

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

РЖЕВСЬКА Майя Юрївна

УДК [78.07:168.522](477)“19”

**МУЗИКА НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
У ВЗАЄМОДІЇ ТА ПЕРЕТВОРЕННЯХ
СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ДИСКУРСІВ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 2006

Ш 313 (4Укр) 7-699

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00762007 (M)

48

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії і історії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і туризму України

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор **ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина Романівна**, завідувач кафедри зарубіжної музики Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор **ТЕРЕЩЕНКО Алла Костянтинівна**, провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

доктор мистецтвознавства, професор **КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович**, завідувач кафедри теорії музики Львівська державна музична академія ім. М.В.Лисенка

доктор мистецтвознавства, професор **МОСКАЛЕНКО Віктор Григорович**, професор кафедри теорії музики Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського

Провідна установа: Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової, кафедра історії музики та музичної етнології

Захист відбудеться "26" квітня 2006 року о 16 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, за адресою: м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано "23" березня 2006 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент

КОХАНИК І.М.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дисертації обумовлена необхідністю осмислення вітчизняного музично-культурного процесу із сучасних світоглядних та методологічних позицій. Розглядуваний період – перша третина ХХ століття – постає в історії музичного мистецтва України як час, коли підсумовувалися попередні художні тенденції і формувалися вектори подальшого руху. Цей хронологічний відтинок був ознаменований багатьма мистецькими подіями надзвичайної важливості, що цілком органічно вписувалися до соціокультурного контексту. Динамічний та напружений у глобальних вимірах початок ХХ століття до того ж ввів українське суспільство у річище процесів, що зрештою радикально змінили сутнісні засади та умови його побутування.

Ставлення до початку століття як до свого роду предикту, передодня соціалістичної революції, яка ніби прояснювала і виправдовувала сенс всього, що відбувалося, протягом десятиліть формувало засади музикознавчих досліджень і, відтак, обумовило їх концепції у світоглядному вимірі. Йдеться у першу чергу про те, що події жовтня 1917 року оцінювалися як визначальні стосовно усіх без винятку соціокультурних процесів. Тому 1917 рік слугував у прийнятих періодизаціях межею, що цілком штучно роз'єднувала наукове відтворення живої тканини мистецького процесу. Результатом універсального застосування такої посылки стало те, що не лише недооцінювалася (та навіть ігнорувалася) специфіка мистецтва у порівнянні із політикою, але й приводилися до спільного знаменника художні культури різних націй, що волею історії опинилися в епіцентрі подій в одному геополітичному просторі та згодом увійшли до складу СРСР. Український музично-культурний процес (і той його відтинок, що передував 1917 року, і наступні десятиліття) поставав у такому освітленні як внутрішньо глибоко вмотивований поступальний рух до ідейності, доступності, народності соціалістичного мистецтва через подолання і остаточне засудження явищ, що визначалися як негативні.

Ще одним наслідком неминучої за відомих обставин заангажованості музикознавства стала очевидна тепер тенденційність у відборі матеріалу, що піддавався аналізу. Саме тому ці, здавалося б, неодноразово описані десятиліття в історії української музики виявилися дуже багатими на забуті, замовчувані або й зовсім неznані факти. Інші, нібито широко відомі, отримавши нове контекстуальне “підсвічування”, повернулися несподіваною стороною, стали вимагати більш переконливої інтерпретації.

Сказане пояснює доцільність і своєчасність досліджень, що мають на меті як введення до наукового обігу значного масиву історичних фактів, так і їх тлумачення з позицій сучасної науки.

Ступінь розробленості проблеми. Явища і процеси, що належать до музичної спадщини України, в останні двадцять років почали отримувати дедалі

глибше осмислення. Назвемо найбільш характерні напрямки досліджень, пов'язаних із осягненням логіки художнього руху чи формуванням і формулюванням нових концепцій різних ділянок музично-історичного простору, що здійснюються, зокрема, в українському музикознавстві: це відтворення довготривалого процесу з виявленням специфіки кожного історичного періоду (академічні видання “Історії української музики”, праці Л.Корній, Л.Кияновської); визначення якісних характеристик окремих періодів цілого процесу (О.Зінькевич, Т.Мартинюк, Р.Розенберг); характеристика функціонування різних елементів музичної культури у зв'язку зі специфікою того чи іншого періоду на рівні композиторських особистостей, жанрів, стилів, музичної мови (Н.Герасимова-Персидська, І.Драч, М.Загайкевич, О.Козаренко, А.Лашенко, А.Муха, Л.Пархоменко, А.Терещенко, С.Тишко, М.Черкашина-Губаренко та ін.).

У збагаченні й оновленні методологічних стратегій та сукупності конкретних методів дослідження дедалі поширюється залучення до музикознавства на пострадянському просторі міждисциплінарних підходів. Доцільність і ефективність їх застосування демонструють результати, отримані у працях Л.Акопяна, І.Земцовського, І.Ляшенка, О.Козаренка, В.Медушевського, О.Самойленко, В.Сирова, В.Холопової, С.Шевлякова та ін. Розширення можливостей історичного музикознавства як через посилення його зв'язків з теоретичною галуззю (у “інтегрованому музикознавстві”, за словом В.Медушевського), так і через звернення до міждисциплінарних (інтердисциплінарних) методів стає мало не обов'язковою умовою, коли йдеться про музичне мистецтво ХХ століття, позначене множинністю явищ, переплетінням складних за внутрішніми властивостями процесів. Тому крім досліджень, що розгортаються у напрямку необхідного накопичення емпіричного матеріалу, все частіше з'являються ті, в яких випробовуються нові стратегії пізнання (особливо відзначимо працю О.Козаренка, присвячену проблемам становлення і розвитку української національної музичної мови).

Збагачують сучасні уявлення про вітчизняний культурний процес у цілому дослідження у різних галузях українознавства (праці Дж.Грабовича, Я.Грицака, О.Забужко, В.Кубайчука, С.Павличко, М.Поповича), у тому числі ті з них, що стосуються інших видів мистецтва (праці Д.Горбачова, Н.Корнієнко, О.Найдена, Ю.Легенького, В.Чепелика).

При тому мусимо констатувати відсутність у сучасному музикознавстві певного сформованого бачення музично-культурного руху ХХ століття в його взаємозв'язках та взаємообумовленості із соціокультурною реальністю в цілому, в усій повноті культуротворчих тенденцій, що визначили характер динаміки процесу (його направленість та міру інтенсивності).

Об'єктом дослідження є музика Наддніпрянської України визначеного часового проміжку – першої третини ХХ століття. **Предмет дослідження** – динаміка головних тенденцій музично-культурного руху Наддніпрянської

України першої третини ХХ століття в їх взаємозв'язках із соціокультурними процесами.

Матеріалом дослідження послужили різні тексти, що мають відношення до музичного мистецтва в його соціокультурному побутуванні, – музичні твори, що написані у розглядуваний період (друковані і рукописні), публікації у загальній та мистецькій періодиці, архівні документи, мемуари і щоденники.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності вказаного навчального закладу і є частиною комплексної теми № 3 “Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти”.

Мета дослідження – досягнути відтворення у музиці особливостей, глибинної логіки та динаміки основних художніх ідей часу як чинника соціокультурних процесів епохи.

Для досягнення цієї мети були поставлені наступні **завдання**:

- розглянути специфіку музично-культурної ситуації, що склалася в Україні на початку ХХ століття і була обумовлена поліетнічним характером суспільства, висвітлити деякі аспекти культурних діалогів, що при цьому виникали;
- охарактеризувати головні соціокультурні дискурси епохи у їх проекції на музичне мистецтво;
- простежити динаміку жанрових та стилевих перетворень у композиторській творчості у її зв'язках із головними художніми ідеями часу;
- висвітлити співвідношення музики і політичних процесів у їх іманентних особливостях і взаємодії.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Складність проблематики дослідження, специфіка його об'єкту та предмету обумовили доцільність застосування міждисциплінарного підходу, а отже, комплексний характер методології. Спрямованість дослідження на відтворення, розуміння і пояснення певного відтинку історичного процесу в його проекції на музичне мистецтво, у динаміці та в усій складності внутрішніх взаємозв'язків та взаємодій, природним чином спонукала до звернення до історичного та діалектичного методів. Крім того, були залучені можливості *динаміки культури* як окремої наукової дисципліни.

Величезний масив фактів, який довелося опрацювати у роботі над дослідженням, обумовив необхідність застосування поширених загальнонаукових методів як теоретичного, так і емпіричного рівня. Серед останніх виділимо порівняльно-описовий метод, метод вивчення документів. Були запроваджені загальнологічні та аналітичні процедури, зокрема, класифікація та періодизація, а

також метод узагальнення. Залучені і традиційні аналітичні методи музикознавства.

Застосування семіотичного підходу дало можливість розглядати мистецтво як частину єдиного соціокультурного організму, спираючись на сформульоване Ю. Лотманом ставлення до культури як одночасно складно улаштованого тексту і семіотичного простору – семіосфери, що є умовою і полем реалізації взаємодії мов культури.

Поняття “дискурс” постає у роботі не в буквальному лінгвістично-семіотичному значенні, а у сенсі, близькому до його застосування у соціології та деяких інших гуманітарних науках. Воно розглядається у взаємозв'язках з категоріями “текст”, “інтертекстуальність”, “контекст”. Під соціокультурними дискурсами ми розуміємо смислові поля, що включають до свого кола різні рідні за приналежністю явища (цілі пласти мистецтва, політики, освіти тощо), об'єднані навколо тих чи інших ідей.

Наукова новизна дослідження. Відповідно до сформульованої вище мети у процесі розв'язання основних завдань отримані принципово нові результати, у тому числі:

1. виокремлюється перша третина ХХ століття як *період*, тобто хронологічно визначений відтинок музично-культурного процесу, що якісно відрізняється від попереднього та наступного та є полем реалізації у часі певної культурної парадигми, динамічним втіленням конкретної моделі культури;
2. виявляється внутрішня логіка та динаміка музично-культурного процесу протягом періоду в цілому та на окремих його етапах;
3. простежується процес зміни співвідношення культурних кодів у семіосфері протягом трьох десятиліть у бік поступового збільшення питомої ваги кодів українських;
4. висвітлені важливі аспекти детермінації об'єктно-суб'єктних відносин у музичній культурі України розглядуваного періоду;
5. охарактеризовано передумови та шляхи адаптації модернізму на українському культурному ґрунті, процеси формування національного модусу модернізму в українській музиці;
6. простежено динаміку жанрових і стильових змін у текстах музичної культури у їх взаємообумовленості із соціокультурним контекстом епохи;
7. введено до наукового обігу значний обсяг архівних документів, дана характеристика цілого ряду творів, що зберігаються у вигляді рукописів і не ставали об'єктом аналізу.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів. Положення, сформульовані у дисертації, можуть стимулювати дослідницьку активність у

напрямку подальшого поглиблення розробки проблем українського музично-культурного процесу ХХ століття в цілому, окремих його етапів і періодів.

Зміст дослідницької концепції може виступати як чинник збагачення і підґрунтя для праць, присвячених осмисленню як окремих художніх явищ, так і механізмів їх взаємодії у соціокультурному просторі та історичному часі.

Матеріали дисертації та її висновки можуть бути використані у викладанні ряду дисциплін мистецьких навчальних закладів («Історія української музики», «Українська музична література»).

Апробація результатів дисертації. Основні ідеї та положення роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, викладалися у доповідях на таких конференціях, як Міжнародна науково-теоретична конференція “Музичний світ Бориса Лятошинського” (Київ, 1995), Міжвузівська науково-теоретична конференція “Українська музична культура ХХ ст.: динаміка стилетворчих процесів” (Суми, 1995), Всеукраїнська науково-практична конференція “Художній розвиток особистості в сучасному соціокультурному середовищі” (Тернопіль, 1998), науково-практична конференція “Сучасне музичне мистецтво: проблеми наукової та виконавської інтерпретації” (Київ, 1999), Всеукраїнська наукова конференція “Музичний ландшафт України: школи, регіони, індивідуальності” (Суми, 1999), наукові читання пам’яті академіка І.Ф.Ляшенка “Культурологічні проблеми української музики” (Київ, 2000), Міжнародна науково-практична конференція “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура” (Київ, 2000), Міжнародна наукова конференція “Чотири століття опери: національні оперні школи ХІХ-ХХ століть” (Київ, 2000), Всеукраїнська наукова конференція “Християнство в українській історії, культурі і освіті” (Тернопіль, 2000), Міжрегіональна конференція “Мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра” (Донецьк, 2000), Всеукраїнська науково-практична конференція “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000), “Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку” (Київ, 2000), Всеукраїнська науково-практична конференція “Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій” (Київ, 2000), Міжнародна наукова конференція “Музичне виконавство на рубежі століть” (Київ, 2000), наукова конференція “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура” (Київ, 2001), Міжнародна науково-практична конференція “Молодь в сучасному світі: морально-естетичні та культурологічні виміри” (Київ, 2001), Всеукраїнська наукова конференція “Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя та творчості” (Київ, 2003), Міжнародна наукова конференція “Музика у просторі культури” (Київ, 2003), Науково-творча конференція “Трансформація музичної освіти і культури в Україні: інноваційні розробки” (Одеса, 2003), Всеукраїнська науково-теоретична конференція “Українська художня культура: історія і сучасність” (Київ, 2003), Міжнародна наукова конференція “Міфологічний простір і час у сучасній культурі” (Київ, 2004), Між-

народна наукова конференція “Історія музикознавства та сучасна наука” (Київ, 2004), Міжнародна науково-теоретична конференція “Українська культура у контексті світових глобалізаційних процесів” (Київ, 2004).

Публікації. Результати дослідження викладені у монографії (17,85 др.арк.), 37 статтях у наукових журналах та збірниках наукових праць (з них 27 – у провідних фахових виданнях), а також у матеріалах наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (625 позицій) та додатків (покажчика архівних документів та нотних прикладів). Обсяг основного тексту – 378 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *Вступі* обґрунтовується актуальність теми, характеризується ступінь розробленості досліджуваної проблематики, формулюються мета та основні завдання дослідження, викладаються його методологічні засади, визначається об’єкт та предметна область, розкривається наукова новизна результатів, теоретичне і практичне значення, форми апробації матеріалів та публікації.

Перший розділ, “Музика у поліетнічному культурному просторі: до проблеми діалогу культур”, присвячений аналізу специфіки соціокультурних умов побутування музичного мистецтва у тій частині України, що перебувала у складі Російської Імперії, на початку ХХ століття.

У *підрозділі 1.1* обґрунтовується необхідність вживання у межах дослідження поняття “Наддніпряньська Україна”, характеризується історичне коріння і сучасні контексти застосування останнього. Констатується функціонування у величезній імперії спільного культурного простору, у внутрішній організації якого діяли як доцентрові, так і відцентрові тенденції.

Українські губернії (а особливо їх центри), які перебували у складі Російської Імперії, неминуче утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу. Тут здійснювався постійний обмін, “перетік” людей, ідей, тенденцій. Природне тяжіння митців до однієї з двох столиць, що надавали найбільш сприятливі умови для творчої самореалізації, поєднувалося з їх міграцією у зворотному напрямку.

Серед чинників формування відцентрових тенденцій не останнє місце посідало те, що кожне велике місто з плином часу нарощувало шари звичаїв і традицій, на яких зрештою засновувалося формування парадигми духовного життя. Важливу роль відігравала при цьому регіональна специфіка, визначена національно-географічними характеристиками, те, що ставало джерелом підживлення міської культури ззовні. Виникали і більш специфічні відмінності, що визначали “дух” того чи іншого міста. Подібно до опозиції Москви і Петербурга, суттєво відрізнявся спосіб життя і його глибинний сенс не лише у географічно і етнічно далеких Тифлісі і Києві, але і в Києві та Харкові, Полтаві та Одесі.

При всьому тому домінуючою у культурному просторі міста на початку ХХ століття лишалася російська культура. Якщо вслід за Ю.Лотманом розглядати цей простір як інформаційно і комунікативно насичений, тобто як семіосферу, у центрі якої за визначенням локалізуються мови більш розвинені і структурно організовані, можна стверджувати, що сутність ядра цього середовища утворювали мови російської культури. Українська мова (і вербальна, і мови окремих видів мистецтва) за тодішніх обставин не мала універсального вжитку, адже українською мовою розмовляли переважно в селі, українське мистецтво в його не фольклорному, а професійному побутуванні переживало процес становлення. Це положення є справедливим і щодо тогочасної композиторської творчості.

Серед професіональних музикантів великих міст України, які займалися композиторською діяльністю, на початку ХХ століття переважали ті, хто наслідував традиції російської школи. В.Сокальський, І.Рачинський, М.Тутковський та інші репрезентували провінційний, “губернський” шар культури і, звісно, відтворювали місцеву специфіку. Однак, говорити про свідому орієнтацію на український “національний ідеал” в їх творчості не доводиться.

Єдиним втілювачем цього ідеалу на початок ХХ століття залишався М.Лисенко, що добре усвідомлювали сучасники. Втім, протягом незначного в історичному сенсі проміжку часу становище суттєво змінилося. Вже перше десятиліття ХХ століття несло ознаки майбутнього переміщення центру семіосфери, яке і відбулося протягом якихось тридцяти років, в бік свого роду “українізації”, переважання українських культурних кодів.

У 1900-х рр. у сфері музичного мистецтва це проявлялося на рівні окремих особистостей. Однак, поступово формувалася ціла плеяда діячів, для яких відцентровий рух був проявом осмисленої позиції, служінням “українській справі”.

Про “українську справу” як внутрішній стрижень багатьох тогочасних соціокультурних процесів та місце у них представників інтелігенції (у тому числі художньої) йдеться у *підрозділі 1.2. “Українська ідея – українське питання – український рух: культура і політика як система “сполучних судин”*.

До кінця 20-х – початку 30-х рр. національна ідея функціонувала у сфері української культури як головний фактор мотивації розвитку, рушійна сила дій окремих митців, стимул зростання їх пасіонарності, – адже завдання розбудови художньої культури як специфічного засобу реалізації національної ідеї лишалося актуальним протягом цілого періоду.

Відомо, що політичний рух початку ХХ століття виріс з культурницьких інтенцій попередніх кількох десятиліть. Художня культура і політика за цих обставин були спрямовані на досягнення однієї мети – самоствердження нації. Їх взаємодоповнюваність, а інколи навіть взаємозамінність у тодішніх соціокультурних умовах викликають асоціації із системою сполучних судин, в якій відбувається вільний перехід умісту з одного об’єму до іншого.

У ситуації, коли концерти з українською декламацією і виконанням романсів українською мовою поставали для представників влади як серйозна політична акція, намагання “дресирувати публіку в душі української партії”, діяльність, спрямована на становлення різних галузей української культури, з необхідністю набувала додаткової якості опозиційного, а відтак, політичного характеру. Тому ідентифікувати себе як саме *українського* митця означало стати у певну опозицію не тільки до домінуючої культурної парадигми, а і до політичної системи, що існувала.

Натомість сенс політичних дій міг виходити за межі власне цього виду суспільної діяльності. На поступове насичення соціокультурного простору українським змістом, закономірно сполучене з актуалізацією українських мов культури, працювало все: від налагодження регулярного виходу української періодики до видання кількох книжок українською мовою зусиллями київського “Товариства грамотності”, від розгортання повсюдної популяризації ідей М.Драгоманова до постановки і обґрунтування питання про національну школу, від роботи в українських культурницьких організаціях до діяльності наукових товариств.

Однак, не менш потужною була тенденція опору національному руху, і до цього опору так чи інакше долучалися не лише чиновники чи діячі проімперських громадських організацій (на зразок “Клубу російських націоналістів у Києві”), але і політично нейтральні представники освічених кіл суспільства. Засновок про “триєдиний російський народ”, згідно з яким українці становлять складову російської (руської) національної спільноти, породжував широкий діапазон думок – від щирого занепокоєння і прагнення плекати єдність, “зберегти українців як руських” (В.Вернадський) до сарказму щодо поняття “українці”, яке дехто вважав науково неправомірним “за відсутністю самого об’єкта”.

Ставлення до українців як “*инородчествующих русских*” (С.Щоголев), екстрапольоване на сферу художньої культури, переводило українську музику у категорію регіонального відгалуження музики російської.

У річищі концепції єдиного руського народу функціонувало й уявлення про єдину “общеруську” мову. Роль української мови у формуванні “третього покоління української інтелігенції” (за М.Міхновським) розглядається у *підрозділі 1.3, “Українська інтелігенція і мова як чинник її національної самоідентифікації та діалогу культур”*.

Неодноразово відзначена дослідниками типологічна подібність українського руху до національних рухів Східної і Центральної Європи проявилася, крім іншого, у провідній ролі інтелігенції. Для останньої значущим культурним жестом було свідоме прийняття української мови, адже обмеження щодо її використання поза приватним спілкуванням, в офіційному вжитку, насправді набувало більш глибокого сенсу, по суті, визначаючи низький соціальний статус не лише мови, але і її носіїв. С.Чикаленко називав лише сім родин освічених

людей, крім своєї власної, в яких на початку ХХ століття розмовляли українською. Розширення соціальної бази інтелігенції (яка на той час, вважав М.Міхновський, ставала моделлю усього українства, “самим суспільством у мініатюрі”), поглиблення її національної свідомості і глибока сконцентрованість на “українській справі” ставали головною рушійною силою у процесах не лише суспільної, але й індивідуальної психологічної перебудови.

Важливим чинником поширення “сфери впливу” української мови було використання її у професійних музичних творах.

Модерна нація потребувала повноцінної мови, що відповідала б потребам науки і модерної ж літератури. Розширення сфери функціонування, що стало наслідком визнання української мови рівною в правах до російської, сприяло якісному оновленню мови. Подібні ж процеси відбувалися і з мовою музичною. Втім, у музичній сфері вони розпочалися значно раніше, що багато в чому пояснюється більш сприятливими для розвитку музики суспільними умовами, зокрема, відсутністю будь-яких цензурних обмежень відносно музики чисто інструментальної, не пов’язаної прямо зі словом. Творчість М.Лисенка в останні десятиліття ХІХ сторіччя стала тою художньою реальністю, в межах якої здійснювалося переведення інтонацій народної пісні (відтак, мови в її етнографічному побутуванні) у жанрову площину, для неї до цього часу не характерну. Подібні мовні трансформації не завжди знаходили розуміння, особливо у середовищі іншомовних спостерігачів. Закиди у штучності і неприродності, “сконструйованості” мови українських наукових досліджень (зокрема, у працях М.Грушевського) кореспондували із подібною ж реакцією, що її викликали ще починаючи з 1870-х твори М.Лисенка.

Кількісне і якісне збагачення мов культури у Наддніпрянській Україні збагатило семіосферу, суттєво ускладнюючи її внутрішню структуру. Співіснування в одному соціокультурному просторі представників різних систем музичного мислення, носіїв різних культурних моделей не лише спричинялося до виникнення певних колізій, але й створювало умови для плідного діалогу.

Видатний філолог-славист О.Потебня в одній з праць 1895 року, розмірковуючи про взаємозалежність мови і ментальності, дійшов висновку, що двомовність є небезпечною як чинник розщеплення свідомості. Натомість через кілька десятиліть Г.Гачев мав нагоду доводити, що білінгвізм як результат діалогу світоглядів породжує особливу “стереоскопічність зору”. У розвиток цієї тези пошлемося на спостереження І.Вишнецького, що “мовна формула” митців, які перебувають у ситуації білінгвізму, ґрунтується на якійсь “третій мові”, яка народжується у діалозі культур.

“Проросійськи орієнтовані” митці переважно розділяли домінуючі на початку століття погляди стосовно українців як своєрідної регіональної гілки російської нації, що природним чином поширювалися і на розуміння й тлумачення культурних явищ та процесів. Однак, попри своє до певної міри зверхне став-

лення до українського професійного мистецтва, неминуче підпадали під чари українських мелодій, інтонацій, образів. Вони всотували впливи української музики, опосередковано відтворюючи їх у своїй музиці.

Становище музичних діячів, які ідентифікували себе як українські, у ситуації двомовності було доволі суперечливим. З одного боку, вони протиставляли себе імперській російській культурі, намагалися вийти зі сфери її впливу. З іншого, російська культура не була культурою “північного сусіда”, – вона становила частину природного міського середовища, в якому проявлявся феномен спільного культурного простору величезної багатоскладової країни. Тим цікавішим був процес кількісного та якісного нарощування мистецьких явищ, які мали виразне українське забарвлення, вирізнялися поміж інших своєю національною своєрідністю.

У сфері професійної музики це найбільш переконливо проявлялося у появі цілих поколінь композиторів, свідомо налаштованих на створення саме української музики, – зрештою, у формуванні української національної композиторської школи європейського зразка, яке й відбувалося протягом першого тридцятиріччя ХХ століття.

Висвітленню цих проблем присвячений *другий розділ* дослідження “*Пошуки шляхів втілення національної ідеї в українській музиці*”. У підрозділі 2.1. “*Народне і професіональне: проблеми мистецького діалогу*” розглядаються прояви цього діалогу у контексті соціокультурних змін, що відбувалися.

Ідеологія народництва, поширена в інтелігентських колах на всьому просторі імперії, у середовищі українських діячів діставала певних трансформацій. На українському ґрунті до інтелігентських симпатій до народу як носія правди соціальної додавався значно більш суттєвий чинник: саме народ, на відміну від інших шарів суспільства, лишався тут *чи* не єдиним *носієм національного начала*. Специфіка українського народництва власне і полягала в тому, що народ розглядався не лише і не стільки як *демос*, скільки як *етнос*. Тому понятійна пара *народне і національне* була важливою складовою соціокультурного дискурсу того часу.

Відповідно до настанов романтичного (за кваліфікацією Д.Чижевського) погляду на націю, *національне*, своєї черги, розглядалося у співвідношенні із *загальнолюдовським*. У кореляції з останнім відбувався пошук визначення національних цінностей – когнітивних, моральних, естетичних. Декларовані прагнення задовольняти соціокультурні запити народу сполучалися із сприйняттям народної творчості як складової і джерела національних художніх цінностей.

У дисертації визначаються різні поля реалізації активної взаємодії народної культури та творчих інтенцій української інтелігенції: кобзарська традиція і намагання розвинути її та вивести до сфери професійної творчості, збирання народних пісень та сприяння відродженню фольклору через повернення його у

природне середовище, робота з народною піснею у різних формах у композиторській творчості.

У підрозділі 2.2, “Українська композиторська школа: ідейно-художні настанови та зміна поколінь”, характеризується свого роду трифазний цикл формування у Наддніпрянській Україні композиторської школи європейського зразка: М.Лисенко – К.Стеценко, Я.Степовий, М.Леонтович, О.Кошиць – М.Вериківський, П.Козицький, Л.Ревуцький. Розглядаються різні рівні творчого самовияву митців: власне творчий, науковий, громадсько-комунікативний.

Спроба порівняльного аналізу приводить до висновку про існування типологічної подібності, можливо, навіть певних спільних закономірностей із процесами формування інших композиторських шкіл, зокрема, російської.

Підрозділ 2.3, “Питання музичної культури у пресі періоду визвольних змагань” присвячений розгляду процесів формування важливого компоненту музичної україністики – музичної критики – та ролі у них української преси 1917-1920 рр., коли Україна прагнула утвердитися як незалежна держава. За відсутності спеціальних мистецьких видань загальні періодичні видання вміщували музично-критичні та музично-публіцистичні матеріали, що виходили з-під пера найбільш талановитих і активних українських музичних діячів того часу – представників різних поколінь. Газетні і журнальні публікації стали своєрідним “полігоном”, на якому випробувалися методика і методологія музичної україністики в цілому.

Накопичення змін з різною мірою інтенсивності відбувалося у тих чи інших жанрових сферах музики. Показовою у плані зв'язків творчості та її функціонування у суспільстві виявилася церковна музика. Підрозділ 2.4 “Церковна музика у контексті соціокультурних процесів” присвячений висвітленню реформування церковних співів, що розпочалося після проголошення незалежності України і попри всі перешкоди тривало у 20-ті рр.

Ідеї про необхідність реформування музики у православній церкві час від часу виникали на різних підвалинах і раніше. В українському середовищі вони обумовлювалися, крім суто мистецьких мотивів, загальною направленістю на досягнення національного самоутвердження у різних галузях життєдіяльності суспільства. До виокремлення української православної церкви і здобуття нею самостійності був спрямований український церковно-визвольний рух, у результаті якого у 1921 році була утворена Українська автокефальна церква.

У дисертації простежуються події, що розгорталися на Всеукраїнському Православному Церковному Соборі 1918 року, одним з головних питань якого була “українізація Служби Божої”, що її необхідність пояснювали через діалектику загальнолюдських релігійних цінностей і національно специфічних виявів релігійного почуття. Спеціальна комісія, що працювала на з'їзді, прийняла рішення про доцільність реформи церковних співів. Церковна музика мала створюватися відтоді на основі національних рис українського співу, на основі

вивчення паралітургійних жанрів фольклору – кантів, колядок, побожних пісень. Було визнано також необхідність заснування комітетів по церковному співу, провадження заходів з підготовки фахівців, видання каталогів і збірників церковних співів, запровадження загальних співів у церкві.

Українські музичні діячі намагалися продовжувати роботу у напрямках, які вони відстоювали на Соборі: протягом наступних років редагувалися вже написані і створювалися нові опуси, записувалися і аранжувалися колядки, готувалися до друку нотні видання, активно працювала Музично-хорова комісія при Всеукраїнській Церковній раді, готувався проект Української музичної церковної ради, церковно-співочого відділу у відповідному журналі тощо. Жанри церковної музики органічно вписалися до загальнокультурного контексту, утворивши одну з ліній руху до музичного самоутвердження нації. Показово, що активними учасниками цього руху були і композитори старшого покоління (М.Леонтович, К.Стеценко, О.Кошиць, П.Демуцький, Я.Яциневич), і митці, творчий розквіт яких тільки розпочинався (П.Козицький, М.Вериківський).

У *третьому розділі* дисертації “*Від модернізму в Україні до українського модернізму*” йдеться про іншу систему ідей, яка поступово набувала все більшого значення у художній культурі Наддніпрянської України і була пов’язана із загальноєвропейським мистецьким рухом. У музиці першого десятиліття ХХ століття модернізм може асоціюватися скоріше тільки з носіями російської культури в Україні: завдання національної самоідентифікації та пошуку шляхів її адекватного втілення, що стояли перед українськими митцями, тимчасово відсували на другий план всі інші, що видавалися менш актуальними. Відтак, прояви модернізму в українській музиці можемо спостерігати з кінця 1910-х рр. Це дає підстави говорити про дві “хвилі” модернізму у Наддніпрянщині.

У *підрозділі 3.1 “Модернізм та авангард: до визначення понять”* висвітлюється зміст понять *модерн, модернізм, авангард, авангардизм* та аналізується характер їх використання у науковій літературі. Визначається якісна різниця між модернізмом та авангардом 10-х – 20-х рр. ХХ століття, що міститься у кількох площинах.

Модернізм і авангард – явища хоча і певною мірою споріднені, але далеко не тотожні, хоча ці поняття нерідко вживаються як синоніми. Дійсно, модерністські й авангардні течії народилися в єдиному річизі культурних новацій, що призвели до перегляду системи художніх цінностей. Проте авангард згодом “відбрунькувався” в силу принципово інших настанов його adeptів.

Генетично пов’язані між собою, модернізм і авангард як у безлічі різних своїх конкретних проявів, так і на концептуальному рівні нерідко вступали у конфлікт – ідеологічний, естетичний, художній. Модернізм у усій множинності своїх нерідко взаємозаперечних проявів є протиставленням модусу реалізму (як іпостасі позитивізму). Це пояснює і природність укорінення засад модернізму на ґрунті української культури – його система художніх вартостей вписувалася

у ментальні засади нації, – і, з іншого боку, серйозні перешкоди у його соціокультурній адаптації.

Критерії приналежності до модернізму дозволяють віднести до нього досить широке коло мистецьких явищ і процесів. Близькість і перманентна внутрішня дискусія різних модерністських течій спричинилися до неможливості чітко і однозначно охарактеризувати притаманні їм комплекси виразових засобів. Цьому заважає і багаторазово спостережена тенденція до поєднання у межах одного твору різних стилетворчих настанов.

Характерною особливістю модернізму можна вважати переважання процесу над сталістю, стабільністю, а відтак, відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності модерністських явищ. Це пов'язано із самою природою модернізму, що знаходився у постійному русі, пошуку: як “об’єктивне вираження актуальності духу часу”, він і не міг набувати сталості, припиняти свій постійний рух, а відтак, залишається “незавершеним проектом”.

Підрозділ 3.2 “Перша хвиля”: модернізм в Україні” присвячений висвітленню процесів впровадження модернізму на початку ХХ століття.

У параграфі 3.2.1 *“Передумови адаптації модернізму на українському культурному ґрунті”* деякі особливості культурної ситуації, що склалася у тогочасній Наддніпрянщині, співвідносяться із іманентними якостями модернізму.

“Нове мистецтво”, як називали модернізм його адепти, непросто входило до культурного обігу. Неприйняття модерністських тенденцій, що спостерігалося на початку століття у колах української громадськості, мало не лише суто естетичне, але й більш глибоке, світоглядне коріння. Основоположна для нових течій теза про самоцінність мистецтва входила у суперечність з усталеним в інтелігентських колах уявленням про необхідність присвятити мистецтво служінню суспільно значущій ідеї (звільнення народу, національного утвердження тощо). Один з головних ідеологів народництва, С.Єфремов, послідовно і наполегливо критикував нове мистецтво.

Прояви модерністського дискурсу у музичному мистецтві України мають цілий ряд специфічних рис, обумовлених характером культурної ситуації в цілому. По-перше, – на це нам вже довелося звернути увагу – для розвитку “культури, що доганяє”, “запізненої культури” було притаманне хронологічне поєднання процесів, характерних для кількох різних стадій, подібне до спостереженого М.Черкашиною щодо російського культури початку ХІХ століття, коли замість природного поетапного становлення у ході розвитку російської музики відбулося суміщення розв’язань художніх завдань, що відносилися до різних історичних періодів. За таких обставин щось неминуче “проговорювалось” поспіхом, дещо плутано, не розгорталося у довершених формах.

Домінування народницького дискурсу, зокрема, в літературі як визначальному елементі художньої культури в цілому, вагомість народництва з його ідеологією громадянського служіння мистецтва призвели до певної “другоряд-

ності” принципово аполітичного модернізму. Зауважимо, що у музиці народницький дискурс мав певні особливості порівняно з літературою, і орієнтація на світові зразки була якщо і не переважаючою, то цілком усвідомленою, що пом’якшувало критичний запал.

До незавершеності, недостатньої структурної чіткості й цілності модернізму в українській музиці спричинилася ще й третя, не менш важлива обставина: саме у той час, коли він почав набирати силу, накопичуючи і кількісні, і якісні досягнення, – саме тоді, у 20-ті роки, його своєрідність, свобода від політико-ідеологічних меж, звернення до глибоко індивідуальних проявів людського еста стали неприйнятними у контексті нового політичного устрою суспільства.

Питання про характер формування модерністських тенденцій в українському мистецтві розв’язується перш за все з огляду на його походження. Європейське коріння модернізму є незаперечним фактом. Однак, для України як частини імперії не менше значення мали і ті “сучасницькі” процеси, що розгорталися в Росії. Особливо важливого значення в зв’язку з цим набувають масштаби впливу російського символізму, який на батьківщині цієї течії визнають найбільш значним після французького.

За твердженням М.Поповича, модернізм прийшов в українське мистецтво саме і безпосередньо з Європи, минаючи Росію. Однак, надто багато фактів свідчать про засвоєння російських впливів, що реалізувалися на різних рівнях. У світлі сказаного стає зрозумілим, чому модернізм першої хвилі “промовляв” переважно російською.

У параграфі 3.2.2. “Журнал “В мире искусств” як провісник модернізму” йдеться про роль цього видання у затвердженні системи цінностей “Нового мистецтва”. Журнал виходив у Києві з 1907 по 1910 рік і мав універсальну направленість, надаючи свої сторінки представникам різних модерністських течій.

У програмі часопису декларувалися положення, що свідчили про його приналежність до модернізму. Його створювачі не переймалися проблемами суспільної ролі мистецтва, ролі мистецтва у втіленні народного духу тощо. Натомість підкреслювалося перш за все загальнолюдське значення прекрасного: “Мистецтво – це вічна, незламна ланка, що пов’язує одне з одним народи, покоління, віки, тисячоліття”. Особливий акцент був зроблений на необхідності досягнути, осмислити специфіку саме нового мистецтва (нерідко ці слова писали з прописної літери – “Нове Мистецтво”, – тим патетично підкреслюючи велич і значущість цього феномена) У відповідності до модерністської установки (і на відміну від установки авангардистської) декларувалася наступність, спадкоємність нового мистецтва, пряма залежність сучасності від попередніх етапів культурного процесу.

Не менш виразно репрезентує концепцію журналу і те, чого у його програмі немає: відсутність навіть натяку на декларування “зв’язку мистецтва і життя”, мистецтва і політики цілком органічно узгоджується із послідовним вті-

ленням у ньому поширеної у той час ідеї “естетичної автономії мистецтва”, його самоцінності на противагу народницькому утилітаризму.

Модерністська ідея синтезу мистецтв послідовно відтворювалася і у концепції, і в окремих публікаціях часопису.

Журнал згуртував навколо себе представників київської художньої інтелігенції, які поділяли подібні естетичні позиції. Про те, що така потреба була нагальною, свідчить створення у Києві “Товариства любителів літератури і мистецтв”, перші організаційні збори якого відбулися 14 вересня 1907 року, серед засновників – редколегія і автори журналу.

Першим головним редактором журналу “В мире искусств” був Б.Яновський, видатний композитор і музикознавець. Його творчості присвячено параграф 3.2.3 “Борис Яновський (1875-1933): шлях до “нового мистецтва””. Тут йдеться про формування художніх орієнтирів композитора, значення його тривалого творчого спілкування із подружжям М.Врубеля та Н.Забели, вплив на нього творчості Р.Вагнера і М.Римського-Корсакова.

Перші “проби пера” Яновського на шляху до модерністського мистецтва були пов’язані із творчістю М.Метерлінка. Саме його тексти було покладено в основу опери “Мадажара” (1907, поставлена у Києві), що у другій редакції отримала назву “Сестра Беатріса” (1910, постановка у Тифлісі). Так само значущим було звернення до драматургії О.Уайльда: випередивши у цьому сенсі австрійського композитора О.Цемлінського, Яновський написав оперу “Флорентійська трагедія” (Одеса, 1913; Москва, 1916; Харків, 1925).

Цілком у дусі модерністського експериментаторства Яновський винайшов жанр “мелопоезії”, що виник внаслідок відповідного переосмислення камерно-вокальних жанрів. Прагнення митця до винайдення нового терміну відбиває особливості його творчого методу, напрямок його пошуків у здобутті нової художньої якості, у досягненні повного злиття музики і поезії в єдиному мистецькому цілому – напрямок, що був і певним продовженням традицій російської вокальної музики, і відтворенням тенденцій початку століття. Термін “мелопоезія”, крім іншого, допомагає зрозуміти, наскільки важливим для композитора був власне поетичний компонент його романсів – адже вірш ставав рівноправним чинником художнього синтезу. Чотири “Збірника мелопоезій” репрезентують його звернення до поетичних текстів М.Метерлінка, О.Блока, К.Бальмонта, М.Кузміна, А.Ахматової та ін.

Так само, як і в оперній творчості, у своїх романсах Яновський намагається уникати шаблонів, не повторювати раз апробованих (хоч би і дуже вдалих) рішень. Музична мова несе на собі відбиток перманентного експерименту – більш чи менш ризикованого. Композитор проходить шлях від типових пізньоромантичних засобів ранніх романсів до політональних і поліфункціональних поєднань та відвертого, дещо навіть умоглядного “конструювання” у творах на вірші С.Єсеніна. Аналіз стильової системи композитора з її навмисною просто-

тою мелодики і складною гармонією, тембровою витонченістю і продуманістю фактури заслуговує окремого дослідження. Тут зауважимо лише, що у тих випадках, коли Яновському вдавалося досягти справжнього синтезу (а це, як правило, завжди відбувалося при дотику до високої поезії), музика блискуче виконувала завдання “вираження невизначуваного” (Ш.Бодлер) і сягала значних висот емоційного впливу.

Підрозділ 3.3 “Друга хвиля”: національна ідея у шатах модернізму” висвітлює прояви модерністського дискурсу у творчості українських композиторів, які репрезентували Наддніпрянщину.

У 10-х рр. виразно визначилося втілення новітніх тенденцій у різних видах мистецтва. На літературному полі вже існували журнали “Українська хата” (1909-1914) і “Шлях” з їх голосно декларованими модерністськими засадами, природним їх продовженням поставали “Літературно-критичний альманах”, навколо якого згуртувалися П.Савченко, Д.Загул, Л.Савченко, О.Слісаренко, П.Тичина, Л.Курбас, М.Семенко, і символістський “Музагеї” (1919). Різноманітні прояви модернізму (переважно символістського та експресіоністського гатунку) з’явилися в українській драматургії. У сфері театрального мистецтва вирізнявся створений Л.Курбасом “Молодий театр”. Представники вітчизняного образотворчого мистецтва у своєму радикалізмі пішли навіть далі, започаткувавши явище, що згодом було охарактеризоване як “український авангард”, який, втім, нерідко балансував на межі з модернізмом.

При цьому відмітною рисою і живописного авангарду, і літературного й театрального модернізму був *національний* характер мистецтва.

З кінця 10-х рр. паростки модернізму стали проявлятися і в українській музиці. Тому сприяв стан композиторської школи, міра її зрілості і сформованості, а також відкритість її настанов: незважаючи на переважання націоналістичних устремлень, починаючи від творчості М.Лисенка дискурс національної культури в музиці не мав настільки замкненого на собі характеру, як народницький в літературі чи живописі. Тому природними були намагання освоїти нову образність і виразову сферу і для К.Стеценка, і – особливо – для Я.Степового. Цілком вписувалися у цей контекст геніальні обробки народної пісні М.Леонтовича. Що ж до генерації П.Козицького і М.Вериківського, то для цих композиторів пошуки шляхів входження до європейського контексту були більш ніж природними. Окремо стоять ранні “проби пера” молодого Б.Лятошинського.

Творчість українських композиторів дає підстави говорити про формування *національного модусу модернізму*. Полем відтворення їх модерністських настанов стала камерна музика – вокальна та інструментальна. Найбільш радикальне новаторство здійснювалося переважно у жанрах романсу, інструментальної мініатюри (зокрема, трактованої у романтичному дусі прелюдії) чи циклу мініатюр, того самого жанру прелюдії, перенесеного до сфери хорової музики тощо. Новаторські пошуки П.Козицького і М.Вериківського стимулювало їх

навчання у класі Б.Яворського. Оригінальна музично-теоретична концепція цього видатного вченого (теорія “ладового ритму”) дала поштовх для її творчого випробовування та втілення, а для М.Вериківського стала ще й відправною точкою для побудови власної гармонічної системи.

Ранні камерні вокальні твори М.Вериківського (романси на вірші П.Тичини, В.Сосюри, цикл “Гімни св. Терези” на вірші М.Семенка) складають окремих пласт його творчості; цей пласт має характерні риси, які вирізняють його серед інших жанрів у доробку молодого композитора, але, з іншого боку, можуть “підсвітити” смислові та стилістичні ознаки близьких за жанровими характеристиками творів (наприклад, камерно-інструментальних). В усіх романах періоду, про який йдеться, не відтворюються безпосередньо, “в лоб”, реалії часу; композитор у них принципово аполітичний – він звертається до вічних тем, не надаючи їм рис зовнішньої актуальності, не слідуючи політичній кон’юктурі. Натомість романси несуть значне філософське навантаження, спрямовані на глибоке відтворення внутрішнього світу людини, тонких психологічних відтінків. Прагнення до краси, до гармонії у часи відвертого панування руйнівних сил (здаймо досить ризикований пасаж М.Семенка у його зверненні до св. Терези: “Я до Тебе прийду, коли Ти сама, коли спочиває хам”), очевидно, могло втілитися та й навіть реалізуватися на цьому невеличкому, сказати б, інтимному жанровому “острівці”.

Перевага, що її М.Вериківський надавав текстам українських поетів-символістів, дозволила створити неповторний світ музичних образів. Сміливість, з якою молодий композитор вдавався до пошуків нових композиційно-драматургічних та суто технологічних рішень, мала наслідком вдалу апробацію складного стильового комплексу, що міг би мати подальше плідне втілення.

Нечисленні романси П.Козицького, які можна було б трактувати як модерністські, – це рукописи і збірка з чотирьох романсів оп. 11, що вийшла в середині 20-х рр. Однак, ці твори дають можливість судити про тенденцію, що намічалася у творчості митця, але не реалізувалася у належній мірі (“Зимовий етюд” на вірші Г.Чупринки, “Плач, Венеро!” на вірші Катутла у перекладі М.Зерова, “Він шепнув мені” на вірші Р.Тагора (1922), “Укрийте мене, укрийте” на вірші П.Тичини (1921), “Коли почую твій співочий голос” на вірші П.Філіповича (1922).

Перелічені твори датуються початком 20-х рр. Протягом цього десятиліття модерністський дискурс поступово поглинався іншими або зазнавав суттєвих перетворень.

Ці та інші процеси досліджуються у *четвертому розділі “20-ті рр.: перетворення головних соціокультурних дискурсів епохи”*. У підрозділі 4.1 “Музика і головні тенденції соціокультурного руху” дається характеристика цього десятиліття в цілому у його зв’язках з попереднім етапом та нових якостях. Прискорений характер соціокультурних (у тому числі художніх) процесів, інколи

строкатих і непослідовних, які, однак, утворювали єдину виструнчену у своїй внутрішній логічності і послідовну лінію, набув особливої інтенсивності у 20-ті рр. При розгляді їх з точки зору накопичення нового у музично-культурній сфері виявиться, що це десятиліття було своєрідною кульмінацією періоду в цілому. Одне з протиріч того часу у соціокультурній сфері полягало у зовнішній невідповідності суворих реалій життя і тих безперечних вершин, яких сягнуло мистецтво.

20-ті рр. дали потужний вибух творчої активності митців, що вимірялося і кількісно, і якісно. Серед безлічі творів, написаних різними за рівнем таланту і професіоналізму композиторами, траплялися справжні перлини (інша річ, що далеко не всі з них здобули заслужену оцінку). Суспільне визнання музики як істотного чинника духовного життя набуло більш стабільного і масштабного характеру. Послідовно здійснювалося інституціональне оформлення системи музичної культури: визначилися і стали реалізовуватися підходи до організації театральних та концертних установ і колективів, закладів музичної освіти, музичних періодичних видань і видавництва. Зросла роль музикознавства у різних його застосуваннях: науковому, критичному, педагогічному. Здійснювалися перші кроки на шляху до формування виконавчих шкіл.

Творча енергія, що реалізовувалася у 20-х рр., та головні напрямки цієї реалізації накопичувалися і визначалися у попередні десятиліття. Не втратила своєї актуальності система ідейно-художніх вартостей, пов'язана перш за все із завданням звукореалізації національної ідеї, так само як не була втрачена і позиція щодо відкритості української культури назовні, уникання замкненості і герметичності. Ці настанови знаходили своє практичне втілення у творах різних жанрів: мрії попередніх десятиліть про українську ораторію, симфонію, балет тощо були, нарешті, здійснені. Інтенсифікація процесів стилеутворення проявлялася в напружених пошуках (інколи на межі експерименту) у цій галузі; внаслідок цього обсяг музично-виразової сфери піддавався вельми істотним змінам (природно, у бік збільшення).

З іншого боку, 20-ті роки несли в собі зародки тих негативних явищ та процесів, що стали домінуючими у наступний період. Власне, їх накопичення і призвело зрештою до докорінних змін у житті суспільства, якісно перетворило характер художніх процесів. У сфері музичної культури це проявилось у першу чергу у площині опозиції "мистецтво – влада". До 1917 року дії влади щодо української музики диктувалися повним неприйняттям її, що мало своїм наслідком не те щоб пряму заборону, а несхвалення і відсутність будь-якої підтримки. Решту робило ставлення до українства взагалі, що створювало такий суспільний настрій, що виводив українську музику за межі системи художніх пріоритетів – вважалося, що суспільству цілком вистачало для задоволення естетичних потреб офіційно визнаного мистецтва. Ставлення влади до української му-

зики у період визвольних змагань мало протилежний знак, але відсутність стабільності не дозволила втілити це позитивне ставлення у належні реальні дії.

Ситуація принципово змінилася у 20-ті рр. Музичне мистецтво на початку десятиліття ще було певною (хоча дуже незначною) мірою надане само собі, музичні діячі могли ініціювати утворення об'єднань (як це сталося з Музичним товариством ім. Леонтовича) і працювати в них. У той же час, прагнення отримати нормальні умови для професійної діяльності спонукало їх звертатися за підтримкою державних структур, а то і самим працювати в них. Ця цілком прийнятна за нормальних обставин ситуація була ускладнена характером суспільних процесів, що розгорталися.

Згідно з офіційно прийнятою ідеологічною доктриною, мистецтво (і музика в тому числі) тлумачилося як один із засобів у процесах побудови нового суспільства (аж до одного з видів “пролетарської зброї”).

У межах концепції “українізації”, що з одного боку була продовженням позитивних процесів минулих років, а з іншого слугувала вузьким і цілком практичним інтересам нової влади, природним стало визнання саме українського компонента простору музичної культури України як такого, що відповідає потребам українського суспільства.

Наслідки цього були двоякими. Позитивна сторона ситуації полягала в тому, що власне українське мистецтво вперше отримало тривалу, послідовну системну підтримку держави, і саме йому надавалися відчутні преференції. По суті, композитори, які ідентифікували себе як російські, почувалися за таких обставин менш комфортно. Через це, як і через природні зміни в якісному насиченні культурного простору ті з них, хто залишався працювати в Україні, поступово приймали нові для себе засади, входили до незвичної для себе стильової системи. Подібні процеси проходили небезболісно, однак, з часом вони набирали сили.

Зворотний же бік ситуації полягав у тому, що підтримка держави зробила мистецтво як ніколи залежним (аж до фізичного винищення митців, які не відповідали заданим критеріям, а відтак, заважали). Протягом 20-х рр. всебічна регламентація мистецтва і його послідовна бюрократизація розгорталися у напрямку від дискусій, порад і побажань до жорстких вимог, невиконання яких мало наслідком щонайменше позбавлення права на професію.

Пряме керівництво музичним мистецтвом мало і не менш безпосередні наслідки. Напевне, тільки сфера виконавства як така у професійному сенсі постраждала найменше, лише на рівні неможливості вводити до репертуару ті чи інші твори. Що ж до композиторів, то обмеження у їх діяльності стосувалися самих основ творчості, позаяк поширювалися на тематику, стильові та жанрові особливості їх музики. Природно, що у музикознавстві як “самосвідомості музичної культури” (А.Сохор) деформації торкнулися його базового, методологічного рівня.

За цією ж логікою було піддано перегляду і ставлення до головних ціннісних орієнтирів української музичної культури. Направлений у бік повної реалізації у музиці національного начала, у бік створення повноцінної національної музичної культури, національної композиторської школи європейського зразка, національного стилю процес зустрів перешкоди, обумовлені невідповідністю його кінцевої мети тим цілям, що ставила перед собою держава. Гасла націоналізму (хоча б і культурного) і пролетарського інтернаціоналізму були, певна річ, несумісними.

Сутність інтенсивного музично-культурного процесу протягом 20-х рр. змінювалася поступово, причому питома вага тих чи інших тенденцій у різні роки піддається “вимірюванню”, а напрямок змін – відстеженню. Така констатація дозволяє стверджувати, що кінець десятиліття виконує функцію свого роду перехідного етапу, коли у соціокультурному просторі все ще зберігалися риси всього періоду в цілому, але вже відбувалися суттєві і на той час незворотні перетворення.

Ставлення до цього інтелігенції було розміщено у діапазоні від послідовної внутрішньої опозиції (як у С.Єфремова) до широкого прийняття (як у В.Костенка). Десь посередині знаходилася позиція свідомого конформізму, міру якого кожен визначав для себе сам. До речі, певною ідеологічною підставою для прийняття нового порядку речей була та ж таки народницька концепція, що не лише вимагала інтелігентського служіння народу, але й визначала характер інтелектуальних настанов цього середовища. Саме утилітаризм народництва став природним підґрунтям для утилітаризму марксизму в його більшовицькій інтерпретації у тому, що стосувалося мистецтва.

Художні вартості у дискурсі більшовизму не розглядалися як абсолютні – вони здобували сенс лише з огляду на відповідність тактиці та стратегії політичної боротьби. За таких обставин митці могли зайняти одну з прийнятних для себе суспільних ніш: вибір був між тим, що пізніше отримало назву “внутрішньої еміграції”, і спробами реалізувати себе в існуючих умовах.

Концепція “Нового мистецтва” певною мірою вписувалася до уявлень про необхідність перегляду як суспільних функцій, так і нової мови мистецтва. Проте, доля модерністських інтенцій була досить суперечливою. Природна потреба митців знаходила вихід, але не завжди розуміння. Це стосувалося і влади (з одного боку, новаторство заохочувалося, а з іншого, інколи аж надто дратувало), і публіки, не завжди схильної сприйняти і прийняти щось незвичне (освічена верства – внаслідок певного консерватизму, верства так би мовити демократична – внаслідок банальної невідповідності). Саме цим можна пояснити, скажімо, невідповідне рівню творчості ставлення до Б.Лятошинського, поширене у 20-ті рр.

Почала набирати силу тенденція до спрощення музичної мови (інколи – через звернення до фольклорних зразків), що утвердилася у 30-х рр. під гаслом

“боротьби з формалізмом”. Народність, що у цій системі поглядів практично дорівнювала іншій необхідній умові – доступності, стала тлумачитися як опозиційна щодо модернізму категорія. Відтак, головного значення набула так звана “музика для мас” – проекція на музичну культуру концепції “мистецтва для мас”.

У вітчизняній науковій традиції її втілення пов’язували переважно із так званими масовими жанрами. Насправді ці процеси торкнулися практично усіх шарів музичної творчості, здійснюючі формуючий вплив не лише на жанрову систему, а і на стилістику. Логічним підсумком стало запровадження соціалістичного реалізму – незалежно від того, виконував він функції стилю чи методу.

У *підрозділі 4.2. “Музичне Товариство ім. Леонтовича: “зміна вік”?*” простежено деформації ідейних настанов цієї провідної музичної громадської організації, що виникли під впливом зовнішнього тиску. Починаючи з декларації “Жовтень у музику” внаслідок компромісної позиції нового правління головним орієнтиром товариства перестає бути розбудова національної музичної культури, вписаної у світовий художній контекст. Натомість на перший план висувуються ідеї пролетарської, соціалістичної культури.

Перетворення головних соціокультурних дискурсів у їх проекцію на музику розглянуті у *підрозділі 4.3 “Кінець 20-х – початок 30-х рр.: до зміни епох”*, що присвячений аналізу ознак *перехідності* на тогочасному етапі музично-культурного руху (їх характеристика дається у параграфі 4.3.1. “*Загальні зауваження*”): з одного боку, нарощували інтенсивність процеси розбудови національної культури, а з іншого, зростала протидія багатьом проявам національного, що підпадали під визначення “український шовінізм”, “буржуазний націоналізм”; підвищувався рівень професіоналізму у мистецтві – і йшлося про необхідність привести його у відповідність до розуміння широких мас трудящих, а їх самодіяльність проголошувалася джерелом найвищих художніх цінностей. Існував відносний естетичний плюралізм, дух творчої свободи і можливість вибору засобів самовираження – і дедалі збільшувався тиск з боку держави щодо невідповідності певних мистецьких проявів вимогам суспільного життя. Декларувалися інтернаціоналізм і відкритість “назовні” – і заперечувалася сама можливість впливів “класово чужої”, “занепадницької” зарубіжної культури.

Ці складні і необоротні внутрішні суперечності висвітлюються у контексті змін, що відбувалися на рівні ідейному (*параграф 4.3.2 “Українське питання” і музика у нових соціокультурних умовах*), інституціональному (*параграф 4.3.3 “Музичні громадські організації: діалоги чи протистояння?”*), інтелектуально-організаційному (*параграф 4.3.4 “Кампанії по боротьбі з “ідеологічно чужим” мистецтвом” та параграф 4.3.5 “До упорядкування музичного життя. Всеукраїнський День музики, Перша Всеукраїнська музична олімпіада”*).

Проекцію спостережених процесів на творчість подає *підрозділ 4.4. “Композиторська творчість у тенетах “соціального замовлення”. Перетворення композиторських стилів”*, в якому на прикладі композиторів різних поколінь та

світоглядних настанов (Ю.Мейтуса, В.Косенка, Б.Яновського) висвітлено динаміку, спрямування і характер внутрішніх змін, що відбувалися в їх творчості.

Параграф 4.4.2. *“Творчість Юлія Мейтуса 20-х років: між модернізмом та “музикою для мас”* присвячений розкриттю взаємодії і перетворення у доробку молодого композитора головних соціокультурних дискурсів того часу: модернізму з орієнтацією на засвоєння найновітніших способів музичного висловлювання, що поєднувався (а інколи вступає у суперечку) з дискурсом “музики для мас”, активного засвоєння засад радикально трактованого фольклоризму з характерною гостротою виразових засобів. У цьому примхливому поєднанні інтенцій Мейтус постає як експериментатор, особистість, відкрита до будь-яких впливів, навіть найсуперечливіших, і здатна на найнесподіваніші форми самовияву. У дисертації розглядаються вишукані за музичною мовою романси 20-х рр., твори у жанрах мелодекламації та ритмодекламації, а також камерні вокальні твори і хори, що належать до жанру, який М.Грінченко визначив як “агітки”. Розглядаються спроби звернення до фольклорних джерел, що втілюються у камерних (вокальних та інструментальних) творах, а також твори “легкого” жанру. Робиться висновок про те, що 20-ті роки стали для молодого митця періодом повноцінного композиторського самовияву, в якому виразно позначився його потужний творчий потенціал. Інша річ, що невблаганні вимоги часу поступово коригували його інтенції, і багато з того, що було напрацьовано тоді, виявилось неактуальним для суспільства з жорстко регламентованим за ідеологічними параметрами мистецтвом.

Параграф 4.4.3. *«Віктор Косенко на шляху до “альтернативного стилю”*» висвітлює стильові зміни у творчості композитора, що формувалися під впливом різних життєвих обставин у 20-ті – на початку 30-х рр. Припущення, що В.Косенко належав до того типу особистостей, для яких характерною є перевага інтровертного начала, підтверджується через аналіз різних параметрів його індивідуального стилю, починаючи з “генеральної” орієнтації на романтичну естетику та вибору жанрів аж до особливостей музичної мови. У суперечність з особистими настановами композитора входить цілий ряд нових тенденцій часу. Йдеться і про радикалізм “нового мистецтва” (хоча модернізм в його неокласицистській іпостасі все ж представлений у творчості композитора), і про нарочиту спрощеність “мистецтва для мас”. Останнє знаходить втілення у доробку Косенка у жанрі хорових творів, що їх стилістику, як видається, не можна розглядати у руслі основного стилю композитора: це своєрідний *альтернативний стиль*, який є маргінальним по відношенню до композиторської індивідуальності митця. Константність творчих інтенцій В.Косенка, детермінована особливостями його світосприйняття й психологічними характеристиками особистості, обумовлювала переважання в еволюції його стилю тенденції до стабільності, однонаправленості стилю. З усієї широти інформаційного поля, яким був сучасний композитору соціокультурний простір, він використовував дуже різні,

навіть протилежні за змістом ділянки; проте природним, ненасильницьким ставав далеко не будь-який вплив, і тільки засвоєння та асиміляція “свого” призводили до високого художнього результату.

У параграфі 4.4.4. «Музика Бориса Яновського 20-х рр.: спроба творчого компромісу» йдеться про зміни, яким піддавалися настанови і сама творчість композитора протягом останнього десятиліття його життя. З одного боку, він органічно вписався саме в український контекст, не лише звернувшись до відповідної тематики, але й намагаючись втілювати у своїй творчості етнохарактерну інтонаційність. Окрім того, Яновський поступово засвоїв ще один комплекс ідей, пов’язаний із концепцією “пролетарської культури”, “музики для мас”. У 1925 р. він вже був автором романсу “Куль не жаліти”, що його визнали найкращим на конкурсі, присвяченому 20-річчю революції 1905 року. Створення “музики для мас” ставило перед композитором вимогу доступності його творів, що складало для композитора-модерніста значні труднощі, з якими він, зрештою, так і не зміг впоратися.

Яскравим проявом цього стала остання опера композитора – “Земля горить”, написана у 1932 році на лібрето А.Любченка. Головний конфлікт опери має чіткі класові та національні координати: це протистояння панів-поляків та пригнобленого українського робітництва і селянства на Галичині. Ідея літературної основи твору спонукала Яновського до пошуку адекватних рішень, що проявилось, зокрема, у спробах поєднати в опері принципово непоєднуване. Так, наскрізна музична драматургія, відмова від номерної структури сполучається із введенням великих розмовних сцен, що найчастіше з’являються, порушуючи логіку музичного розвитку, у кульмінаційних зонах. Вокальна мелодика, побудована на інтонаціях мовлення і супроводжувана складною, найчастіше дисонантною гармонією, поєднується із простими фольклорними чи квазіфольклорними мелодіями, що також створює ефект еkleктичності. Втім, така еkleктичність нерідко є в опері навмисною, постає як виразовий прийом. Проявом цього є “тримовність” словесного тексту: поряд з українською застосовуються польська та латина. Персонажі-поляки висловлюються українською, коли цього вимагає сценічна необхідність; однак, у фрагментах аріозного типу, коли музичний зміст типізований жанровими ознаками і точне значення слова не є суттєвим, вони переходять на польську. Очевидно, ця “чужомовність” має підсилити ефект негативної характеристики цих дійових осіб. Тій самій меті підпорядковане введення латини – знаку чужої католицької релігії (партія ксьондза).

Приблизно таке ж за якістю (але не за змістом) розшарування можна спостерігати у музичній мові твору. Основа одного з її стильових “зрізів” – речитативна вокальна партія, що вільно розгортається і підпорядкована сенсу та інтонаційним особливостям слова. Складна гармонія партії оркестру (дванадцятиступеневий лад, поліакордика, кварткові співзвуччя тощо) та насичена фактура доповнюють картину. Ця “мова”, яку можна вважати власне авторською, вико-

нує універсальні функції – нею однаково добре володіють представники обох таборів. Інколи вона урізноманітнюється за рахунок введення плакатних інтонацій масової пісні. Характер другого “зрізу” визначається застосуванням народнописенної інтонаційності, що може бути як введена до музичної тканини описаного вище типу, так і до іншої, що за гармонічними і фактурними ознаками нагадує обробку народної пісні. Нарешті, третій зріз представлений “чужою” музикою – чужою як у метафоричному, так і в прямому смислі слова. Найвища концентрація цитат, що подані інколи навіть в техніці колажу, жанрових алюзій, прямого використання певних жанрових моделей, що мають знаковий зміст, притаманна третій дії – “польському акту” (“Ще не вмерла Україна”, танці – “Spain girls”; фокстрот, який, щоправда, більше нагадує регтайм, мазурка, примхливо “виплетена” з поєднання тем Мазурки № 5 Ф.Шопена і Куяв’яка Г.Венявського, вальс у дуці Шопена, тема О.Лассо у хорі “Gloria силі”, “Dies irae”, гімн “Jeszcze Polska nie zginieła”).

Висока майстерність Яновського, що проявилася також у розгалуженій системі лейтмотивів, оркестрових антрактах між картинами, чоловічому октеті з четвертої картини – чотириголосному фугато, на яке накладається ще чотири “вільних” голоси, поліметрії в епізоді одночасного звучання “підробленої” і “справжньої” народної пісні, винахідливість композитора, всі безумовні достоїнства музики опери не могли врятувати твір від схематизму і плакатності, закладених в нього від початку. Опера немов би концентрує у собі іманентно музичні і соціокультурні особливості часу, є своєрідною “проміжною ланкою”, що завершує один та відкриває якісно інший період українського музично-культурного процесу

У *Висновках* підсумовуються й узагальнюються різні аспекти дослідження. Музичне мистецтво Наддніпрянської України у першій третині ХХ століття перебувало на одному з найбільш складних і динамічних етапів свого руху. Як невід’ємна частина соціокультурного простору, музика в усіх своїх проявах, а також навколомузичні рефлексії (критичні, публіцистичні та наукові) повсякчас вступали у складно організовані стосунки з іншими елементами семіосфери. Рухаючись у часі, музика та думка про музику як цілісність постійно змінювали свій обсяг, внутрішню конфігурацію, способи здійснення діалогів всередині себе та механізми взаємодії з зовнішнім світом. Одним з таких механізмів можна вважати утворення смислових полів, що включали до свого кола різноманітні за приналежністю культурні явища. Об’єднані навколо певних ідей, значні шари мистецтва, політики, освіти тощо перебували у сферах того чи іншого соціокультурного дискурсу. При цьому приналежність музичних явищ до різних дискурсивних формацій ніяк не заперечує принципової єдності музичного мистецтва. Через позначення меж кожного з дискурсів (імперського, модерністського, дискурсу національної ідеї, більшовицького тощо) ми отримали одну з множи-

ни можливостей для того, щоб простежити характер музично-культурного процесу, дослідити ті складні взаємодії і перетворення, що відбувалися.

У поліетнічному за своєю сутністю соціокультурному просторі Наддніпрянської України в перші роки ХХ століття домінував імперський дискурс. Мистецтво цієї частини України природним за тих обставин чином вважалося складовою спільного культурного простору. Проте, саме у цей час розпочався інтенсивний процес зміни та оновлення культурних кодів, який зрештою до кінця означеного тридцятиріччя призвів до зміщення центру семіосфери від російських мов культури до власне українських. Цей загальний напрямок руху корелювався і іманентно мистецькими, і зовнішніми, контекстуальними чинниками, що різною мірою обумовлювали стильові та жанрові параметри творчості і проблемне коло міркувань щодо неї.

Розвиток започаткованого М. Лисенком послідовного впровадження *українського* за настановами та мовними характеристиками мистецтва до соціокультурного простору міста протягом 1900-х рр. збігся у часі з перетворенням українського руху з культурницького на політичний. Тісний зв'язок і взаємообумовленість політики і мистецтва як на рівні ідей, так у діяльності окремих особистостей багато в чому визначали специфіку мотивацій художньої діяльності. За таких обставин суто музична діяльність виходила за притаманні їй межі і у структурному, і у смисловому вимірах.

Головним чинником національної самоідентифікації у лінгвоцентричній за природою культурі стала мова. Боротьба за поширення сфери її вжитку сполучалася із процесами переведення фольклорних інтонацій (а отже, музичної мови в її етнографічному побутуванні) у жанрову площину професійного мистецтва. Тенденція, закладена ще в останні десятиліття ХІХ сторіччя творчістю М. Лисенка, набувала на початку ХХ ст. дедалі більшого поширення і здобувала нову якість.

Досить гостре політичне та ідеологічне протистояння, спровоковане небажанням не тільки влади, але й значної частини освіченого прошарку суспільства знайти шлях до розв'язання "українського питання", так само як і протиставлення, нерідко агресивне, російської культури нібито "напівдитячий" українській, втім, зовсім не виключали численних і різнорівневих художніх діалогів, що відбувалися. Більше того, своєрідна художня "двомовність" ставала для митців чинником взаємного збагачення, знаходячи численні і різнорівневі прояви.

У пошуках шляхів до розбудови національної музичної культури як специфічного засобу реалізації української ідеї кристалізувалося розуміння діалектики національного і загальнолюдського, національного і народного, народного і професійного.

Кількісне збільшення, розширення кола композиторів, свідомо налаштованих на створення саме *української* музики, підготовка відповідним чином орієнтованих музикантів-професіоналів стали важливими передумовами того, що

протягом періоду, про який йдеться, у межах дискурсу національної ідеї в цілому завершився трифазний цикл формування композиторської школи європейського зразка. Впродовж тридцяти років відбувалося осмислення і передача від однієї композиторської генерації до іншої національної традиції, яка дедалі нарощувала свій обсяг. Покоління К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, О. Кошиця, виховане у безпосередньому творчому спілкуванні з М. Лисенком, своєї черги дало поштовх мистецькій активності П. Козицького, Л. Ревуцького, М. Вериківського. До чинників, що визначили єдність композиторської школи в цілому, віднесемо послідовне сповідання української ідеї, орієнтацію на фольклор як головне джерело творчості (з різною мірою опосередкування і способами застосування), рух до зростання рівня професіоналізму, усвідомлення необхідності розширення жанрового поля української музики та її повноцінного входження до простору європейської музичної культури. Важливою рисою діячів усіх трьох поколінь стала висока активність, причому не лише творча, але й суто життєва, громадсько-організаційна, адже за умов, коли музична культура нарощувала все нові і нові шари та рівні своєї структури, постать композитора набувала функцій своєрідного осердя, навколо якого народжувалися вектори подальшого музично-культурного руху. Суттєвому переосмисленню у представників кожного наступного покоління композиторів піддавалася міра співвідношення засвоєної традиції та втілення своєї індивідуальності у власному стилі, причому пошук способів реалізації “власного музичного думання” (М. Грінченко) набував дедалі більшого значення.

У цих пошуках послідовники М. Лисенка проходили шлях, природний для представників європейських музичних культур, що пережили етап національного становлення у XIX–XX століттях, – від романтичної парадигми у різних її іпостасях до засвоєння новітніх мистецьких тенденцій.

Власне кажучи, на цьому етапі, а саме у 1910-х рр., дискурс національної музичної культури вступив у діалог з модерністським дискурсом, і з перетину, “взаємного накладання” двох смислових полів врешті решт народився національний модус модернізму.

Цьому передувало засвоєння естетики модернізму і втілення її у діяльності композиторів, які, працюючи в українських містах, ідентифікували себе як російські. Загальноєвропейська художня тенденція отримала на російському ґрунті специфічне втілення. Пафос антипозитивізму, контрреалізму набув особливої інтенсивності у соціокультурному просторі, де суспільна ангажованість мистецтва впродовж десятиліть вважалася чи не головним виправданням його існування. Тому модерністська ідея естетизму, “чистого”, самоцінного мистецтва поляризувала суспільство, знаходячи не лише послідовників, але й жорстких опонентів. Кількість останніх збільшувала та обставина, що творення нових сенсів у музиці, крім того, вимагало суттєвого – аж до радикалізму – оновлення музичної мови на різних рівнях її організації.

З 1907 року, від часу заснування журналу “В мире искусств”, навколо якого згрупувалися адепти “нового мистецтва”, розпочинається поступове засвоєння і розповсюдження ідей модернізму у мистецтві в Україні. При цьому часопис не ніс української специфічності, а навпаки, цілком очевидно і за усіма ознаками був органічною частиною спільного культурного простору величезної імперії. Так само не був *українським діячем* засновник журналу Б. Яновський, один з небагатьох композиторів – репрезентантів “першої хвилі” модернізму в Україні. Проте, його творчість, що становить самостійну високу художню цінність, крім того, стала одним з чинників, що готували підґрунтя для розширення сфери впливу модерністського дискурсу.

Система художніх вартостей модернізму органічно співвідносилася із ментальними засадами нації та відповідала її провідним мистецьким орієнтаціям, що обумовлювалося перш за все романтичним корінням модернізму, наявністю спадкової лінії “романтизм – імпресіонізм – символізм”, яка дала виразну проєкцію на музичне мистецтво початку ХХ століття. Величезне значення мали, крім того, міра зрілості та готовності до сприйняття такого мистецтва в середовищі українства наприкінці 1910-х рр., а також наявність вдалих зразків реалізації цієї естетики в інших видах мистецтва. Композитори, таким чином, “вписувалися” до вже сформованого в цілому дискурсу – значного за обсягом смислового поля у соціокультурному просторі Наддніпрянської України того періоду.

Полям реалізації модерністських настанов українських композиторів стала камерна музика – вокальна та інструментальна. На жаль, з цілого ряду причин камерно-вокальні твори кінця 10-х – першої половини 20-х рр., написані М. Вериківським, П. Козицьким, Б. Лятошинським, не набули того поширення, якого вони заслуговували; більше того, деякі з них залишилися в рукописах.

Кульмінація розвитку обох схарактеризованих музично-культурних тенденцій (руху до творення національної музичної культури, втілення модерністських інтенцій) припала на кінець 10-х – початок 20-х рр., що підтверджує асинхронність, асиметричність політичних і мистецьких процесів. Саме в цей час, незважаючи на суспільну нестабільність, моральні страждання, непереборні труднощі та нестатки, митці не лише працювали над проєктами розбудови національної культури, докладаючи до того воістину героїчних зусиль, але й створювали справжні шедеври.

Музично-культурний процес, набуваючи більшої інтенсивності, водночас ускладнювався у своїй внутрішній структурі. Після встановлення в Україні радянської влади характер та напрямок соціокультурних процесів став корелюватися запровадженням комплексом ідей більшовизму. Пряме керівництво культурою, яке у різних формах здійснювала держава, мало конкретні, більш чи менш опосередковані, проєкції на мистецтво.

У надрах більшовицького варіанту ідеології марксизму народилася ідея масового мистецтва, масової музичної культури, яка поступово досягла домінуючого становища. Відтак, дискурс “музики мас”, позиціонуючись як один з нових центрів семіосфери, почав невідворотно впливати на інші соціокультурні дискурси, поглинаючи, вбираючи в себе одні і руйнуючи інші.

Рух до творення української, національної за духом і мовою музики, здавалося, отримав нові імпульси. Початок 20-х рр., дійсно, дав потужний спалах і композиторської творчості, і організаційної діяльності у цьому напрямку. Проте, поступово у межах цього дискурсу почали відбуватися певні різнорівневі і різнонаправлені трансформації. Вони пов’язувалися перш за все з коригуванням самого поняття національного у мистецтві. Відтак, смислове поле соціокультурного простору, що утворилося навколо поняття “національна музична культура”, стало змінюватися, і це дало проєкції на творчість.

Всі зміни, що відбулися, за їх генезою можна умовно поділити на дві групи. Деякі з них мали іманентно мистецький характер. Це стосується природних позитивних трансформації у діалектичній парі “народне – професіональне”: 20-ті рр. стали для композиторів “першого ешелону” етапом рішучого і, здавалося, безповоротного відходу від “етнографізму”, примітивного цитування фольклорних джерел. Фольклор глибоко переосмислювався, стаючи чинником стилеутворення в індивідуальних вимірах. Особливо переконливо це проявилось в творчості композиторів, яких називали “попутниками за національною ознакою”: вони, керуючись різними мотивами, з різною мірою активності, почали у тих чи інших формах поступово долучатися до тодішньої генеральної лінії музично-культурного руху. Внаслідок цього обсяг поняття “українська музика” суттєво розширився, його сенс збагатився.

Важливим суто художнім чинником перетворення бачення національного у музиці (а отже, дискурсу національної музичної культури) став мистецький діалог з модернізмом. Цей механізм діяв перш за все на суб’єктному рівні: перебування митців у сфері цієї естетичної системи не могло не накласти відбиток на їх художній світогляд, а отже, на його стильові виявлення у музичних текстах.

Інші зміни були пов’язані із впливами позамистецькими, із зовнішніми по відношенню до мистецтва шарами соціокультурного дискурсу. Йдеться про функціонування поняття “національне” у контексті офіційної державної ідеології. Національне стало тлумачитися вже не в сенсі одного з проявів загальнолюдського, а у поєднанні з інтернаціональним у специфічному варіанті – як похідне від “пролетарського інтернаціоналізму”. У проєкції на музичне мистецтво це призвело до формулювання засад так званого “класового аналізу” не лише творчої спадщини митців попередніх поколінь, а й конкретних фольклорних джерел, з вимогою до композиторів не звертатися до “ідеологічно чужих” за змістом пісень.

На звуження обсягу самого поняття національної музичної культури працювало й вилучення цілих жанрових шарів, що пов'язувалися з неприйнятними у тодішніх суспільних умовах сферами функціонування. Це стосується, зокрема, церковної музики, що в той період знаходилася у стані активних пошуків нових художніх рішень. При цьому заборони не обмежувалися конкретним жанровим колом: не дозволялися до поширення твори, що несли в собі *стильові асоціації з небажаним жанром*.

Ще одним зовнішнім чинником деформації стало нове тлумачення поняття “народний” – не в сенсі “етнічний”, а в сенсі “демократичний”. Відтак, народність як вкрай бажана якість музичного мистецтва поступово стала атрибутом музики для мас, і досить скоро поєдналася у межах цього дискурсу з *доступністю*, протиставленою складним індивідуальним мовним кодам у композиторських стилях.

Драматичною була доля модернізму. Звичайно, 20-ті рр. стали часом виникнення і розвитку нових тенденцій в музиці європейських країн, що нібито зробило модернізм неактуальним. Однак, український модернізм на початку десятиліття ще не лише не вичерпався, а шойно розпочав повноцінно висловлюватися, випробовувати власні художні можливості. При всьому тому друга половина 20-х рр. є часом, коли він сходить нанівець.

Необхідність оновлення мистецтва проголошувалася у 20-ті рр. майже повсюдно. Однак, бачення шляхів його реалізації мало не лише різні варіанти у світогляді окремих митців, що було цілком природним, але й певним чином, хоча й не одразу, формулювалося в офіційній доктрині керівництва мистецтвом. Власне модерністський шлях з його естетизмом, підкресленою індивідуалізованістю висловлювання і вишуканістю музичної мови не міг бути прийнятним у межах дії цієї доктрини, в настановах якої провідного значення набувала корисність мистецтва, його призначення для виконання конкретних суспільних завдань, засади колективізму і спрямованість на сприйняття народних мас, зрештою, згадана вище доступність. Відкинувши модернізм, адепти офіційної ідеології довго викорінювали його відголоси у тривалій боротьбі з так званим “формалізмом”.

Кінець 20-х рр., таким чином, став часом, коли перетворення головних сформованих впродовж попередніх десятиліть напрямків руху і смислових шарів музичного мистецтва завершилося. Дискурс офіційно підтримуваної культури (незалежно від її назви – “пролетарська”, “соціалістична”, та її складових на зразок “мистецтва мас”) поглинув, суттєво при цьому перетворивши, або витіснив інші. Наслідком цього стало згортання діалогу різних тенденцій, спрощення структури семіосфери як об'єкту культурного руху, жорстка регламентація напрямку цього руху, втрати у його динаміці.

Тиск, що здійснювався на композиторів, обмежив можливості вільного вибору не тільки напрямку творчості, а і способу висловлювання, і лише дійсно

яскраві таланти змогли у подальшому протистояти уніфікаторським тенденціям. Натомість, у 30-ті рр. своє природне продовження отримала започаткована і зміцніла протягом першої третини ХХ століття лінія на посилення композиторського професіоналізму. Те ж саме стосується і розвитку виконавських шкіл, розбудови інституцій музичної культури тощо.

Коло питань, що постають у зв'язку з аналізованим періодом музично-культурного руху, надто широке, щоб бути у повній мірі хоча б окресленим в одній лише праці. Здійснене дослідження, як видається, цілком підтвердило висловлену тут думку про ключове значення першої третини ХХ століття в історії музичної культури України, динамічність, складність та об'ємність процесів, що відбувалися. Відтак, це благодатне поле для подальших музикознавчих інтерпретацій.

Перелік опублікованих робіт за темою дисертації:

1. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.
2. Ржевська М. Григорій Давидовський і “давидовщина” // Музика. – 1996. – № 1. – С. 26-27.
3. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття) // Українське музикознавство. – Вип. 28. – К., 1998. – С. 80-90.
4. Ржевська М. Відцентрові і доцентрові тенденції щодо російської культури в українській музиці першої третини ХХ століття // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія 9: Музичне мистецтво. № 1. – 1998. – С. 3-7.
5. Ржевська М. Про діалектику соціального контексту мистецтва та еволюції композиторського стилю (на прикладі творчості В.Косенка) // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 1999. – № 1 (2). – С. 30-37.
6. Ржевська М. Творча постать Пилипа Козицького у контексті соціокультурних процесів першої третини ХХ століття // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 1999. – № 2 (3). – С. 30-35.
7. Ржевська М. Українська періодика 1917-1920 років як об'єкт музичного джерелознавства // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. – Вип. 13: Матеріали музичної спадщини. – К., 1999. – С. 104-110.
8. Ржевська М. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури // Українське музикознавство. – Вип. 29. – К., 2000. – С. 94-102.

9. Ржевська М. Проблеми динаміки виконавського мистецтва в українській музичній культурі 20-х років // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вип. 8. Музичне виконавство. – Кн. 5. – К., 2000. – С. 35-43.
10. Ржевська М. Камерна вокальна творчість Михайла Вериківського кінця 10-х – початку 20-х років // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2000. – № 1 (4). – С. 5-11.
11. Ржевська М. Остання опера Бориса Яновського у контексті стильових тенденцій часу // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. – К., 2000. – С. 107-116.
12. Ржевська М. Композиторська “середня генерація” 20-х років у динаміці українського музично-культурного процесу першої третини XX ст. // Теоретичні та практичні питання культурології. – Вип. 3. – Запоріжжя, 2000. – С. 17-25.
13. Ржевська М. Всеукраїнський Православний Церковний Собор 1918 р. і питання реформи церковних співів // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2000. – № 2(5). – С.5-11.
14. Ржевська М. Боротьба з “церковщиною” в українській музичній культурі 20-х – початку 30-х рр. XX ст. // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Х.: Каравела, 2000. – С. 183-194.
15. Ржевська М. До історії діяльності Музичного Товариства ім. Леонтовича // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. IV-V. Частина 1. – К., 2000. – С. 210-219.
16. Ржевська М. Журнал “В мире искусств” у художньому контексті епохи // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2001. – № 1 (6). – С. 9-15.
17. Ржевська М. Модерністські тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини XX століття // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2001. – № 2 (7). – С. 3-7.
18. Ржевська М. Друга половина 20-х – початок 30-х років XX ст. як перехідний етап в історії української музичної культури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. VI. – Ч. I. – К., 2001. – С. 154-163.
19. Ржевська М. Стильові тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини XX ст. // Питання стилю і форми в музиці / Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. – Вип. 4. – Львів, 2001. – С. 111-122.

20. Ржевська М. Стильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? // Київське музикознавство. – Вип. 6. – К., 2001. – С. 110-122.
21. Ржевська М. Модернізм та авангард як категорії мистецтвознавства // Вісник ДАКККиМ. – К., 2001. – № 4. – С. 76-82.
22. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х – 20-х рр. ХХ століття у контексті соціокультурних процесів // Українське музикознавство. – Вип. 30. – К., 2001. – С. 61-79.
23. Ржевська М. Проблеми стилеутворення у змісті курсу “Історія української музики ХХ ст.” // Музичне мистецтво і культура / Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. – Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 2001. – С. 191-198.
24. Ржевська М. Історичне музикознавство і теорія динаміки культури: перспективи міждисциплінарних досліджень // Культурологічні проблеми української музики / Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вип. 16. – К., 2002. – С. 107-113.
25. Ржевська М. До питання формування нової концепції українського музично-культурного процесу ХХ ст. // Мистецькі обрії 2000 / Академія мистецтв України. – К.: КНВПМ "СИМВОЛ-Т", 2002. – С. 64-71.
26. Ржевська М. Борис Яновський і Михайло Врубель: на перетині творчих шляхів // Українське музикознавство. – Вип. 31. – К., 2002. – С. 170-179.
27. Ржевська М. Часопис “Книгарь” та його роль у формуванні музичної україністики // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія 9: Музичне мистецтво. № 1. – 1998. – С. 10-13.
28. Ржевська М. Творчість Бориса Яновського та провідні художні тенденції часу // Мистецтвознавчі записки. – Вип. 1. – К., 2001. – С. 78-87.
29. Ржевська М. Творча постать Б.Лятошинського у контексті української музичної культури 1920-х – початку 1930-х років // Музичний світ Бориса Лятошинського. – К., 1995. – С. 132-137.
30. Ржевська М. Зарубіжна музика в українському музикознавстві 1920-х – початку 1930-х років // Українська музична культура ХХ ст.: пошуки, здобутки, перспективи: Зб. наук. праць. – Суми, 1996. – С. 97-102.
31. Ржевська М. Матеріали мистецької преси у курсі “Історія української музики ХХ ст.”. – Тернопіль, 1996. – 24 с.
32. Ржевська М. М.Вериківський – музичний критик-публіцист // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. – К., 1997. – С. 54-59.
33. Ржевська М. Модерн в українській музиці першої третини ХХ ст. // Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура: Доповіді та повідомлення II Міжнародної конференції. – К.: Видавництво Асоціації етнологів, 2000. – Кн. 1-2. – С. 502-513.
34. Ржевська М. Динаміка процесів стилеутворення в українській музичній культурі першої третини ХХ ст.: до постановки проблеми // Професійна ми-

- стецька освіта: діалог традицій та інновацій: Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2000. – С. 74-76.
35. Ржевська М. Друга половина 20-х – початок 30-х років ХХ ст. як перехідний етап в історії української музичної культури // Мистецтвознавство: IV Міжнародний конгрес українців. – Кн. 2. – Одеса-Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – С. 402-414.
36. Ржевська М. Камерні твори Бориса Яновського в курсі “Історія української музики” // Проблеми музичної освіти: Зб. наук. праць. – К., 2003. – С. 248-255.
37. Ржевська М. Борис Яновський у спілкуванні з Михайлом Врубелем: пошуки оперного стилю // Трансформація музичної освіти і культури в Україні. – Одеса: Друкарський дім, 2004. – С. 93-96.

Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2006.

Дисертацію присвячено розгляду відтворення у музиці Наддніпрянської України першої третини ХХ століття особливостей, глибинної логіки та динаміки основних художніх ідей часу. Розглянуто специфіку побутування музики у поліетнічному середовищі. Охарактеризовано головні соціокультурні дискурси епохи в їх проекції на музичне мистецтво. Простежено характер і напрямок змін культурних кодів у семіосфері протягом цілого періоду. Досліджено пошук шляхів втілення національної ідеї у музичному мистецтві, розглядаються процеси формування трьох поколінь національної композиторської школи. Охарактеризовано передумови та шляхи адаптації модернізму на українському культурному ґрунті, кристалізація національного модусу модернізму в українській музиці.

Висвітлено динаміку жанрових та стильових перетворень у текстах музичної культури в їх взаємообумовленості із соціокультурним контекстом епохи. Внутрішні суперечності у музичному мистецтві висвітлюються у контексті змін, що відбувалися у суспільстві на ідейному, інституціональному, інтелектуально-організаційному рівнях. Обґрунтовано висновок про поглинання або перетворення дискурсом “музики мас” інших провідних дискурсів періоду.

Ключові слова: поліетнічне середовище, семіосфера, соціокультурний контекст, дискурс, національна ідея, модернізм, музика мас.

Ржевская М. Ю. Музыка Надднепрянской Украины первой трети XX века во взаимодействии и преобразованиях социокультурных дискурсов. – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2006.

Диссертация посвящена рассмотрению отражения в музыке Надднепрянской Украины первой трети XX века особенностей, глубинной логики и основных художественных идей времени. Рассмотрена специфика бытования музыки в полиэтнической культурной среде. Подчеркивается, что сосуществование в одной культурной среде представителей разных систем музыкального мышления, носителей моделей русской и украинской культуры, несмотря на определённые сложности, создавало условия для плодотворного диалога.

Охарактеризованы главные социокультурные дискурсы эпохи в их проекции на музыкальное искусство. Показано, что доминирующий в начале XX века проимперский дискурс был постепенно оттеснен на второй план функционированием украинской национальной идеи, которая на протяжении всего тридцатилетия выступала в качестве главного фактора мотивации развития, движущей силы художественной деятельности, стимула возрастания пассионарности людей искусства. Музыкальное искусство предстаёт как специфическая область реализации национальной идеи. В этом контексте рассматриваются различные аспекты диалога народного и профессионального, а также процессы формирования трёх поколений национальной композиторской школы.

Прослеживается характер и направление смен культурных кодов в семиосфере на протяжении периода в целом, отмечается расширение влияния украинских языков культуры, смещение центра семиосферы в этом направлении.

Охарактеризованы предпосылки и пути адаптации модернизма в украинской культурной среде, кристаллизация национального модуса модернизма в украинской музыке. Рассмотрена специфика двух «волн» в развитии этого художественного явления. Подчеркнута связь украинского модернизма с романтической парадигмой. Определено основное поле реализации модернистских установок – камерные вокальные и инструментальные жанры. Проанализированы произведения, представляющие это направление композиторского творчества.

Утверждается, что ускоренный характер социокультурных (художественных в том числе) процессов, создававших при внешней пестроте единую и последовательную линию, приобрел особую интенсивность в 20-е гг., на этапе реализации определённых в предыдущие десятилетия задач искусства. С другой стороны, 20-е гг. в зародыше содержали в себе негативные явления и процессы, приобретшие доминирующее значение впоследствии. Сущность интенсивного музыкально-культурного процесса на протяжении десятилетия меня-

лась постепенно. В работе показано, что конец 20-х гг. выполняет функцию своего рода переходного этапа, когда в социокультурном пространстве сохранялись черты периода в целом, но в то же время в обществе на идейном, институциональном, интеллектуально-организационном уровнях происходили существенные и необратимые изменения.

Происходившие перемены были связаны прежде всего с переосмыслением понятия национального и его роли в музыкальном искусстве. В этом контексте прослеживаются как тенденции, отражающие имманентные особенности музыкально-культурного процесса (отход от этнографизма, простого цитирования фольклорных источников, переосмысление фольклора как фактор стилиобразования на уровне композиторских индивидуальностей, работа механизмов диалога с модернизмом), так и иные, порожденные идеологическими предпосылками (несоответствие идей национальной культуры и пролетарского интернационализма). Подчеркивается, что в рамках господствовавшей в те годы идеологической доктрины модернизм с его установками на эстетизм, индивидуальное высказывание, изысканность музыкального языка был неприемлем, а вследствие этого прекратил свое развитие.

Преобладающее значение постепенно начал приобретать дискурс «музыки для масс», «музыки масс».

В работе освещена динамика жанровых и стилевых преобразований, происходивших в текстах музыкальной культуры, прослеживается их взаимообусловленность с социокультурным контекстом эпохи.

Делается вывод, что конец 20-х гг. стал временем, когда преобразования сформированных на протяжении предыдущих десятилетий направлений движения и смысловых пластов музыкального искусства завершилось. Дискурс официально поддерживаемой культуры (независимо от её названия – «пролетарская», «социалистическая» и её составляющих, например, «музыки масс») поглотил, существенно при этом преобразовав, или полностью вытеснил другие. Следствием этого стало сворачивание диалога разных тенденций, упрощение структуры семиосферы, жесткая регламентация направления музыкально-культурного процесса, потери в его динамике.

Ключевые слова: полиэтническая среда, семиосфера, социокультурный контекст, дискурс, национальная идея, модернизм, музыка масс.

Rzhevs'ka M. Music of Naddnipyrians'ka Ukraine of the first third of the 20th century within the interaction and transformation of sociocultural discourses. – The Manuscript.

Thesis for a Doctor's degree by speciality 17.00.03 – Musical art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2006.

The thesis is devoted to consideration of reproduction of peculiarities, deep structure and dynamics of the basic art ideas of the examined period in the music of Naddnipyrians'ka Ukraine of the first third of the 20th century. The existence specificity of music within the polyethnic environment is considered. The main sociocultural discourses of the epoch in their perspective onto the musical art are characterized. The character and direction of changes of the cultural codes in the semiosphere over the whole period are deduced. The search of ways of realization of the national idea in the musical art is investigated, the formation processes of the three national composers' school generations are reviewed. Preconditions and ways of adaptation of modernism on the Ukrainian cultural ground, also crystallization of national modus of modernism in Ukrainian music are characterized.

The dynamics of genre and style transformations in musical culture texts in their mutual stipulation with the sociocultural context of the epoch is featured. Inner oppositions of musical art are featured in the context of changes on the ideological, institutional and intellectual-organizational levels that took place in the society. The conclusion on absorption or transformation performed by the discourse of "music of mass" over the other leading discourses of the period is substantiated.

Key words: polyethnic environment, semiosphere, sociocultural context, discourse, national idea, modernism, "music of mass".

Підписано до друку 21.03.2006 р. Формат 60x84/16

Папір DATA COPY. Ум.-друк. арк. 1,7.

Тираж 100 прим. Зам. № 65.

«АВТОРЕФЕРАТ»

Свідоцтво ДК № 18536 від 03.12.2001 р.

01034, м. Київ, пров. Георгіївський, 2, оф. 27

Тел.: (044) 578-0414, 284-7127

453588

АВ 67.170

Мист.

2005

Мист