументальності, в якій втілюється інтенція культури до відображення величі та значущості тоталітарного режиму та держави в окремих артефактах (найбільше це помітно на прикладі архітектури); 3) класицизм або «прагнення монументального класичного ладу», що із середини 1930-х рр. спостерігається у всіх сферах життя і супроводжується з ініціативи Сталіна кампанією проти формалізму, натуралізму та модернізму, за створення радянської класики; 4) народність як невід’ємний компонент тоталітарної естетики, який пов’язаний з протиставленням фольклорності професійному мистецтву, з уявленнями про органічність і цілісність як контраверсії механічному, абстрактному, а також елітарному в мистецтві, при цьому, нагадує Г. Гюнтер, народ у тоталітарній культурі втілюється у «вожді» як легітимуючій інстанції; 5) героїзм («героїчний реалізм») як принцип, тісно пов’язаний з активізмом і радикальною поляризацією культурних цінностей, де герой перемагає всіх ворогів і постає будівничим нового життя (у СРСР йому відповідала символіка заліза та сталі, що поширювалася на виховання більшовицьких кадрів)⁵.

Досліджуючи культуру радянського тоталітаризму, варто наголосити, то вона веде власну генеалогію від авангардизму чи футуризму. Художники, які позиціонували себе як творців нових рухів у мистецтві, здебільшого радо вітали новий режим, вбачаючи в ньому той революційний стихійний потік, що зруйнує всі наявні перепони на шляху вільної та незалежної творчості. До речі, якщо у культурі Третього рейху авангард чітко декламувався як «дегенеративне мистецтво», то в СРСР та Італії на ранньому етапі становлення тоталітарної системи революційні ідеї та напрямки в мистецтві віталися. Тому за революційними гаслами в культурі та мистецтві можна помітити інтерес до художніх форм консервативної традиції на периферії культури, де не поділяють революційного пафосу своїх колег⁶.

Так формується своєрідна амбівалентність тоталітарного мистецтва на ранній стадії його розвитку. Теза про «культурне виродження», яка проходить визначальною крізь всю декадентську літературу кінця XX – початку XXI ст., сповнена боротьбою життя з мертвою культурністю, діонісійським божевіллям. Відторгнення тоталітарною культурою всього того, що вона таврувала як «дегенеративне мистецтво»⁷, пояснюється і власною специфікою, і її передумовами у світовому культурному процесі. Важливо розуміти, що тоталітарна культура, яка, зрештою, виростає з модерністських рухів у мистецтві й згодом заперечує ці впливи, містить у собі дихотомію,

⁴ Günther H. Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk. *Der sozialistische Übermensch: Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart : J.B. Metzler, 1994. P. 184–197.

⁵ Там само.

⁶ Лозова Л. Дмитро Горбачов «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти». Київ : Тріумф, 2005 : [рецензія]. *Дух і Літера*. 2007. № 17–18. С. 519–527.

⁷ Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany / ed. S. Barron. New York : Harry N. Abrams, 1991. 423 p.

пов'язану з існуванням офіційної культури, що підтримується режимом, і культури, яка чинить йому опір у різних галузях. З цієї контртенденції й постав з часом «андеграунд» як об'єднання представників різних художніх течій у радянському образотворчому мистецтві 50–60-х рр. минулого століття, чимало представників якого переслідувалися владою та в різні роки емігрували з СРСР. «Андеграунд знаходить своє відображення майже у всіх сферах мистецтва. Найпопулярнішими серед молоді є музика і кіно <...> Основними напрямками радянського андеграунду були: соц-арт і концептуальне мистецтво. Соц-арт виникає як протипава і відповідь на заангажований соцреалізм, тому що далеко не всі митці хотіли створювати роботи під єдиний ідеологічний стандарт. Головною ідеєю була іронія і пародія на соціалізм і тоталітаризм»⁸. Саме такі контркультурні елементи, які переслідувалися тоталітарними режимами, ставали носіями опору режиму й сприяли внутрішньому розпаду та кризі тоталітаризму (приміром, Б. Брехт, К. Ясперс та Е. Фромм у Німеччині, А. Сахаров та О. Солженіцин у СРСР).

В осмисленні оригінальної концепції Г. Гюнтера привертає увагу те, що в ній держава і культура трактуються як штучно створені конструкції, позбавлені об'єктивної предметності, органічності та природності свого буття. У світлі цього підходу тоталітарна культура є цілісним твором мистецтва, де всі елементи об'єднані певною авторською концепцією, в ролі означеної концепції виступає ідеологія тоталітарного режиму. При цьому тоталітарне суспільство нагадує гладку непроникну поверхню, для створення якої використовуються різні елементи. За своєю архітектонікою цей синтез мистецтв – насильницька гармонія, а на вигляд – агресивна героїка. Окремі сфери тоталітарної культури, як-от, архітектура, живопис, література та музика нерозривно пов'язані між собою і, враховуючи насильницьку гармонію, не є самодостатніми⁹.

Специфіку радянської тоталітарної музичної культури визначили процес та особливості формування «великого стилю» в радянському мистецтві. Характеризуючи «великий стиль» як наукове поняття, потрібно відзначити, що його концептуалізація в мистецтвознавчій теорії досі триває, і наразі цей термін використовують у трьох значеннях: 1) як синонім стилю вищого рівня (у рамках опозиції «історичний – індивідуальний»); 2) як синонім стилю Людовіка XIV («Grand maniere», «Louis Le Quatorze style»); 3) як синонім стилю радянського мистецтва 30-х – початку 50-х рр. XX ст. і подібних йому тоталітарних стилів¹⁰. Найвідоміші тлумачення «великого стилю» пов'язані з епохою Людовіка XIV, коли «Grand maniere» сформувався на ґрунті політичної міфології абсолютизму, в центрі якої знаходилися культ монарха («короля-сонця») та ідея сильної національної держави. Якщо припустити, що тоталітарні великі стилі XX ст. заміняли собою континуальність еволюції європейських великих стилів, то

⁸ Моїсєєва І. І., Петрова І. В. Становлення андеграунду як явища культури в СРСР 1950–70 рр. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*. 2020. Т. 1, № 12. С. 67–69.

⁹ Günther H. Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk. *Der sozialistische Übermensch: Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart : J.B. Metzler, 1994. P. 184–197.

¹⁰ Коннов О. Ф. Історична динаміка художнього стилю : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с.

вдається виявити спадкоємність між «Louis Le Quatorze style» та художньою культурою тоталітарних держав, між міфологіями жорстко централізованих державних систем, а також функціональною подобою їхніх мистецьких культур. Власне, тоталітарні «великі стилі», як інструменти ретрансляції панівної політичної міфології, зокрема і культу перших осіб держави, спрямовані на вираження утопічного світогляду, вони об'єднують у своїх рамках майже всі види мистецтва, тобто ґрунтуються на синтезі стилів, що має глибоку історичну «пам'ять»¹¹. Основну роль у процесі формування «великого стилю» відіграв культ Сталіна та самоствердження ідеологічних парадигм у вітчизняній історії та міфології, виражене в символічному синтезі класицизму та народного (багатонаціонального) мистецтва, у рамках якого класицистичні архетипи були втілені, наприклад, в архітектурних проєктах (у СРСР т. зв. «сталінський ампір»), у копіюванні античних зразків, символізували ідеал нової людини. Що ж до «романтичного» ладу мови в радянських художників (з посиланням на епосу народів СРСР), то його ціль – створення естетичного еквіваленту утопії світового комуністичного інтерну. Суттєва відмінність полягала в тому, що політична міфологія радянського тоталітаризму ХХ ст., по-перше, мала релігійноподібний характер (влада персоніфікована в культі напівбога-Вождя), і, по-друге, як зазначила Г. Арендт, націлена «на маси і досягти успіху в організації мас, а не класів»¹²; як наслідок, основним суб'єктом репрезентації, на відміну минулого, став масовий споживач.

У революційну епоху 1910–1920-х рр. пошук нового стилю розглядався багатьма митцями крізь призму революційної утопії, тоді як представники різних, часом естетично полярних, напрямів намагалися знайти точки стильового зіткнення відповідно до тих політичних завдань, які ставив перед мистецтвом тоталітарний режим. Варто згадати лише стильові компроміси В. Маяковського та І. Сельвінського, Д. Шостаковича, П. Філонова, К. Малевича, футуристів, конструктивістів та ін. Інакше кажучи, відчувався вплив політико-міфологічних параметрів, що особливо помітно на прикладі антибуржуазності та політичної «лівизни» в мистецтві¹³. І в тій цілісності, яку позначають художнім стилем, центр тяжіння нерідко зміщувався в бік змісту під впливом позаестетичних програм, а також політичних замовлень. Загалом слід погодитися з тим, що стильова динаміка в історії, соціально-політичний колапс у першій половині ХХ ст., світові війни та революції підготували ґрунт для створення класично стійкого стилю епохи на основі ідеолого-міфологічної програми. Так, власне, і виникли тоталітарні «великі стилі», що імітували формальні ознаки стабільних історичних стилів минулого та наділяли їх новим

¹¹ Makiya K. What Is Totalitarian Art? Cultural Kitsch From Stalin to Saddam. *Foreign Affairs*. 2011. Vol. 90. No. 3. P. 142–148.

¹² Арендт Х. Джерела тоталітаризму : спільний видавничий проєкт телеканалу «1+1» та видавництва «Дух і літера» / пер. з англ.: В. Верлока, Д. Горчаков. Київ : Дух і літера, 2002. 575 с.

¹³ Заваринська Х. Авангард і радянська дійсність: теоретичні дискусії про мистецтво в українських часописах 1920 – початку 1930-х років. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 2022. Вип. № 48. С. 33–42. URL: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202248/visnyk-lnam-no-48-2022-hrystyna-zavarynska-33-42.pdf>

сенсом. Усім цим пояснюється логіка звернення до архетипів класицизму в тоталітарному мистецтві СРСР¹⁴.

Отже, радянський тоталітарний «великий стиль» XX ст., по-перше, гомогенний, тобто структурно-однорідний, оскільки тоталітаризм виключає можливість альтернативного світогляду, отже, підпорядкованість уніфікованому канону як стилів окремих видів мистецтв, так і індивідуальних стилів зближує цей стиль з релігійним мистецтвом; по-друге, «великий стиль» в СРСР виник як результат монументального утопічного мегаполітичного проєкту – побудови нової радянської держави та суспільства, що створює ілюзію епохально-історичного масштабу, але при цьому фактично виводить цей стиль за межі історії власне художніх стилів.

Починаючи з 1927 р., світоглядна альтернатива офіційному курсу стала швидко «вимиватися» з контексту художнього життя. Так, наприклад, у рік десятиліття революції безпрецедентні за своїм розмахом акції советизації та ідеологізації художньої творчості, по суті, заклали фундамент міфологічних канонів соцреалізму (у плані тематики й принципів трактування сюжетів радянської міфології). Директивні влади щодо масового святкування Жовтня стали чи не першим масштабним державним проєктом, який об'єднав навколо однієї центральної теми всі види мистецтва. У 1928 р. за рішенням Раднаркому при Наркомпросі РРФСР було організовано Головмистецтво (1929-го на його місці буде створено Рад у справах художньої літератури та мистецтва), перед яким було поставлено завдання – «об'єднання та посилення ідеологічного керівництва над усіма видами мистецтва (основні відділи – літо, тео, музо, ізо та ін.), посилення контролю з боку Наркомпросу над діяльністю організацій митців»¹⁵.

Найбільш руйнівною стала Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р., яка скасовувала непідконтрольні державі художні об'єднання та ініціювала створення творчих спілок на кшталт партійно-номенклатурної системи («об'єднати всіх письменників <...> в єдину спілку радянських письменників з комуністичною фракцією <...> Провести аналогічну зміну по лінії інших видів мистецтва...»¹⁵). Це був рубікон: мистецтво до 1932 р. практично переставало існувати в СРСР і його місце тепер залежало від шкали корисності відносно офіційного державного мистецтва. До речі, цього ж року і був вперше введений термін «соціалістичний реалізм», який згодом застосовувався у трьох значеннях: синонім радянського мистецтва в цілому, маркування стилю і маркування методу (найпоширеніше тлумачення). Тобто формально визначений як метод, «соціалістичний реалізм» фактично охоплює всі аспекти і процесу художньої творчості, і його результатів.

Попри те, що на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників у 1934 р. поняття «соціалістичний реалізм» офіційно закріплюється за радянським мистецтвом, його зміст залишається амбівалентним: визначення межі між методом та стилем у розумінні «творців» соцреалізму – неактуальне,

¹⁴ Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : ФЕНІКС, 2007. 608 с.

¹⁵ Культурне будівництво в УРСР. 1928 – червень 1941 : зб. док. і матеріалів / упоряд. В. М. Даниленко. Київ : Наук. думка, 1986. 414 с.

оскільки метод і стиль мають відображати зміст державної міфології. Тому завдання, яке ставилося на цьому з'їзді перед радянськими письменниками, передбачало не стільки апробацію нового методу (його принципи, спущені «зверху», миттєво набули чинності надіндивідуального канону) і формування нового стилю (на підставі ленінської теорії «відображення» та «двох культур» його формальні ознаки зовсім не мали відрізнятися своєрідністю і новизною), скільки полягало у будівництві масштабної естетичної ілюзії тоталітарного «всесмістечтва», де б стиль і метод походили від його структури. І. Голомшток так визначав його: «Це реалізм, але реалізм «особливий», відрізняється від усіх реалізмів, що існували та існують в європейському мистецтві. «У формах самого життя» він відображав не дійсність, а ідеологію, міф, нав'язаний як реальність, та бажане, яке видавали за дійсність. Функціями мистецтва “нового типу” було створення універсального міфу, його пропаганда, вплив за його допомогою на свідомість мас. Але за цим всім стояла ще одна – напівезотерична, не завжди висловлена прямо, але, можливо, основна мета тоталітаризму, функція – створення Нової Людини»¹⁶.

У цьому зв'язку важливо зробити відступ і з'ясувати місце музики в радянському культурному проєкті. Вже у 1920-х рр. сторонні спостерігачі радянської дійсності фіксували проблему людини як центральну для розуміння специфіки того, що відбувається. Так, у 1926 р. угорський журналіст Р. Фюлеп-Міллер написав книгу «Дух і обличчя більшовизму»¹⁷, в якій поділився враженням від свого перебування в Радянській Росії, де згадає і про антропологічний проєкт – створення «нової людини» як головне завдання революційного перетворення російського суспільства на початку ХХ ст. В. Ленін формулював його перед комсомольцями як завдання «стати комуністом». Л. Троцький в ніцшеанській термінології закликав «створити вищий суспільно-біологічний тип, якщо завгодно – надлюдину»¹⁸. М. Бухарін писав про трансформацію психології, вироблення «нового типу людей» та їхню «планову підготовку». З цієї метою й було створено Пролеткульт, який на початку 1920-х рр. становив серйозну конкуренцію більшовикам. Проте, незважаючи на всі дискусії навколо суті й принципів радянського культурного проєкту, відсутність якого в єдиному та уніфікованому державному форматі в теорії та на практиці фіксує німецький дослідник Ш. Плаггенборг, його різні варіанти все ж були сфокусовані на проблемі людини: «Ідея виховання є головною ознакою культурного проєкту тих років. <...> Але в ньому йшлося не просто про виховання. <...> Проєктами передбачалася тотальна трансформація не якоїсь однієї – навіть великої – складової людського буття, а реорганізація *conditio humana* взагалі, як створення *conditio humana sovetica*»¹⁹.

¹⁶ Порогченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : ФЕНІКС, 2007. 608 с.

¹⁷ Fülöp-Miller, R. *Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von René Fülöp-Miller* / hrsg. v. E. Siepmann. Berlin : Elefanten Press, 1978. 174 s.

¹⁸ Trotsky L. Literature and Revolution. *Marxists Internet Archive*. 1924. URL: https://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/index.htm (date of access: 22.02.2026)

¹⁹ Plaggenborg S. *Revolutionskultur: Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Köln : Böhlau, 1996. 393 s.

Образ «надлюдини», до якого апелює та закликає Л. Троцький, повинен набути нових біологічних і психофізичних характеристик, головна з яких – «ритмізація» всього ества: ключе завдання – додати до руху своїх органів – під час праці, пробіжки чи гри – найвищу чіткість, доцільність, економію і тим самим красу. Логічним розвитком цих ідей є відповідь на питання про методи та інструменти перетворення «старої» людини на «нову». У рамках світогляду Л. Троцького початку 1920-х рр., або, принаймні, його декларацій цього часу, левова частка такої роботи припадає не на працю (апеляція до Ф. Енгельса), а на художню творчість. Та й «ритмізація» як основний принцип оформлення психофізичного вигляду «людини майбутнього» відсилає не так до спорту, як до відповідних видів мистецтв: театру та музики. Саме на останній радянський ідеолог зробив особливий акцент: «...музика не просто організовує звуки, вона організує людську психіку цими звуками – вона дає можливість за бажанням пробуджувати ті чи інші переживання в людині»²⁰.

У тодішніх музичних колах ці ідеї гаряче вітаються та сприймаються як заклик до конкретних дій. Музика відкрито розглядається як сильний засіб впливу на психіку в політичних цілях у друкованих органах РАПМ (ВАПМ), тобто Російська, або Всеросійська асоціація пролетарських музикантів. І в цілому, проблема «музика та психіка» усвідомлюється та позиціонується як центральна, формулюється як гасло, що варіюється впродовж 1923–1924 рр. на сторінках журналу асоціації «Музыкальная новь» («Музика – одне з могутніх знарядь пролетарської самосвідомості») ²¹.

Пошук уніфікованих стильових засад у радянській музичній культурі та мистецтві першої третини ХХ ст. прямо пов'язаний зі становленням великого стилю в музиці, на який мала вплив агресії тоталітарної міфології у сфері художньої творчості (доцентровий фактор) та нездатність різних напрямів та течій (модернізм, авангард, академізм, пролетарська музика) сформувати у 1920-і рр. стиль епохи (відцентровий фактор). Через війну обидва аспекти є вихідними точками для теоретичного обґрунтування образу «великого стилю» музики, з усіма ознаками штучного моделювання. У 1933 р. композитор і критик М. Черемухін так окреслює цільовий вектор музичного прогресу: «Перед радянськими композиторами стоїть завдання показати усвідомлений ланцюг явищ об'єктивної дійсності в системі музичних образів, пов'язаних між собою, знайти форми руху реалістично насиченого, правдивого образу в <...> динамічно насиченої композиції. Лише через це завдання можливий шлях до «Магнітобудів музики», до реалізму великого стилю»²¹.

²⁰ Trotsky L. Literature and Revolution. *Marxists Internet Archive*. 1924. URL: https://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/index.htm (date of access: 22.02.2026)

²¹ Коротенко Д. До питання про вплив тоталітарного режиму на музичну сферу (на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. № 13. С. 70–82. DOI: <https://doi.org/10.15421/22187>

Далі вважаємо за доцільне розвинути тезу про соцреалізм у музичній культурі як метакультурну парадигму²², формування якої пов'язане з народженням музичного ідеологічного наративу. Так, основною функцією ідеологічного наративу в культурно-мистецькій сфері СРСР була трансляція у радянських ЗМІ канонів тоталітарної міфології та соцреалістичної естетики, коментування мистецького наративу. Ту ж саму функцію, по суті, виконував і музичний ідеологічний наратив, орієнтований на створення нової музичної естетики та нового музичного стилю. В сталінську епоху конструювання такого наративу перетворилося чи не на галузь музикознавства, адже йшлося про передовий художній досвід, якому немає аналогів у світі. Головний задум тоталітарної міфотворчості – створити мистецтво, якого немає, але яке має бути.

Найперше до складу такого музичного ідеологічного наративу входив корпус текстів, вербально закріплених жестів влади та міфологічні табу епохи: а) документи, що мають непряме відношення до музики та стосуються загальних естетичних питань (наприклад, Постанова Політбюро ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», Постанова Оргбюро ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 р. «Про журнали “Зірка” і “Ленінград”», праці та промови Сталіна, матеріали Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників тощо); б) документи, які мають безпосереднє відношення до музичного мистецтва (статті в «Правді» – «Сумбур замість музики», «Балетна фальш», «Про оперу “Богдан Хмельницький”», «Невдала опера», Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) від 14 листопада 1936 р. «Про заборону п'єси Д. Бідного “Богатирі”», Постанова Політбюро ЦК ВКП (б) від 10 лютого 1948 р. «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі», вступна промова та виступ А. Жданова на Нараді діячів радянської музики в ЦК ВКП(б) у січні 1948 р., матеріали Першого Всесоюзного з'їзду радянських композиторів тощо); в) праці з музичної естетики, теорії та історії музики («Шляхи розвитку радянської музики» за ред. А. Шавердяна 1948 р., збірки статей «Радянська музика на підйомі» (1950) та «Радянська музика. Теоретичні та критичні статті» (1954), книга нарисів В. Ванслова «Про відображення дійсності в музиці» (1953) і т. ін.; г) матеріали періодичних видань, зокрема журналу «Радянська музика», який у 1933–1953-х рр. не просто виконував функцію літопису радянської музики в історичний ретроспективі, а сформував власний гіпертекст.

Так, звертаючись до гіпертексту журналу «Радянська музика», важливо відзначити, що він був заснований у 1923 р. в Києві як друкований орган Всеукраїнського музичного товариства імені Миколи Леонтовича, у 1926 р. перейменованій на «Українську музичну газету», а у 1928–1930-х рр. виходив під назвою «Музика – масам», у 1931-му – «Музика мас». Враховуючи логіку культурологічного дослідження, потрібно наголосити, що до того, як журнал став остаточно заідеологізованим, він відображав інтенсивний розвиток усієї музичної науки (теорія музики, музичної фольклористики, естетики, соціології та психології музики, історичного музикознавства тощо) і став центром музико-

²² Овчаренко С. Соціалістичний реалізм в музичній культурі України як метакультурна парадигма. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* : VI International Scientific and Practical Conference, Oxford, February 2, 2024. Oxford, 2024. P. 429–431. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-02.02.2024.089>

знавчих студій. У «Музиці» друкувалися багато відомих на той час вчених, що уособлювали розвиток музичної науки. Характеризуючи внесок «Української музичної газети» в культурно-мистецьке відродження 1920-х рр., І. Шеремета слушно відзначає: «Часопис став кульмінаційним явищем тривалого процесу формування української фахової музичної періодики – українським виданням європейського рівня. Документування ним музичної спадщини сприяло збереженню національної ідентичності й об'єднанню українців, а наявність різнорівневих закордонних зав'язків інтегрувала вітчизняне музичне мистецтво у світовий культурний процес. “Музика” та “Українська музична газета” продемонстрували безперервність розвитку фахової музичної періодики 1920-х років і виявили потребу у вузькоспеціалізованих музично-періодичних виданнях, які охопили б різні ділянки музичного процесу»²³.

Надалі ситуація в радянській тоталітарній музичній культурі, зокрема в українському музичному мистецтві, погіршується. Формується гіпертекст журналу «Радянська музика» й пов'язана з ним структура естетичного міфологічного універсуму, що, власне, є результатом укорінення та впровадження «великого стилю» в музиці. Наративні тексти журналу за своєю тематикою і структурою дублюють загальні ідеологічні, міфологічні канони тоталітаризму, тому нічим особливо не відрізняються від інших наративних текстів – літературних та художніх журналів, партійних видань, пропагандистської літератури тощо. Наслідком того, що дискурс (і не лише музикознавчий) детермінований канонами міфологічного універсуму, є позбавлення гіпертексту індивідуального авторства та перетворення його на анонімно-колективне оповідання (колективного автора). Міфологізм прямо проєктується на спосіб вираження думок стереотипною мовою (колективний «новояз» у царині музикознавства), а базування на марксистсько-ленінсько-сталінських догматах і партійних настановах інкорпорує гіпертекст у містико-метафізичний простір, у якому доконаним фактом було «слово згори» (мова про наявність у кожному номері «Радянської музики», документів, коментарів до них, посилок на класиків марксизму-ленінізму чи самого Й. Сталіна)²⁴.

Під час аналізу гіпертекстів простежуються щонайменше дві стратегії екстраполяції основних функцій тоталітарної культури у сферу музики. Перша – музика розглядається та позиціонується як один із складників ідеологічного фронту (думка теоретиків «великого стилю» представлена у форматах одновекторності та біполярності відносно будь-якої іншої відмінної позиції), що передбачає ствердження в наративних текстах лише однієї світоглядної позиції, представлені як ланцюг антитез. У такий спосіб ідеологічна одновимірність проводила чітку демаркацію між радянською та не радянською музикою, актуалізуючи біполярність на різних рівнях: соцреалізм – формалізм або авангард, культура соціалістична – культура капіталістична, «праві» та «ліві» напрямки в музиці, музика пролетарська, радянська – музика буржуазна

²³ Шеремета І. Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: сторінки історії. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Число 1. С. 65–74.

²⁴ Коротенко Д. До питання про вплив тоталітарного режиму на музичну сферу (на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. № 13. С. 70–82. DOI: <https://doi.org/10.15421/22187>

тощо. Друга, як уже зазначалося, пов'язана з тоталітарною міфологією та естетикою, коли в кожному номері «Радянської музики» були конструкції, що відображали структуру естетичного міфологічного універсуму, підкріплену комуністичними догматами²⁵.

2. Ідеологічний наратив радянської музичної культури 1930–1940-х рр.: історико-культурологічний вимір

Застосування методу історико-культурологічного аналізу дає змогу простежити еволюцію ідеологічного наративу в радянській музичній культурі та визначити потрібну динаміку в 1930–1940-х рр.^{26 27 28}.

1) 1933–1935 рр. Обґрунтування перших критеріїв музичного соціалістичного реалізму, що супроводжувалося боротьбою з ворогами на «музичному фронті» (з ідеологією Асоціації сучасної музики та Російської асоціації пролетарських музикантів). Далі поглиблюється розгляд проблематики соцреалізму в ідеологічній партійній площині. Музична семантика стає каменем спотикання в питанні вироблення єдиного методу і стилю, а тому порушується питання про стильові та мовні «табу», тобто про формалізм. У 1935 р. актуальна та ідейна за змістом тематика стає відмітною ознакою радянського музичного стилю, подальший розвиток якого мав бути пов'язаний із розширенням функцій «сюжетності» та з демократизацією музичної мови.

2) 1936 р. Поява у газеті «Правда» статей «Сумбур замість музики» та «Балетна фальш», з яких зрозуміло, що тоталітаризм вимагав остаточного визначення стильових кордонів офіційного музичного мистецтва. Боротьба з формалізмом передбачає вироблення антиформалістичного радянського стилю музики: а) прагнення до показу позитивного героя сучасності; б) повернення до вокальної мови як жанрової основи музики; в) відмова від «індустріального натуралізму» на користь міфологічного реалізму. Резолюція загальних зборів композиторів і музикознавців, прийнята 15 лютого 1936 р., вказує на колективізм як інструмент терору, а також те, що тоталітарна революція у сфері культури відбулася. Наративний текст музичного журналу лише фіксував її головний результат. Тепер першорядним завданням «Радянської музики» ставало – поряд з ретрансляцією естетичного міфологічного універсуму й виконанням функції форпосту «ідеологічного фронту» – відображення тоталітарної утопії та її головного символу: Сталіна. Саме крізь призму партійності тепер оцінюється світоглядна адекватність або ж політична лояльність радянських музикантів. Зрештою народне мистецтво постає як альтернатива

²⁵ Демура О. Радянська естетика як окрема міфологічна складова тоталітарної пропаганди. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»*. 2015. Вип. 17. С. 101–106.

²⁶ Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257671>

²⁷ Крუს О. П. Історія української музики ХХ століття. Луцьк: Надтир'я, 1997. 82 с.

²⁸ Підлипська А. М. Насадження моноідеологічних принципів у художній критиці в радянській Україні 1930-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 144–148. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucsp.vi44.615>

формалістичним «збоченням», а канон народності на негативному прикладі Шостаковича узгоджується з тематикою (відображення радянської дійсності) та мовою (простота, доступність, зрозумілість, фольклорні витoki тощо).

3) 1937–1938 *pp.* В апогеї масового терору наратив «Радянської музики» продовжує кристалізуватися, паралельно з уточненням основних положень тоталітарної естетики. Тріади «вождь – партія – народ» та «дійсність – партійність – народність» остаточно перетворюються на той міфологічний та естетичний каркас, який дозволяє обґрунтувати канони стилю. Наратив набуває значення утопічної епопеї, об'єднаної загальним сюжетом, головним героєм якого був Вождь. На рівні наративного тексту кристалізувався канон зображення як Сталіна, і тоталітарної утопії. Відмінна риса мегатексту 1938 р. – це російськоцентрична парадигма в сфері музичної естетики. Категорія народності мистецтва дедалі частіше асоціюється з традицією російської класичної школи, а зразки російської багатирської героїки, що виникли в радянській музиці, визнаються центральними подіями епохи. Водночас у 1937–1938 *pp.* з'являються видатні твори Шостаковича, Прокоф'єва, Хачатуряна, які знаменують початок класичного етапу радянської музики і розквіт музичного «великого стилю».

4) 1939–1941 *pp.* У журналі головним об'єктом відображення стає «радянський музичний стиль», основними рисами якого остаточно оголошуються: а) класичність (як повернення до контексту радянського музичного мистецтва традицій класичного минулого: насамперед в аспектах системи жанрів, форми, музичної драматургії тощо); б) академізм (у плані майстерності та професійної досконалості); в) народність як запорука мовної спільності (демократизм, квазіфольклорний інтонаційний «словник»); г) героїко-епічна і національно-патріотична тематика (особливу роль тут відіграє російськоцентрична патріотична парадигма).

5) 1946–1947 *pp.* Журнал «Радянська музика» відновлюють лише у 1946 р. після закінчення Другої світової війни. Аналіз наративу видання 1946–1947-х *pp.* дає підстави стверджувати, що, вступаючи у суперечність із яскравою художньою практикою (а досягнення військових і перших повоєнних років свідчать про другий розквіт «великого стилю»), теорія тоталітарного мистецтва в цей період готує ґрунт для реставрації ортодоксальної моделі тоталітарної культури, для деканонізації радянської музичної класики. Тому ці роки цілком обґрунтовано виокремлюють як самостійний етап у рамках періоду 1939–1947 *pp.*, у якому було не лише озвучено, а й теоретично апробовано багато положень естетичної програми 1948-го р.

Також варто відзначити, повертаючись до проблеми цілеспрямованого формування нової радянської людини, суть й особливості методу радянського музикознавства, з яким була пов'язана т. зв. політика «культурності»²⁹, що, зокрема, передбачала активну практичну участь у музичному просвітництві мас. Ще в 1924 р. на сторінках видання «Музика» зустрічається промовисте гасло: «Озброймо пролетаря зброєю музичної культури». Це «окультурення»

²⁹ Dunham V. In *Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. New York ; Cambridge : University Press, 1990. 320 p.

на українських землях передбачало поширення спеціальних, серед іншого музичних, знань з метою «ліквідувати музичне неучтво мас»³⁰. З цією метою була запроваджена нова рубрика «Музичне знання – масам», що підтверджувала мілітаристський характер радянської музичної культури, адже йшлося про відкриття т. зв. «фронту боротьби за радянську комуністичну культуру».

Наголосимо, що слово «культурність» не було концептуалізованим поняттям, жоден керівник партії чи уряду не давав настанов, як стати культурним. Конкретні випадки вживання цього поняття, розкидані на сторінках тодішніх газет і журналів, не об'єднані єдиним смисловим каноном. Численні приклади та повчання на тему культурного виховання радше свідчать про перетворення низки зовнішніх і внутрішніх якостей людини переважно завдяки «роботі над собою». Синтез цих якостей утворює модель «культурної людини», яка виявиться лише варіацією на тему зовні цивілізованого і внутрішньо відданого цінностям соціальної системи індивіда. Саме ця модель формувалася та функціонувала в епоху «великого терору», будучи, тим не менш, альтернативною позитивною стратегією влади³¹. Водночас такий підхід передбачав, як пошук «ясних законів» і теорії, що пояснювала б малограмотним людям складну природу музичних явищ (таким виявилось вчення Б. Яворського), так і доволі негативні тенденції: приміром, кількісну та смислову редукцію класичної музики, за якими приховувалася очевидна небезпека для «культурництва» в радянському виконавстві: «достеменно ідентифікувати музичні переживання, ідеологічно кодифікувати їх у невербалізованій музиці було важко. Згідно з цією логікою тільки слово повністю нав'язує музиці певну ідеологію. Водночас у середовищі пролетарських музикантів з'являються думки, що музика повинна виявляти ідеологічну позицію свого творця навіть через звукову організацію його творів. Труднощі у виявленні закладеного в ній змісту породили у більшовицьких ідеологів бажання подолати цей "недолік" музики шляхом пояснення музики, "правильного" її інтерпретування, що й стало суттю і формою радянського музикознавства»³².

Ініціювання революційного перегляду системи професійних критеріїв музиканта-науковця та музиканта-практика відбувалося згідно з «принципом загальної зрозумілості»³², коли народу пропонувалися лише ті знання, які були б їй зрозумілі і доступні для засвоєння. Це завдало руйнівного удару по системі музичного дослідництва та спеціальних дисциплінах (фізіологія сприйняття музики, історіографія, музична акустика тощо) й позбавило науку про музику, яка виявилася залежною від системи музичної освіти, наукових дискусій. Головна увага була зосереджена на прагматику «обслуговування» композиторської і виконавської майстерності. Аналізуючи специфіку методу «радянського музикознавства» 1920-х рр. у контексті політики «культуристів», О. Гнатишин підсумовує: «Беззастережне використання методу принесло велику шкоду українській науці про музику, бо спричинило нехтування

³⁰ З вузької стежки – на широкий шлях. *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 3–4.

³¹ Каганов Ю. О. Музика як ідеологічний феномен: радянський контекст і українська версія (друга половина XX ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2012. Вип. 33. С. 159–164.

³² Глебов І. В межах і по-за межами професіоналізму. *Музика*. 1925. Ч. 7–8. С. 257–261; Ч. 9–10. С. 305–307.

сутнісними дослідженнями музики, появу іншого типу дискурсу («каталогізації даностей»), зародження «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації»³³.

Поряд з дискурсом «каталогізації даностей» (орієнтованим на усний контакт зі слухачем та лекцію як спосіб донесення інформації) потрібно також відмітити дискурс гармоніки як ідеологічно угодовського інструменту, який виконував важливу культуррегентську місію, символізуючи утвердження у своїх правах «нової» культури, що протиставлялася «старій», образами якої вважалися «інтелігентське» піаніно та одіозний «королівський» (за своєю етимологією) рояль, а також «міщанська» гітара. Боротьба між ними значною мірою визначала саму музичну культуру та атмосферу радянського міста того часу, що позначилося й на художній літературі академічних кіл, де оцінка її ролі була цілком однозначною. У лавах пролетарських музикантів, навпаки, гармоніку намагалися всіляко «оббілити», вбачаючи у ній засіб виховання та перевиховання робітника. Тому спроби «одомашнити» це знаряддя сільської культури, «приручивши» її до міської, були чисельними й набували часом грандіозного розмаху. Використання цього інструменту в структурі дозволяло молоді міста надавало великого символізму. ЦК ВЛКСМ розробив навіть спеціальні «Заповіді гармоніста» – перелік поведінкових норм, і це свідчило про те, що гармоніка стала визначальним елементом офіційно сформованої пісенної субкультури молодих робітників у 1930-ті рр. При цьому треба згадати характеристику акордеону в музичному лексиконі Фрідріха Грасслера: «Гармоніка – це жакливе знаряддя тортур, яким озброюється сучасна молодь чоловічої статі, яка страждає недугами перехідного віку, порушуючи вечорами спокій і порядок на вулицях»³⁴. А Л. Шемет, досліджуючи специфіку побутування традиційного інструментального виконавства в Слобідській Україні у XVIII–XX ст., підкреслила, що гармоніка (гармошка) набула масового поширення наприкінці XIX ст., була популярною серед молоді на вечорниках, щоб «забавляти» та «звеселяти дівчат», а також «часто згадується в піснях пізнього походження, зокрема ліричних та частівок, що свідчать про вплив російської культури»³⁵. Це підтверджує тезу про домінування російськоцентричної парадигми в радянській музичній культурі.

Важливо розглянути ще один аспект – вплив радянського тоталітаризму на музично-виконавську культуру. Можливість для реалізації в «новому» музично-культурному просторі отримували ті музиканти, переконання яких відповідали ідеологічному курсу тодішнього режиму, а національність вимогам державної політики держави (насамперед мова йде про «єврейське питання»). Виконавці, репертуар яких не вписувався в офіційний «формат» музичної культури (тобто не відповідав репертуарній політиці, про яку йшлося вище),

³³ Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257671>

³⁴ Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 142–147.

³⁵ Шемет Л. В. Народні музичні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 50–61.

піддавалися критиці й гонінням, а найчастіше і більш суворим заходам впливу. Це цілком відповідає моделі «політекономії музики» і соціологічним аспектам вивчення історії музики, що перетвориться на провідну тенденцію радянського музикознавства, а в роботах деяких «теоретиків» буде нерозривно пов'язаний з біологічним та антропологічним аспектами (Л. Сабанєєв), що свідчить про появу своєрідного музично-історичного «соціал-дарвінізму»³⁶, який не буде прийнятий радянською системою в подальшому.

Звертаємо увагу і на роль музичної критики в радянській тоталітарній системі. Відразу ж зазначимо, що об'єктивно важлива соціокультурна роль музичної критики в музичному процесі багато в чому виявилася спотворена і порушена принципами функціонування інституту художньої критики в умовах тоталітарної держави. У Постанові ЦК ВКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії у сфері художньої літератури» окреслюється роль критики, яка, по суті, перетворюється на одне з «основних виховних знарядь у руках партії». Слід відмітити мілітаристський характер такого формулювання, тим більше, що бойова, агресивна тональність надовго стане важливим атрибутом усіх офіційних декларацій на цю тему. Впродовж десятиліть з'являтиметься низка постанов ЦК ВКП(б) – КПРС, рішень партійних пленумів та нарад, доповідей ідеологів різного рангу, газетних і журнальних передовиць, інших програмних статей, де прямо чи опосередковано «спускатимуть» оцінки творчої діяльності й пропонуватимуть готові кліше «потрібних» критичних суджень і підходів. Якщо переглянути офіційні тексти та пов'язані з ними відгуки, усні й письмові обговорення, то можна помітити різку однотайність і однаковість підходів: змінюється лише рівень агресивності, форма подачі, але не ідеї. Їхня подача обмежується двома стилями вербального тиску: директивний (критика повинна, зобов'язана і т. п.) або «розп'якуючий», напучення (критика винна, не може, не сигналізує).

Все це вказує на партійність критики, про яку О. Арнаутів зазначав, що вона «повинна стояти на рівні тих завдань, які стоять перед нашою партією і пролетаріатом в цілому... подолавши відставання, вона (критика – А. П.) мусить мобілізувати музичну творчість на боротьбу за соціалістичне будівництво в нашій країні»³⁷. Автор пише про непримиренність до ухилів від генеральної лінії партії та анігіляцію класово-ворожих проявів буржуазно-націоналістичного характеру, недопущення проявів національної ідентичності й тотальну «радянізацію» всіх сфер культури, зокрема і сфери художньої критики. Коментуючи твердження О. Арнаутова про те, що музична критика недостатньо озброєна й не здатна провести музикозначчий аналіз конкретного твору, А. Підлипська наголошує: «У середині 1930-х рр. згоралися принципи плюралізму думок у художній критиці, узаконювалося домінування моноідейності й тотальної підтримки партійного керівництва. Від цього часу художньо-критична сфера визнавалася партійними та державними органами

³⁶ Savage P. E. Cultural evolution of music. *Palgrave Commun.* 2019. Vol. 5 (1). P. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.1057/s41599-019-0221-1>

³⁷ За конкретну критику конкретної музичної творчості. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 3–5.

в Радянській Україні одним з інструментів насадження моноідеології та вкорінення соцреалістичних канонів»³⁸.

«Торжество принципів соціалістичного реалізму» є підтвердженням реалізації політичного замовлення в радянській музиці 1920-1930-х рр., яке, вплинуло на соціально-директивну функцію музичної культури та пов'язаний з нею пропагандистський аспект. У цьому ключі потрібно згадати Постанову ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-мистецьких організацій», що, зрештою, припинила в СРСР конфронтацію між представниками офіційно-ідеологічного курсу культури та революонерами-авангардистами. У ній мова йшла про ліквідацію асоціацію пролетарських письменників; об'єднання тих, хто підтримує політику радянської влади та бере участь у соціалістичному будівництві, визнає єдиний союз радянських письменників з комуністичною фракцією в ньому; проведення аналогічної зміни лінії інших видів мистецтва (об'єднання музикантів, композиторів, художників, архітекторів тощо); доручення Оргбюро розробити практичні заходи щодо проведення цього рішення³⁹. У зв'язку з цим пригадується думка композитора Артура Лур'є, який народився і навчався в Росії, але в 1922 р. покинув країну. У 1948 р. митець зазначив: «У радянській Росії люди, які займаються мистецтвом, належать державі. Належать, як предмет, як річ. Вони – частина державного інвентаря. Завдяки перетворенню на інструмент, що слугує меті, не ними окресленої, музиканти отримують право діяльності. Ті, хто не стали річчю, не потрібні і шкідливі»⁴⁰. Під метою потрібно розуміти створення артефактів музичної культури, які відповідають пропагандистським завданням режиму. Музична культура з її можливостями впливу на реципієнта в радянському соціумі була важливим знаряддям на озброєнні «мегамашини тоталітарного мистецтва».

Очевидно, що зі всього вищезазначеного впливає ще один параметр соціальної детермінації радянської тоталітарної музичної культури – ступінь її інституціоналізації. Управлінський апарат СРСР прагнув повного контролю над всією сферою мистецтва, а «мегамашина культури» тоталітарної держави, намагалася монополізувати всі форми та засоби художнього життя країни, створити всеохоплюючий апарат контролю та управління мистецтвом. З огляду на це, кількість інститутів, які обслуговують музичну культуру (і контролюють її), у СРСР була високою. Відомо, що вже в перші роки після революції радянський уряд підготував низку декретів з питань націоналізації театрів, музеїв, консерваторій (від 12 липня 1918 р. про перехід Московської та Петроградської консерваторій у відання Народного комісаріату освіти; від 19 грудня 1918 р. про націоналізацію нотних, музичних магазинів, складів, нотодруків та нотовидавництв; від 20 серпня 1919 р. про націоналізацію магазинів, складів та майстерень, що виготовляють і продають клавешні та інші музичні інструменти

³⁸ Підлипська А. М. Насадження моноідеологічних принципів у художній критиці в радянській Україні 1930-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 144–148. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.615>

³⁹ Про перебудову літературно-художніх організацій. *Радянська музика*. 1932. № 1.

⁴⁰ Everdell William R., *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1998. 509 p.

та ін.). У роки радянської влади було встановлено тотальний контроль за музичною культурою, символом якої стала заснована в 1932 р. Спілка композиторів СРСР. Цікаво, що цього ж року було також створено Спілку радянських музик України, яку в 1939 р. перейменували на Спілку радянських композиторів України. Коментуючи ці процеси, В. Кузик зазначає: «Отже, 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 в статусі Оргкомітету. “Оргкомітет” охоплював усіх активних членів українського музичного життя – композиторів, музикознавців, симфонічних диригентів, хормейстерів, ведучих солістів – і мав свої керівні органи»⁴¹.

Водночас треба зазначити, що, хоч і під впливом політичного замовлення, але все-таки в СРСР різко зріс «індекс музичності», порівняно з Російською імперією XIX ст., коли він поступався аналогічним індексам у Німеччині та Італії. Саме тому заходи радянської влади (відкриття освітніх установ, стимуляція розвитку музичної педагогіки й музикознавства, стимуляція концертної і театрално-музичної діяльності) створили додаткові можливості для залучення до музичної сфери нових кадрів, що також призвело до різкого зростання індексу музичності суспільства в СРСР.

Наостанок слід наголосити на існуванні кількох «пластів» радянської тоталітарної музичної культури, серед яких: а) церемоніальний («висока музика»), представлений спеціально культивованим музичним текстом (опера, кантата, балетна партитура, ораторія); б) масовий чи популяризований, до якого входила теж «висока музика», однак вже ідеологічно потрібна, що супроводжувала життя звичайної радянської людини в буденному житті (масові пісні, музика кіно- та драматичних вистав тощо); в) «квазінародний» («квазіфольклорний»), коли народне музичне мистецтво оголошувалося непогрішимим зразком й користувалося неабиякою підтримкою влади, проте зразки «справді народного духу», які звучали зі сцени, були насправді далекі від автентичної народної музики (до речі, який зберігся і «вливався», з одного боку, в «квазіфольклорний», а з іншого боку, частково перетинався з шаром етномузики, музики національних меншин); г) транскультурний, до складу якого входить інонаціональна музика, що за своїми наративами та музичною мовою не відповідала принципам тоталітарної музичної культури, а через те таврувалася як формалістична й декадентська (показовою є антиформалістична кампанія 1948 р., коли під шквалом критики опинилися Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, Г. Попов, М. Мясковський, В. Шебалин та ін.).

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження встановлено, що ідеологізація культурної пам'яті в музичній культурі радянського періоду є системоутворювальним чинником, який визначав як зміст, так і форми художнього процесу. Музичне мистецтво в СРСР функціонувало не лише як сфера естетичної

⁴¹ Кузик В. Прагнення творчого єднання (назустріч 85-річчю створення Національної спілки композиторів України). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2016. Вип. 16. С. 151-160.

діяльності, а передусім як інструмент конструювання та трансляції ідеологічно заданої моделі колективної пам'яті. У цьому контексті культурна пам'ять зазнає цілеспрямованої трансформації: вона не відтворює історичну реальність, а формується відповідно до політичної міфології тоталітарного режиму.

Виявлено, що еволюція ідеологічного нарративу в музичній культурі безпосередньо пов'язана з процесами інституціоналізації та централізації мистецтва. Формування розгалуженої системи управління культурною сферою сприяло уніфікації художнього дискурсу, в межах якого закріплювалася єдина інтерпретаційна модель музичних явищ. Ідеологічний нарратив набуває нормативного характеру, визначаючи не лише зміст музичних творів, а й способи їх осмислення, оцінювання та функціонування в суспільстві. Ключовим механізмом ідеологізації культурної пам'яті стало формування «великого стилю» як універсального художнього канону. Цей стиль виконував функцію репрезентації політичної міфології через синтез класицистичних архетипів, народницьких елементів і героїко-монументальної образності. Його гомогенність та уніфікованість забезпечували створення цілісного культурного простору, в якому індивідуальні та альтернативні інтерпретації витіснялися на периферію або маргіналізувалися.

Доведено, що соціалістичний реалізм у музичній культурі виступав як метакультурна парадигма, яка інтегрувала в собі функції методу, стилю та ідеологічного інструмента. Саме через нього здійснювалася селекція та переінтерпретація елементів культурної пам'яті: одні явища канонізувалися та включалися до офіційного нарративу, інші – витіснялися або піддавалися ідеологічній дискредитації. Таким чином, соцреалізм забезпечував формування контрольованого культурного поля, в якому пам'ять функціонувала як інструмент легітимації влади. Важливим результатом дослідження є виявлення ролі ідеологічного нарративу як специфічного типу дискурсу, що формувався через систему офіційних текстів – політичних документів, музикознавчих праць, публіцистики та періодичних видань. Цей нарратив характеризується колективністю, анонімністю та стереотипністю мовних констrukцій, що сприяє формуванню «новоязу» у сфері музикознавства. Його функціонування забезпечувало не лише трансляцію ідеологічних смислів, а й їхнє закріплення в культурній свідомості. У процесі дослідження встановлено, що ідеологічний нарратив у музичній культурі радянського періоду розвивався від відносно плюралістичних форм 1920-х років до жорстко уніфікованої системи 1930–1950-х років. Ця еволюція супроводжувалася витісненням альтернативних художніх практик, ліквідацією незалежних мистецьких об'єднань і встановленням монополії держави на інтерпретацію культурної спадщини. У результаті культурна пам'ять набуває рис закритої системи, що функціонує за принципами ідеологічної доцільності.

Разом із тим доведено, що тоталітарна музична культура не була абсолютно однорідною. У її межах зберігалася внутрішня дихотомія між офіційним і неофіційним мистецтвом, що проявлялася у виникненні контркультурних форм, зокрема андеграунду. Саме ці альтернативні практики виступали носіями іншого типу культурної пам'яті – неканонізованої, критичної та відкритої до інтерпретацій, що зрештою сприяло підваженню монолітності ідеологічного

нарративу. Окремо підкреслено, що важливим елементом ідеологізації культурної пам'яті стала орієнтація музичного мистецтва на формування «нової людини». У цьому процесі музика виконувала функцію психологічного та емоційного впливу, спрямованого на закріплення ідеологічних установок. Відтак культурна пам'ять набувала не лише когнітивного, а й афективного виміру, що посилювало її ефективність як інструмента соціального контролю.

Отже, у межах теми дослідження доведено, що ідеологізація культурної пам'яті в музичній культурі радянського періоду є складним багаторівневим процесом, який охоплює як художню практику, так і дискурсивні механізми її осмислення. Еволюція ідеологічного нарративу відображає поступову трансформацію музичного мистецтва з автономної сфери творчості у складову частину тоталітарного культурного проекту. Водночас наявність внутрішніх суперечностей і альтернативних практик свідчить про збереження потенціалу до опору та переосмислення культурної пам'яті навіть в умовах жорсткої ідеологічної регламентації.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні розглянуто особливості ідеологізації культурної пам'яті та розвиток музичної культури першої половини XX століття крізь призму двох ключових векторів – неокласичного та тоталітарно-ідеологічного. Проблематика дослідження зосереджена на виявленні механізмів трансформації музичного мистецтва в умовах політичного тиску та втрати його автономності. Особливу увагу приділено аналізу радянської музичної культури як складової тоталітарної системи, що функціонувала в межах жорстко регламентованого ідеологічного простору. Досліджено процес формування «великого стилю» як штучно сконструйованого художнього канону та з'ясовано його зв'язок із політичною міфологією і культурною політикою держави. Окреслено роль соціалістичного реалізму як метакультурної парадигми, що поєднує функції методу, стилю та ідеологічного інструменту. Встановлено значення ідеологічного нарративу та музичної публіцистики у формуванні уніфікованого художнього дискурсу. Виявлено амбівалентність тоталітарної культури, що проявляється у співіснуванні офіційного мистецтва та опозиційних форм, зокрема андеграунду. Результати дослідження засвідчують, що музична культура тоталітарної доби є складним синтетичним явищем, у якому естетичні процеси підпорядковуються ідеологічним настановам, але водночас зберігають внутрішню суперечливість і потенціал до опору.

Література

1. Автушенко І. Вплив комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 – перша половина 30-х рр.). *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 5. С. 118–122. URL: <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2000/5/articles/25.pdf> (дата звернення: 05.02.2026).
2. Арентс Х. Джерела тоталітаризму : спільний видавничий проект телеканалу «1+1» та видавництва «Дух і літера» / пер. з англ.: В. Верлока, Д. Горчаков. Київ : Дух і літера, 2002. 575 с.

3. Глебов І. В межах і по-за межами професіоналізму. *Музика*. 1925. Ч. 7–8. С. 257–261; Ч. 9–10. С. 305–307.
4. Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257671>
5. Демура О. Радянська естетика як окрема міфологічна складова тоталітарної пропаганди. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»*. 2015. Вип. 17. С. 101–106.
6. З вузької стежки – на широкий шлях. *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 3–4.
7. За конкретну критику конкретної музичної творчості. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 3–5.
8. Заваринська Х. Авангард і радянська дійсність: теоретичні дискусії про мистецтво в українських часописах 1920 – початку 1930-х років. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 2022. Вип. № 48. С. 33–42. URL: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202248/visnyk-lnam-no-48-2022-hrystyna-zavarynska-33-42.pdf> (дата звернення: 14.02.2026).
9. Каганов Ю. О. Музика як ідеологічний феномен: радянський контекст і українська версія (друга половина ХХ ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2012. Вип. 33. С. 159–164.
10. Коннов О. Ф. Історична динаміка художнього стилю : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с.
11. Коротенко Д. До питання про вплив тоталітарного режиму на музичну сферу (на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. № 13. С. 70–82. DOI: <https://doi.org/10.15421/22187>
12. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.
13. Кузик В. Прагнення творчого єднання (назустріч 85-річчю створення Національної спілки композиторів України). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2016. Вип. 16. С. 151-160.
14. Культурне будівництво в УРСР. 1928 – червень 1941 : зб. док. і матеріалів / упоряд. В. М. Даниленко. Київ : Наук. думка, 1986. 414 с.
15. Лозова Л. Дмитро Горбачов «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти». Київ : Триумф, 2005 : [рецензія]. *Дух і Літера*. 2007. № 17–18. С. 519–527.
16. Марченко В. В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 142–147.
17. Моїсєєва І. І., Петрова І. В. Становлення андеграунду як явища культури в СРСР 1950–70 рр. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*. 2020. Т. 1, № 12. С. 67–69.
18. Овчаренко С. Соціалістичний реалізм в музичній культурі України як метакультурна парадигма. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* : VI International Scientific and Practical Conference, Oxford, February 2, 2024. Oxford, 2024. Р. 429–431. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-02.02.2024.089>

19. Підлипська А. М. Насадження моноідеологічних принципів у художній критиці в радянській Україні 1930-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 144–148. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.615>
20. Про перебудову літературно-художніх організацій. *Радянська музика*. 1932. № 1.
21. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : ФЕНІКС, 2007. 608 с.
22. Рябоконева М. О. Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 1. С. 179–184.
23. Шемет Л. В. Народні музичні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 50–61.
24. Шеремета І. Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: сторінки історії. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Число 1. С. 65–74.
25. Copland A. The New Music 1900–1960. London : Macdonald, 1968. 194 p.
26. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany / ed. S. Barron. New York : Harry N. Abrams, 1991. 423 p.
27. Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. New York ; Cambridge : University Press, 1990. 320 p.
28. Everdell William R., The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1998. 509 p.
29. Fülöp-Miller, R. Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von René Fülöp-Miller / hrsg.v. E. Siepmann. Berlin : Elefanten Press, 1978. 174 s.
30. Günther H. Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk. *Der sozialistische Übermensch: Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart : J.B. Metzler, 1994. P. 184–197.
31. Makiya K. What Is Totalitarian Art? Cultural Kitsch From Stalin to Saddam. *Foreign Affairs*. 2011. Vol. 90. No. 3. P. 142–148.
32. Plaggenborg S. Revolutionskultur: Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus. Köln : Böhlau, 1996. 393 s.
33. Savage P. E. Cultural evolution of music. *Palgrave Commun.* 2019. Vol. 5 (1). P. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.1057/s41599-019-0221-1>
34. Trotsky L. Literature and Revolution. *Marxists Internet Archive*. 1924. URL: https://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/index.htm (date of access: 22.01.2026).

Information about the author:

Ovcharenko Sviatoslav Vadymovych,
Doctor of Philosophy in Cultural Studies,
Senior Lecturer, Department of Music Art
Kyiv National University of Culture and Arts
36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01601, Ukraine