

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-02>

## МИТЕЦЬ І ВЛАДА: СПРОБА НЕУПЕРЕДЖЕНОЇ ОЦІНКИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЬВОВА РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

**Любов Кияновська** – доктор мистецтвознавства, професор,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>  
Web of Science ResearcherID: I-7580-2018

**Лідія Мельник** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-2796-5940>  
Web of Science ResearcherID: AAD-4815-2022

*У статті висвітлено проблему аргументованої переоцінки творчості львівських композиторів радянського періоду, передусім перших повоєнних десятиліть. Указано на складність установаження очевидних ідеологічних маркерів низки творів, які оцінювалися з позиції соціалістичного реалізму. Розглянуто форми компромісу в суспільно-професійній та творчій діяльності С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, наголошено на їхній ролі у збереженні національної культури і розвитку музичної освіти. Розглянуто парадокс соціалістичного реалізму як мистецтва з нездійсненою метою. Визначено форми «художньої мімікрії», завдяки яким удавалося долати ідеологічні обмеження у творчості: надання комуністичної назви чи програми творам з іншим задумом; заміна «небезпечних» слів нейтральними або використання ідеологічно правильних текстів зі зрозумілими місцевим слухачам натяками; використання т. зв. «мелодичних альянсів», асоційованих з ідеологічно «нелояльним» твором; принцип укладення концертних програм; створення транскрипцій та обробок на теми з «небажаних творів» як власних обробок народних пісень. Пропонується підходити до творчості львівських композиторів повоєнного періоду з урахуванням історико-політичних умов, у яких їм довелося творити, і способів, якими вони намагалися захиститися від втрати духовної ідентичності.*

**Ключові слова:** музичний стиль, обробки народних пісень, музичні жанри, львівська регіональна композиторська школа, естетична оцінка.

Потреба звернутись до такої «не цілком музичної» теми, яка балансує на межі історії, соціології, політології, соціальної психології і музикознавства, була інспірована гострими дискусіями і протистояннями в академічному музичному середовищі України. Ці дискусії набули інтенсивнішого соціально-політичного забарвлення від початку повномасштабного вторгнення російського агресора, вихлюпнулися за межі суто професійних і культурологічних видань, отримали значний резонанс у найширших колах людей, далеких від музики, і нерідко зумовлюють категорично однозначну позицію щодо завдань і спрямованості музичної культури у часи кардинальних змін у суспільстві, розділяючи його на непримиренних супротивників. Отже, розгляд теми вимагає й особливого стилю викладу – не стільки стисло наукового, але радше публіцистичного.

Поруч із сучасними артефактами переоцінки і переосмислення підлягають твори і композитори минулого, особливо представники музичного мистецтва радянської доби. Очевидно, така суспільно-естетична переоцінка музичного минулого необхідна і справедлива, у цьому немає жод-

ного сумніву. Ми і так втратили тридцять років, не виробивши прийнятної стратегії щодо розумного використання потужних механізмів природної спадкоємності минулого і сучасного в багатьох сферах, у тому числі й у царині культури. Це вельми небезпечний синдром, оскільки культурна свідомість, а особливо закарбована в невербальних музичних символах, має значно більший вплив на індивідуальні і суспільні моделі поведінки і способи прийняття рішення, ніж видається на перший погляд.

Американський антрополог Едвард Т. Холл слушно стверджує, що «культура інтенсивно впливає на організацію людської psyche, яка відповідно детермінує спосіб, яким люди сприймають оточуючий їх світ, їхні політичні погляди, спосіб прийняття рішень, систему цінностей, організацію приватного життя і, врешті, спосіб мислення» [11, с. 210]. Проте у послідовному процесі переосмислення національної музичної історії, необхідного для доцільної побудови музичної культури сьогодення і прокладання шляху у майбутнє, надто важливим видається зважена і аргументована оцінка позиції, вчинків, декларацій компози-

торів, виконавців, педагогів-музикантів, загалом усіх учасників культурно-музичного життя у певний хронологічний відрізок часу, до того ж ще й у складний тоталітарний період. Ще важче буває об'єктивно і відповідально оцінити самі музичні артефакти на предмет їх ідеологічної заангажованості чи, навпаки, свідомого протистояння пануючим ідеологічним догмам. Цей підхід видається важливим, оскільки якщо знехтувати відповідальним і зваженим підходом до музичного минулого, то у полум'ї безкомпромисного осуду можна спалити ті художні цінності, які, безперечно, вартують переоцінки, але не заперечення.

У цьому контексті необхідно завжди пам'ятати про те, наскільки реальна політична ситуація завжди тяжіє над самим існуванням митця, позитивно або негативно впливає на його творчий процес. Жодна «вежа зі слонової кістки» не здатна ефективно ізолювати композитора від реальності настільки, щоб він так чи інакше не реагував на неї у своїй творчості. Проблема в тому, що одні митці охоче розкривають політичне підґрунтя своєї творчості, а інші уникають будь-яких згадок про це. В обох випадках маємо справу з феноменом музичної антропології, який Марсель Добберштайн окреслює так: «Музика завжди тісно пов'язана із соціальним середовищем, навіть коли нібито намагається втекти від цього» [9, с. 13].

У зв'язку із цим варто поставити кілька сутнісних питань, відповіді на які теж далеко не однозначні і не категоричні, скоріше гіпотетичні, становлять основний зміст поданої статті:

а) Чи пов'язані ідеологічні переконання, політична діяльність, близькість до влади, державні нагороди чи навіть висока посада в державній установі даного композитора чи будь-якого іншого музиканта з його індивідуальним стилем і, перш за все, з естетичною цінністю його твору чи художнім рівнем його інтерпретації?

б) Чи у випадку кожного твору (зокрема, інтерпретованого як свідчення певної ідеології, тобто позначеного ідеологічним маркером) однозначно вдається осягнути його справжню сутність, зрозуміти зміст, який насправді хотів передати творець?

в) Чи завжди заяви композиторів, зафіксовані в їхніх інтерв'ю, опублікованих у пресі рецензіях або критичних статтях, що визначають зміст і образи їхньої музики, є цілком правдивими та заслуговують довіри?

г) Чи розуміння всього спектру контекстуальних обставин, тобто чинників впливу, що виходять за межі музичної матерії *per se*, має значення для рецепції та оцінки творів?

Шукаючи відповіді на поставлені проблемні питання, можна вибрати два шляхи. На першому з них доведеться вдатися до прикладів із різних історичних періодів і країн, проводячи розгорнутий порівняльний аналіз співвідношення «митець – влада», «мистецтво – політика», «ідеологічно заангажована творчість – вільний вибір тем і засобів художнього виразу для втілення авторського задуму», а отже, дійти фундаментальних узагальнюючих висновків. Це, звісно, вельми перспективний підхід, проте він передбачає опрацювання значного обсягу документальних та критичних матеріалів, детального викладу розгорнутої компаративної концепції, тож потребував би формату монографії або дисертації. У рамках стислої статті варто застосувати принцип *pars pro toto* (частина замість цілого) і зосередитися на вибраному фрагменті історії музики, що відображає загальнолюдські проблеми. Для цього вибираємо музичну культуру Львова як одного з найбільших і найважливіших центрів Східноєвропейського регіону.

Додатковим аргументом на користь цього вибору стало ще й те, що якраз у тих регіонах, які історично сформувалися як багатовекторні центри за національною ідентичністю та за стилістично-естетичними вподобаннями, репресивні заходи були особливо жорстокими і масовими. З іншого ж боку, власне багатонаціональні і багатокультурні регіони в силу своєї суспільно-культурної розосередженості демонстрували більший «опір матеріалу» процесам тоталітарної уніфікації. Адже впродовж понад століття (щонайменше від початку XIX ст.) Львів був вагомим осередком національної традиції як для поляків, так і для українців, а також для інших національних груп, які століттями проживали в галицькій країні, наприклад для єврейського чи вірменського населення. Отже, на прикладі Львова і почасти ширшого ареалу Галичини намагатимемося показати, як тоталітарна система післявоєнного півстоліття, особливо перших повоєнних десятиліть, впливала на музичне мистецтво, як композитори та музиканти-виконавці пристосовувалися і захищалися від нав'язування їм жорстких творчих обмежень.

Насамперед коротко нагадаємо про ті трагічні події, які супроводжували радянську окупацію Галичини, насадження нового порядку, про масштаби знищення особливо у середовищі інтелігенції незалежно від національної приналежності. «Перетворюючи Західну Україну на інтегральну частину Радянського Союзу, сталінський режим у ті роки особливо увагу приділив Львову,

найбільшому за кількістю населення місту регіону, його політичному і культурному центрові. Львів став головною сценою, на якій розігралися найважливіші події, пов'язані з творенням нового суспільного ладу, він був свого роду вітриною тих радянських нововведень, які стисло можна визначити терміном «радянська», що кардинально змінила політичний, господарський, культурний, соціальний устрій західноукраїнських земель» [6, с. 89].

«Радянська» у сфері освіти і культури супроводжувалася зміною всіх усталених традицій, заборонаю національно-культурних товариств і осередків. Згідно з партійними вказівками впроваджувалися нові стандарти художньої творчості як важливої частини ідеологічного апарату тоталітарної держави. Зміни відбулися у функціонуванні музичних закладів відповідно до Закону № 1545 Ради Народних Комісарів УСРР від 19 грудня 1939 р. «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості, театрално-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях» [5]. Як офіційні державні інституції почали діяти Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка (на базі чотирьох попередніх вищих навчальних закладів), державний театр опери та балету (колишній Муніципальний театр), філармонія, Львівське відділення Спілки композиторів України тощо. Це створювало видимість позитивних змін у культурі, піклування про національне мистецтво, тим більше що в усіх газетах і журналах «[...] постійно створювалася картина, що до 1939 року тут не було нічого вартісного – а те, що було, не заслуговувало уваги; тільки те, що було створено після прийняття згаданого Закону... – створено, так би мовити, на голому місці» [7, с. 85].

Інституціоналізація радянської влади, яка спочатку відкривала спокусливі перспективи «мистецтва для нації і народу», невдовзі показала справжнє обличчя, яке полягало у: диктаті тоталітарної ідеології, переслідуванні митців, незгідних з офіційною позицією, та знищенні питомих духовних цінностей, руйнуванні традицій, що формували багатонаціональне суспільство Львова, з метою заміни їх єдиною класовою свідомістю. Мистецтво включно з усією інтелектуально-духовною сферою, трактоване як ідеологічний засіб, одразу стало об'єктом особливої уваги відповідних служб.

До незгідних з «єдино правильною лінією партії» застосовувалися жорстокі репресії. «Відразу після Народних зборів відбулися арешти провідних діячів української інтелігенції заздалегідь

підготованими списками, складеними у радянському консульстві: наприкінці вересня – початку жовтня 1939 р. були заарештовані лідери УНДО, колишні послы до польського сейму сенатори І. Німчук, Г. Тершаковець, В. Целевич, Д. Левицький, К. Левицький, В. Кузьмович, О. Луцький та ін. Репресії не оминули й інших представників українських партій, серед яких: Іван Новодворський та Андрій Гривняк (соціал-радикали), соціал-демократ Володимир Старосольський, редактори Іван Квасниця та Мелетій Голінатій, адвокат Альфред Говикович, професори Амвросій Березовський та Гриневецький, інженери Віктор Цебровський, Тимофій Ковалюк, Зиновій Ковалик. У газеті «Краківські вісті» за 1942 р. надруковано понад 250 прізвищ заарештованих та розстріляних НКВД або вивезених до Сибіру у вересні-жовтні 1939 р. галицької інтелігенції» [4, с. 153].

Після Другої світової війни ситуація зовсім не покращилася, у певному сенсі навіть навпаки: окупанти почули себе набагато впевненіше і діяли набагато жорстокіше<sup>1</sup>. Отже, галицькі митці опинилися між молотом і ковадлом. З одного боку, підпорядкування одній, суворо встановленій системі, якою був соцреалізм, у львівському середовищі здавалося майже неможливим. З іншого боку, прояв окремої позиції виливався в репресії – аж до фізичного знищення чи арешту та відправлення до виправно-трудова таборів. Вже в повоєнне десятиріччя депортації до Сибіру чи Казахстану зазнала чверть (25 %) населення галицького краю, насамперед інтелігенції. Серед них було чимало музикантів з видатним Василем Барвінським на чолі.

Хоча справедливості заради слід згадати, що в цьому плані музиканти опинилися в дещо кращому становищі порівняно, наприклад, з представниками літератури, театру та живопису. Цьому вони завдячували специфіці музичної творчості, яка не містила – особливо в інструментальних формах – однозначних вказівок на персоналії чи події, а тому не становила прямої небезпеки в ідеологічній площині. З усіх музич-

<sup>1</sup> Про це згадував Микола Колесса: «Згадуючи і замислюючись над тими часами, мушу сказати, що перші більшовики були набагато стриманіші і тихіші, не такі агресивні супроти нас, ніж ті другі, що прийшли вже по війні і затримались надовго. Ті перші все-таки мусли ще озиратись на загальну думку, як про них хто напише чи скаже, боялись світового розголосу. А коли прийшли переможцями з війни, о! – то поводили себе набагато певніше, вже ні з ким і ні з чим не рахувались, задирали високо носа так, що ледве кого з місцевих і помічали». Цит. за [3, с. 162].

них жанрів найбільше монументальні вокально-хорові твори – кантати, ораторії, масові пісні перебували під суворим контролем ідеологічних комісій і цензури комуністичної партії. Це також стосувалося опер та інших театральних композицій, пов'язаних зі словами та сценічними діями, які вимагали офіційного ідеологічного визнання. Що стосується симфонічної та камерної музики, то її зміст не піддавався такій ретельній перевірці, як зміст словесних і музичних творів, тому допускав більш індивідуальне, ідейно незаангажоване творче вирішення. Наведений суспільно-історичний бекграунд провадить до відповідей на поставлені вище запитання, які відтак матимуть об'єктивну аргументацію.

Замислюючись над зв'язком ідеологічних переконань, політичної діяльності, близькості до влади, почесних державних відзнак композитора чи будь-якого іншого музиканта – з його індивідуальним стилем, з естетичною цінністю його твору чи художнім рівнем його інтерпретації, не можемо стверджувати ані однозначної наявності такого зв'язку, ані його відсутності. Цитуючи знамениту фразу Станіслава Людкевича: «Більшовики нас визволили і немає на то ради», констатуємо у середовищі львівських музикантів достатньо інтенсивну мімікрію і здатність пристосуватись до обставин чи, точніше, пристосувати обставини до себе. Хоча численна група українських і польських митців емігрувала наприкінці війни, пам'ятаючи про звірства енкаведистів і тисячі закатованих у тюрмі на Лонцького (*колишня тюрма у Львові, яка використовувалася у ХХ столітті як політична в'язниця радянською та нацистською владами*), ті, хто залишились і дивом не були репресовані, зуміли не тільки зберегти життя, але й плідно творити та допомагати іншим.

Можна навести кілька прикладів високої суспільної позиції місцевих музикантів у радянський період. Ректором Львівської державної консерваторії у 1953-1965 роках був Микола Колесса, про-ректором цього ж вишу у 1961-1971 роках працював Євген Козак, а завідувачем кафедри теорії музики і композиції з 1944 до 1972 р. – Станіслав Людкевич. Головою Львівської організації Спілки Композиторів України з 1952 і до смерті у 1983 р. незмінно залишався Анатоль Кос-Анатольський. Могло видаватись, що вони мали б змиритись з новою владою і не турбуватись тими, кому не так пощастило, але насправді їх позиція була цілком іншою. Кожен з них з ризиком для себе намагався рятувати і допомагати репресованим чи їх нащадкам, зберігати і поширювати українську музичну традицію, виховувати наступні покоління музи-

кантів, відкриваючи їм істинну, а не сфальшовану ідеологічно заангажованими «музикознавцями у штатському» історію національної культури.

Звісно, що за це їм доводилось платити найдорожчим для кожного справжнього митця – нічим не обмеженою свободою творчості. Вони це аж надто добре розуміли, та вдіяти могли дуже небагато. Невипадково Станіслав Людкевич просто замовкнув, після війни створивши надто мало, а здебільшого редагував і поновлював свої попередні твори. Щодо його молодших колег, то вони вибудовували доволі складні ланцюжки компромісів і в житті, і в творчості. З одного боку кожен з них повинен був написати хоч один твір на комуністичну тему, виступати з промовами, інтерв'ю і статтями, в яких дякував рідній партії і уряду, бути присутнім на офіційних заходах тощо. З іншого боку, саме завдяки цьому, наприклад, за час ректорства Миколи Колесси закінчили Львівську консерваторію ті, хто повернулись із заслання, – Мирослав Скорик, Володимир Флис, Богдана Фільц, або родичі репресованих і переселенців – Степан Турчак, Іван Гамкало, Іван Юзюк та багато інших. А висока офіційна позиція А. Кос-Анатольського дозволила йому в 1964 р. добитись посмертної реабілітації Василя Барвінського.

Дехто з них рятувався почуттям гумору і сарказмом, інтелектуальною грою прихованими смислами, вираженими під безневинною маскою «народності» і звернення до поезії українських класиків. Деякі з митців володіли дипломатичними прийомами, завдяки яким можна було досягнути своєї мети. Особливо яскраво це проявлялось у багатогранній суспільно-просвітницькій діяльності А. Кос-Анатольського, дипломатичні здібності якого очевидці описували як «...такі великі, що він став депутатом Верховної Ради Радянського Союзу – отже, найвищого уряду держави, не будучи членом Комуністичної партії! Це було неймовірно для західного українця. Нас неприсмно вражало, що всі свої промови він закінчував славленням партії. В емоційно-романтичному адвокатському стилі, який вже тепер не існує, він ступенював динаміку промов від тихого початку до гучних кінцевих окликів «Хай живе...!». Але вслуховуючись у ті патетично-перебільшені інтонації, ми дивувалися, що партійне керівництво не відчуває в них глумління, приниження замість славослов'я (на зразок Шевченкового «хортам і гончим і псарям і нашим батюшкам царям... Слава!» [8, с. 25].

Інші, як Микола Колесса, сприймали утиски партійних ідеологів, їх вказівки митцям, що і як вони повинні писати, як вкрай неприємний

обов'язок, проте неминучий у тоталітарному суспільстві, без виконання якого їм навряд пощастило би уникнути репресій: «Кожен з нас мусив писати такі твори, щоби мати право «гордо називатись радянським композитором», тим більше, що тексти нам часто «рекомендували» і посилали з відповідних ідеологічних установ. Зрозуміло, що великої радості від того я не мав, і не раз нарікав на те, що мушу таке писати, перед своїм приятелем, поетом Степаном Масляком: «От мушу я писати твори на такі теми і на такі тексти, до яких цілком душа мені не лежить, і що зовсім не приносить мені задоволення». А він був чоловіком розсудливим, а іноді навіть скептичним, з іронічною посмішкою відповів мені: «Те, щоби могли спокійно спати, вартує тих неприємних Вам творів»» [3, с. 200]

Позиція більшості львівських композиторів радянської доби дозволяє відповісти на друге питання: наскільки їх твори, навіть начебто ідеологічно правильні, насправді такими є. Більше того, іноді навіть ті твори, які прийнято вважати замалим не «візитівкою» заангажованого мистецтва, потребують уважніших аналітичних студій. В цьому плані показовими є наступні приклади.

Пісня А. Кос-Анатольського «Від Москви до Карпат» на вірші Платона Воронька – учасника партизанського загону Сидора Ковпака, який боровся не лише з нацистами, але й з українськими визвольними загонами УПА<sup>2</sup> – і за яку композитор був удостоєний Сталінської премії в 1951 р. може видаватись беззаперечним документом радянської доби. Але... композитор вже у першій фразі вишукано обіграв знамениту пісню «Верховино, світку ти наш». Більшість корінних львів'ян прекрасно знало, кому належить авторство популярної пісні: забороненому «націоналісту», автору гімну України, священику Михайлу Вербицькому. Щодо тексту, *nota bene*, бездарного, а подекуди й абсурдного, то його інтерпретація в контексті свого місця і часу теж викликала у слухачів вельми неоднозначні асоціації: як знущання сприймалися слова про «моря житниць» і «океан пшениць» після страшного голоду 1946–47 років, що заторкнув і західні області України; а рядок про те, що «в кожній хаті є брат» надто багатьом

у Галичині нагадував про зовсім інших «братів», аніж роти Ковпака, тим більше що саме в Карпатах загони українських повстанців діяли ще до 1955 р., тобто в час, коли була написана пісня. Очевидно, і композитор, знаний зі свого вишуканого літературного смаку, сам автор прекрасних поезій, був цілком свідомий тих натяків художньо недолугого, але ідеологічно витриманого вірша, які мислячі слухачі могли відчитати в тексті пісні і сприйняти в контексті актуальних подій.

Інший приклад – Перша симфонія Миколи Колесси, практично єдиний твір, який переважно трактувався як «соцреалістичний» завдяки традиційній музичній мові, що спиралася на засади виразовості XIX ст. Зокрема, другу частину його Першої симфонії, скерцо, «ідеологічно витримані» музикознавці тлумачили в руслі суто радянської образності: «На цьому прикладі особливо наочно видно, як конкретний сюжетний задум допоміг авторові створити стислу і разом із тим випуклу музичну характеристику народних героїв боротьби проти соціального і національного гніту» [1, с. 47]. Але і тут маємо очевидну суперечність, яку розкриває сам композитор: «Драматичні, активні, а разом із тим дещо таємничі настрої, пануючі в частині, породжені спогадами про боротьбу – але трохи іншу: про воїнів УПА (тому назва частини і вибрана досить символічно, так, що її можна тлумачити по-різному: «Про опришків, народних месників»» [3, с. 151].

Ці два приклади наочно доводять, як обережно і з урахуванням усіх супутніх обставин слід ставитися до радянського спрямування деяких творів, які начебто утвердилися в руслі пануючої ідеології. Зрештою, у зв'язку з усіма наведеними міркуваннями вартує застановитися, чим же був обов'язковий до втілення соціалістичний реалізм і як його можна інтерпретувати у музичній творчості.

Затверджений 1932 р. сумнозвісною Постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» єдино правильний напрям розвитку всіх радянських мистецтв видавався особливо складним для втілення саме в музиці. Уже тоді лунали поодинокі репліки навіть від благонадійних із партійного погляду діячів про фактичну неможливість передачі ідеалів соціалістичного реалізму в музиці. І зрозуміло чому: самою специфікою музичного мистецтва не передбачений реалізм як такий, а соціалістичний і поготів виявився приви́дом, адже неможливо було реалістично відтворити те, чого не існувало в житті, тобто – соціалізм.

За великим рахунком цей стиль проявляв себе соціалістичним ідеалізмом, утопізмом,

<sup>2</sup> Наводимо повний текст пісні: *Від Москви до Карпат Вісім тижнів підряд Я їду в далину, Де ходив на війну. Від Москви до Карпат Не один новгород Підіймає з руїн Трудовий передзвін. Від Москви до Карпат Зерно в сотню карат У морях житяниць, В океані пшениць. Від Москви до Карпат В кожній хаті є брат. Той з одного полка, Той із рот Ковпака. Від Москви до Карпат Вісім тижнів підряд Я їду в далину, Де ходив на війну* [2].

сюрреалізмом, чим завгодно, лише не реалізмом, адже передавав у мистецьких формах не дійсність, а, як слушно відзначає Ігор Голомшток, «ідеологію, міф, який нав'язувався як реальність, бажане, яке видавали за дійсне. Із засобу сприйняття світу, яким реалізм був у ХІХ столітті, він перетворився на спосіб насадження світу нового типу сприйняття...» [10, с. 27]. Герої соцреалістичних творів літератури переважно ставлять перед собою цілі, які досягнути не лише неможливо, але й не потрібно; позбавлені будь-якого сенсу, здорового глузду, так, як позбавлені відчуття присутності соцреалістичні пейзажі, позбавлені психологізму, людяності і краси персонажі соцреалістичних портретів. Клаус Менер підкреслює натомість, що після «прибуття» в реальний соціалізм 1950–1960-х років музика стає лише афірмацією [12].

Натомість цей «привид комунізму» дав змогу здійснювати ідеологічний контроль над музичною творчістю, що виявився надзвичайно болючим для львівських музикантів. Адже більшість представників старшого (С. Людкевич чи В. Барвінський) і середнього (М. Колесса, А. Кос-Анатольський чи Є. Козак) поколінь навчалися за кордоном, у Відні чи Празі, або у Львові у випускників провідних європейських консерваторій. Природно, що вони прагнули у своєму творчому зростанні новаторських пошуків у галузі композиторської техніки, звернення до тем і образів, породжених своїм часом, експериментів у впровадженні нових жанрів, інструментальних ефектів і т. д. Соцреалістичні кайдани були для них тим важчими, що свобода думки характеризувала світогляд митців не лише останніх передвоєнних десятиліть, а й належала до багатовікової традиції музичної культури Львова. Повна відірваність від західної культури для композиторів і виконавців – представників львівської школи, які звикли до вільних контактів з усім світом, була важким ударом.

Ще одним елементом «ідеологічного коду» соцреалізму поруч з абсолютним запереченням новаторського пошуку в галузі композиторської техніки був спосіб трактування фольклору. З одного боку, народна музика залишалася основним гаслом соціалістичної культури. Від композиторів навіть вимагали спиратися і цитувати фольклорні зразки. При цьому використані ними засоби обробки не повинні були ні в чому оновлювати мелодичної, тембрової і ритмічної природи народної музики. Слова, приписувані Глінці: «Музику створює народ, ми, композитори, її тільки аранжуємо», не лише входили в кожен шкільний підручник музики, а й трактувалися

як головний принцип творчого процесу кожного справжнього радянського композитора. Із цієї причини був створений симулякр під назвою «радянська народна пісня», яка незабаром стала називатися «народною музикою, слова НКВД». Його становили пісні про щасливе життя в СРСР, про героїв колгоспної праці, про світле радянське дитинство тощо. Ці слова підтекстовувалися під народні мелодії та ритми коломийок, думок, маршів і вальсів, навіть кобзарські думи.

Тож, відповідаючи на третє запитання: а як ставитися до декларацій самих митців? – варто усвідомити всі суспільно-політичні обставини, за яких вони робилися. Адже радянська окупація настільки кардинально змінила шлях розвитку музичної культури Львова, що ті, хто відчув це на своїй шкірі, метафорично висловлюючись, пережили відчуття щільно зачинених дверей, повз які залишається прохід через коридор із замурованими вікнами, без права повертатися назад, залишаючись під пильним оком конвоїра. У цій ситуації єдиним розумним рішенням був пошук компромісу, який кожен композитор реалізував по-своєму. Тому те, що вони декларували в офіційних інтерв'ю радянській пресі і про що писали журналісти державних комуністичних видань (а інших просто не існувало), слід сприймати з дуже великою часткою скептицизму. Натомість у своїй творчості львівські композитори зуміли винахідливо користуватися «езоповою мовою» і хоча б почасти обходити ненависні радянські заборони.

Виокремлюємо п'ять таких «охоронних позицій», які визначаємо як «мистецьку мімікрію»:

1. надання патетичної комуністичної назви чи програмного пояснення творам із зовсім іншим первинним задумом митця (як у випадку Першої симфонії М. Колесси);

2. заміна «небезпечних» слів нейтральними у текстах вокальних чи хорових творів або використання ідеологічно правильних текстів зі зрозумілими місцевим слухачам натяками (як у «Від Москви до Карпат» А. Кос-Анатольського);

3. використання т. зв. «мелодичних алюзій», коли у творі з'явився мелодичний мотив, асоційований з іншим твором, ідеологічно «нелояльним» (той самий приклад);

4. школа вищої дипломатії в укладенні концертних програм, завдяки якій вельми винахідливо здійснювалися іноді достатньо сміливі творчі плани. Для підстрахування випускався на перший план необхідний ідеологічний «паровоз» – пісня про Леніна, партію, комсомол чи ще щось настільки ж достойне, з чого розпочинався кожен концерт. Завдяки цьому наступні «вагони»

могли бути навіть значно віддалені від «керівної лінії партії»;

5. створення транскрипцій та обробок на теми з «небажаних творів» начебто лояльними композиторами, які подавали їх як власні обробки народних пісень (це стосувалося передусім колядок та інших релігійних пісень; можемо навести ще один приклад зі спадщини А. Кос-Анатольського: пісню М. Вербицького «Гей браття, опришки», яка весь радянський період побутувала як народна в обробці сучасного композитора).

Таким чином, удавалося не лише зберегти і вводити в культурний обіг твори, важливі для регіональної та національної традиції, а й у специфічний спосіб виявляти «тихий опір» комуністичним обмеженням і нехай і не повною мірою, проте все ж реалізувати творчі задуми.

Наприкінці статті повертаємося до питань, поставлених на початку, і завершуємо відповіддю на останнє з них. Чи маємо право беззаперечно судити авторів т. зв. «комуністичних» творів, некритично сприймаючи їхні назви чи читаючи публікації та інтерв'ю тих років? Чи можливо з

урахуванням усіх складних історико-політичних передумов підходити до їхньої спадщини більш диференційовано, беручи до уваги обставини, у яких їм довелося творити, і враховуючи способи, якими вони намагалися захистити себе від втрати своєї духовної ідентичності. В оцінці досягнень повоєнної музичної культури Львова, періоду, від якого намагаємося максимально відчужитися, оскільки він був позначений експансією комуністичної ідеології, не завжди можемо врахувати всі чинники, що впливали на написання твору. Натомість часто піддаємося спокусі поділити всі культурні явища на «чорні та білі», навколо чорного полюсу розмістивши все, що позначене прикметами т. зв. «соціалістичного реалізму», визнаючи «білими» твори безумовно антикомуністичні, автори яких не допускали жодних компромісів із правлячим режимом. Але ж мистецтво, як і життя, у кожну епоху виривається з чорно-білих рамок, тож варто зважати не лише на те, що декларується «на фасаді», а й на те, що свідомо приховувалося, однак насправді становило сутність певного артефакту.

#### Література

1. Волинський Й. Композитор Микола Колесса. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1954.
2. Воронько П. Від Москви до Карпат. URL: <https://www.cartalana.org/062pes-12.php> (дата звернення: 24.06.2023).
3. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Львів : НТШ, 2003.
4. Кондратюк К. Втрати населення Західної України у 1939–1941 рр. *Україна – Польща: важкі питання. Т. 5 : матеріали V міжнародного семінару істориків «Україно-польські відносини під час Другої світової війни»*, м. Луцьк, 27–29 квітня 1999 р. С. 151–158.
5. Львівський державний обласний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи. Історія створення. URL: <http://www.cnt.lviv.ua/main/42> (дата звернення: 24.06.2023).
6. Луцький О. Львів під радянською окупацією 1939–1941 рр. *Український визвольний рух*. Львів, 2006. Зб. 7. С. 89–119.
7. Мазепа Л. Перетворення в культурі і мистецтві західних областей УРСР (1939–1941). *Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого*. Львів : Сполом, 2001. С. 78–112.
8. Павлишин С. Спогади про А. Кос-Анатольського. *Анатоль Кос-Анатольський у спогадах сучасників*. Львів : Аз-Арт, 2009. С. 23–27.
9. Dobberstein Marcel, Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik, Dietrich Reiner Verlag, Berlin 2000.
10. Golomstock I. Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China. translated from the Russian by Robert Chandler. London: Collins Harvill, 1990.
11. Hall Edward T. Beyond culture, New-York a.o., Anchor Books Doubleday, 1989.
12. Mehner K., Art. Sozialistischer Realismus in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Januar 2022. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401306>.

#### References

1. Volynskyy Y. (1954). Kompozytor Mykola Kolessa. Lviv: knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo [in Ukrainian]
2. Voronko P. Vid Moskvyy do Karpat. Retrieved from <https://www.cartalana.org/062pes-12.php> (stan z dnya 24.06.2023). [in Ukrainian]
3. Kyuanovska L. (2003). Syn storichchya Mykola Kolessa. Lviv: vyd-vo NTSH, [in Ukrainian]
4. Kondratyuk K. Vtraty naseleennyia Zakhidnoyi Ukrainy u 1939-1941 rr. // *Ukrayina-Polshcha: vazhki pytannya. T. 5. Materialy V mizhnarodnoho seminaru istorykiv "Ukrayino-polski vidnosyny pid chas Druhoyi svitovoyi viyny"*. Lutsk, 27–29 kvitnya 1999. S. 151–158. [in Ukrainian]
5. Lvivskyy derzhavnyy oblasnyy tseentr narodnoyi tvorchosti i kulturno-osvitnoyi roboty. Istoryia stvorenniya, Retrieved from <http://www.cnt.lviv.ua/main/42> (stan z dnya 24.06.2023). [in Ukrainian]
6. Lutskyu O. Lviv pid radyanskoyu okupatsiyeyu 1939–1941 rr. *Ukrayinskyy vyzvolnyy rukh*, Lviv 2006, Zbirnyk 7, s. 89–119. [in Ukrainian]

7. Mazepa L. (2001). Peretvorenniya v kulturi i mystetstvi zakhidnykh oblastey URSR (1939–1941) / Mazepa L. Storinky muzychnoho mynulooho Lvova. Z neopublikovanoho. Spolom, Lviv s. 78-112. [in Ukrainian]
8. Pavlyshyn S. Spohady pro A. Kos-Anatolskoho / Anatol Kos-Anatolskyu u spohadakh suchasnykiv. Lviv: Az-Art, 2009. S. 23–27. [in Ukrainian]
9. Dobberstein Marcel, Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik, Dietrich Reiner Verlag, Berlin 2000.
10. Golomstock I. Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the Peoples Republic of China. translated from the Russian by Robert Chandler. London: Collins Harvill, 1990
11. Hall Edward T. Beyond culture, New-York a.o., Anchor Books Doubleday, 1989
12. Mehner K., Art. Sozialistischer Realismus in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Januar 2022, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401306>

**Lyubov Kiyanovska** – Doctor of Art History, Professor, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

**Lidiia Melnyk** – Doctor of Art History, Associate Profesor, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lidia Melnyk

### **The artist and the government: an attempt at an unbiased assessment of the musical culture of Soviet-era Lviv**

*The article highlights the problem of a reasoned reassessment of the work of Lviv composers of the Soviet period, primarily of the first post-war decades. It is pointed out the difficulty of establishing obvious ideological markers of a number of works that were evaluated from the standpoint of socialist realism. Forms of compromise in the socio-professional and creative activities of S. Lyudkevich, M. Kolessa, and A. Kos-Anatolskyi are considered, and their role in the preservation of national culture and the development of musical education is emphasized. The paradox of socialist realism as art with an impossible goal is considered. Forms of “artistic mimicry” are defined, thanks to which it was possible to overcome ideological limitations in creativity: giving a communist name or program to works with a different intention; replacing “dangerous” words with neutral ones or using ideologically correct texts with hints understandable to local listeners; the use of so-called “melodic allusions” associated with an ideologically “disloyal” work; the principle of concluding concert programs; creation of transcriptions and arrangements on themes from “unwanted works” as own arrangements of folk songs. It is proposed to approach the work of Lviv composers of the post-war period taking into account the historical and political conditions in which they had to create, and the ways in which they tried to protect themselves from the loss of spiritual identity.*

**Key words:** musical style, arrangements of folk songs, musical genres, Lviv regional school of composers, aesthetic assessment.