

21. Nowick W. Chopin e Bellini: «Casta diva», manoscritto di F. Chopin. *Quadrivium*. 1976. Vol. XVII. P. 139-155.
 22. Weinstock Herbert. Vincenzo Bellini: His Life and His Operas. A. A. Knopf, 1971. 648 p.

«THE PURITANS» BY V. BELLINI IN THE RIVER OF GENRE-STYLE SYNTHESIS OF ROMANTIC MUSICAL DRAMA

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Attention is focused on the typological features of the Italian musical theater of the first half of the 19th century, its genre, plot-semantic specificity, and intonation-dramaturgical characteristics, oriented to the spiritual and semantic guidelines of the Risorgimento. The features of the genre-stylistic synthesis of «romantic bel canto drama» and the features of its intonation language are revealed. The poetic-intonational originality of V. Bellini's opera «The Puritans», which arose at the intersection of the traditions of the Italian musical theater of the 17th and 18th centuries and French lyrical tragedy, is substantiated, while at the same time predicting the spiritual and ethical potential of the romantic musical drama of the middle and second half of the 19th century.

Key words: Italian opera of the first half of the 19th century, musical theater by V. Bellini, Puritans by V. Bellini, opera-seria, French lyrical tragedy, «romantic bel canto drama».

UDC 782.7

«THE PURITANS» BY V. BELLINI IN THE RIVER OF GENRE-STYLE SYNTHESIS OF ROMANTIC MUSICAL DRAMA

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The purpose of the work is to reveal the poetic and intonational specificity of V. Bellini's «Puritan» in the context of the evolutionary paths of the Italian musical theater of the first half of the 19th century and its genre synthetic nature. *The methodological basis* of the work is the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic, etymological analysis, as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allow us to reveal the genre, spiritual, semantic and stylistic specificity of V. Bellini's «Puritan» in the context of the aesthetic guidelines of the Italian musical theater of the first half of the 19th century. *The scientific novelty* is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre-stylistic specificity of V. Bellini's operatic heritage, which was also manifested in the opera «The Puritans», but also the peculiarities of genre synthesis in the Italian opera of the first half of the 19th century. *Conclusions.* «The Puritans» by V. Bellini is a vivid example of the genre searches of the Italian musical theater of the first half of the 19th century, aimed at the genre-stylistic synthesis of the traditions of the European musical theater of the New Age. The analyzed opera by V. Bellini fully reflected the synthetic genre nature of the poetics of «bel canto romantic drama». Defined by V. Bellini as an opera-seria, «The Puritans» incorporated the highest achievements of bel canto vocal art, as evidenced by the melodic material of the opera and the specificity of its interpretation. V. Bellini's work also has signs of a lyrical tragedy, which manifests itself in the key role of the classicist idea of the opposition of binding and personal feelings, which is the driving force behind the motivations and actions of the heroes of the opera; and in the author's appeal to the historical plot with its obvious allusions to contemporary events. In the latter case, the musical characteristic of the Puritans is indicative, generalized, on the one hand, through the chorale, and on the other, through the typology of the march and polonaise, which, in the conditions of the historical realities of the first half of the 19th century, symbolized for V. Bellini personally and the Italian nation as a whole the desire for freedom and defense of its spiritual and ethical ideals. The presence of a historical-religious conflict in «The Puritans» actually presupposes the typological features of the «great» French opera by J. Meyerbeer and J. F. Halevi. At the same time, the emphasis in «Puritans» on the tragic fate of Elvira (as one of the main heroines of the opera), who combined great love and madness, reveals the signs of a romantic musical drama itself.

Key words: Italian opera of the first half of the 19th century, musical theater by V. Bellini, Puritans by V. Bellini, opera-seria, French lyrical tragedy, «romantic bel canto drama».

Надійшла до редакції 15.05.2023 р.

УДК 7.072.3(477) «193»

НАСАДЖЕННЯ МОНОІДЕОЛОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ У ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ 1930-Х РОКІВ

Підлипська Аліна Миколаївна – доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.615>
 alinaknukim@ukr.net

Стверджується, що від середини 1930-х рр. художньо-критична сфера визнавалася партійними та державними органами в Радянській Україні одним з інструментів насадження моноідеології та вкорінення соцреалістичних канонів, на критиків художньої сфери покладалася функція ідеологічно підкованих дороговказів для митців, політико-ідеологічного транслятора провладних ідей та настанов партії. Продемонстровано, що одним з основних завдань художньої критики в УСРР стає прищеплення радянських мистецьких еталонів, недопущення проявів національної ідентичності, підтримка боротьби з українським буржуазним націоналізмом.

Ключові слова: художня критика, Радянська Україна 1930-х років, мистецтво, соцреалізм, моноідеологія.

Постановка проблеми. Від періоду творчих пошуків шляхів розвитку мистецтва УСРР (початок – середина 1920-х рр.) наприкінці 1920 – початку 1930-х рр. розпочався поступовий перехід до жорсткого моноідеологічного мистецтва, що повинно було стати засобом масового впливу. Ці процеси не могли не позначитися на художній критиці, роль якої значно підвищилася. Дослідження передумов та аналіз процесів перетворення художньої критики на один з інструментів поширення соцреалістичних художніх принципів як єдино вірних в умовах тоталітарної держави є важливим для сучасної культурології та мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема насадження моноідеологічних принципів у художньо-критичній діяльності досі не була предметом спеціального розгляду, хоча окремих аспектів впровадження соцреалістичного канону в різних видах мистецтва та проявів цих процесів у критиці торкалися дослідники української літератури (В. Хархун [8]), театру (Г. Веселовська [2; 3]), образотворчого мистецтва (М. Криволапов [5]), балетного театру (А. Підлипська [6]) тощо.

Слід зауважити, що сьогодні важливо критично переосмислити тогочасні джерела, зокрема, публікації у періодиці (наприклад, «Радянська музика» [1, 4, 7]), що сприятиме об'єктивному відтворенню історико-культурної панорами 1930-х рр.

Мета статті – виявити специфіку процесів впровадження моноідеологічних принципів у художній критиці в Радянській Україні 1930-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відправним моментом у впровадженні принципів соціалістичного реалізму у мистецькій сфері, зокрема, й у художньо-критичній, стало 23 квітня 1932 р., коли вийшла Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Розглядаючи критику 1930-х рр. в УСРР (від 1937 – УРСР) слід зауважити, що ключова роль у становленні так званої «радянської» художньої критики належала літературній критиці, яка на матеріалі літературних творів прагнула розробити універсальні критерії, які згодом могли стати підґрунтям (критеріями) оцінки будь-яких мистецтв. Однією з причин такого підходу було уявлення, що саме література є прообразом інших мистецтв, а відтак і критики останніх могли використовувати схеми літературної критики. Хоча деякі мистецтвознавці та критики (музичні, театральні та ін.) намагалися відстоювати своєрідність підходів до різних мистецтв, але уніфікація згідно з літературним зразком виявилася набагато впливовішою.

Період «строкатих» театральних, образотворчих, музичних, хореографічних та ін. експериментів 1920-х рр. в СРСР до початку 1930-х рр. зійшов нанівець, що зумовлено не творчою неспроможністю митців розкривати сучасні теми, створювати нові художні рішення, знаходити авангардні форми тощо, а посиленням тиску на мистецьку сферу, відходом від різновекторних пошуків та дотриманням єдиного «правильного», санкціонованого партійним керівництвом курсу на соціалістичний реалізм.

1930-ті рр. в СРСР стають десятиліттям методу соціалістичного реалізму, який приходить у мистецтво на заміну пануючому в попереднє десятиліття радянському модернізму та авангарду. Посилюється політизація культури і мистецтва, навішуються ярлики, звинувачення в опортунізмі, буржуазному естетизмі, формалізмі, ревізіонізмі тощо, відбуваються нескінченні реорганізації.

Для художньої критики кінця 1920 – початку 1930-х рр. характерним є знищення інакودумства в самій критиці в умовах активного обговорення методології марксистського театрознавства та вже наприкінці 1920-х рр. – закидів критикам у формалізмі.

Мистецтво розглядалося як засіб вирішення партійно-державних проблем та інструмент пропаганди. Держава ставала одноосібним замовником мистецтва, існування кожного художника, у широкому розумінні цього слова, ставилося в залежність від влади, партія чітко та беззаперечно встановила, що дійсність можливо зображати лише в прогресивному розвитку, з партійних позицій і в реалістичних формах. На початку 1930-х рр. детально розробляються канони стосовно зображення головних тем, сюжетів, персонажів, власне «лексикон» нового радянського мистецтва. Найбільш вдалі зразки піддаються тиражуванню. Після поліфонізму стилів під виглядом боротьби за «реалізм» фактично впроваджувалася нормативна естетика, орієнтована на заданий ідеал.

Показовою до розгляду художньо-критичної сфери як одного з інструментів насадження моністичної ідеології та стабілізації соцреалістичних канонів є перша конференція Союзу радянських

композиторів у справі музичної критики, що відбулася в столиці СРСР 7–10 квітня 1934 р., набула методологічного характеру, адже багато тез, висловлених на конференції, поширювалися в музичній критиці в союзних республіках. Також показово, що після цієї конференції подібна була проведена в Києві, що зайвий раз свідчить про тотальний догматизм, моноідеологічність в управлінні культурою, детермінованість художніх процесів у союзних республіках подіями в центрі.

У цій конференції брав участь український музикознавець О. Білокопитов з доповіддю «Стан музичної критики на Україні». Він констатував відставання музичної критики від творчого процесу, вважав, що найпроблемніше місце критики в Україні – це кадри. Потураючи українофобним тенденціям, що набирали потужних обертів, О. Білокопитов виокремлював групу «старих музикознавців», говорячи про їх «націоналістичне минуле» (М. Грінченко, В. Костенко, Я. Юрмас, П. Козицький та ін.), і молодих радянських музикознавців (О. Білокопитов, А. Ольховський, О. Арнаутов). Ратував за широке залучення композиторів до художньо-критичної діяльності у сфері музики. Вказував про активну фазу боротьби з націоналістичними проявами в українських музичних колах [1]. Такі висловлювання засвідчують згортання оголошеної на початку 1920-х рр. «українізації», практично підтверджують зачатки боротьби з «українським буржуазним націоналізмом».

Оргбюро Спілки радянських музик України в серпні того ж року в журналі «Радянська музика» проголошувало важливість музичної критики, її надтворчу роль, адже саме вона повинна вказувати шлях композитору: «Щоб витягти музичну критику з того ганебного прориву, в якому вона перебуває тепер, якщо ми хочемо, щоб вона не пленталась у хвості музичної творчості, ми мусимо відмовитись від розмов взагалі, розмов про все разом, а зрештою – ні про що до діла» [4; 5]. Далі йшлося про конкретну керівну роль критики у творчій діяльності, а фактично трансливалося право партійно-державних органів тоталітарної держави здійснювати догматичну функцію через критику, доносити до митців вимоги та ідейно вірні орієнтири: «Музична критика мусить допомагати композитору в його музичній практиці, вона мусить указувати шлях творчого поступу композитора, вести його до дальших перемог. А це можливо лише тоді, коли музична критика буде висококваліфікована. Без цього вона ніколи не матиме авторитету в композитора, без цього музична критика не має права претендувати та вона за таких умов і неспроможна – на те, щоб освітлювати шлях творчої практики... Отже, від музичного критика треба вимагати найдосконалішого знання своєї справи, найбільшої фахової кваліфікації» [4; 5]. Судячи з риторики звернення, критики в різновидах мистецтва, як і письменники в суспільстві загалом («інженери людських душ»), повинні перебрати на себе функції ідеологічно підкованих дороговказів для митців, але це лише ілюзія, насправді мова йшла про покладення державою на критика ролі політико-ідеологічного транслятора прокладних ідей та настанов партії.

У 1934 р. проведено Всеукраїнську конференцію в справах музичної критики (Київ), на зразок центральної. Важливо, що доповідачі, знані музикознавці, розглядають фундаментальні теоретико-методологічні питання. Так музикознавець О. Арнаутов формулює визначення поняття «музична критика» – «конкретно-дійова форма музикознавства, що в основному розглядає питання музичної творчості, при чому розглядає суто конкретно» [7; 44]. Далі розтлумачує основи музично-критичної діяльності, вважаючи її складником музикознавства, вважає, що не можна уявляти собі музичну критику, яка б не базувалась на проблемах, що складають межі музикознавства, зокрема на проблемі музичної творчості, музичної спадщини, музичного виконання, на проблемі масового музичного руху. Доповідач діє в системі тогочасних ідеологічних канонів, про що свідчить його твердження, що критика повинна базуватися «на проблемі детальної розробки вчення Маркса-Енгельса-Леніна про мистецтво», і продовжує: «Кожний музичний критик, який аналізує музичний твір, який хоче так або інакше розглядати музичну творчість, як певну конкретність, мусить весь час бути на рівні всіх цих проблем, що складають межі музикознавства. Висновок такий: не можна відривати музичну критику від науки про музику» [7; 44]. Наслідуючи принципи складників класичного мистецтвознавства, до яких традиційно відносили теорію, історію та художню критику, доповідач акцентує увагу, що критика має піднятися до рівня складника музикознавства.

О. Арнаутов вважав, що партійність критики полягає в тому, що вона «повинна стояти на рівні тих завдань, які стоять перед нашою партією і пролетаріатом в цілому... подолавши відставання, вона (критика – А. П.) мусить мобілізувати музичну творчість на боротьбу за соціалістичне будівництво в нашій країні» [7; 49]. Музикознавець твердо висловлюється за знищення класово-ворожих проявів буржуазно-націоналістичного гатунку, непримиренність до ухилів від генеральної лінії партії. Отже, ключовою стає думка про тотальну «радянізацію» усіх сфер культури, зокрема і сфери художньої критики, недопущення проявів національної ідентичності, підтримка боротьби з буржуазним націоналізмом, що на думку керівництва країни, надзвичайно гостро проявлявся саме в УСРР як «український буржуазний націоналізм». Уже тоді

починав розкручуватися репресивний маховик, спрямований проти національно свідомих представників українського суспільства, що призведе у другій половині 1930-х років до трагічного знищення еліти нації.

Важливо, щоб критику здійснювали обізнані в техніці музики фахівці, але, на думку О. Арнаутова, сучасна музична критика недостатньо озброєна в музичному розумінні, через що вона не може провести музикознавчий аналіз конкретного твору. Для балетного театру така проблема стояла ще гостріше, оскільки відкритим було питання підготовки фахівців танцювальної галузі, в УСРР не існувало жодної навчальної державної установи, що надавала б професійну хореографічну освіту.

Показовим стосовно згортання плюралістичних принципів та домінування моноідейності та тотальної підтримки «генеральної лінії партії» став той факт, що учасники Всеукраїнської конференції одностайно проголошували визначну роль Постанови від 23.04.1932, центральним завданням вбачали розроблення принципів соціалістичного реалізму в музиці та музичній критиці.

Зважаючи на відсутність професійних спілок балетмейстерів та артистів балету, а також той факт, що балетно-критичні дописи робили переважно музикознавці та театрознавці, можливо стверджувати про важливість названої конференції і для царини балетної критики.

Боротьба за «ідеологічну чистоту», за «творче єднання», «художню єднаність», «торжество принципів соціалістичного реалізму» активно розгорталася в культурі СРСР усередині – наприкінці 1930-х рр. Як і всьому радянському мистецтву, критиці пропонувалося бути інструментом тотального ідеологічного впливу і контролю, однією із структур у жорстко регламентованому механізмі формування суспільної свідомості. Оскільки в цих умовах будь-яка форма несанкціонованого творчого вільнодумства загрожувала різними адміністративними стягненнями, моральним осудом, а згодом і прямими репресіями, сфера діяльності професіоналів-театрознавців і критиків різко звужилася. Основна маса читачів, глядачів, слухачів розуміла: слово критика стало рупором влади, філософська рефлексія критики була підмінена ідеологічною догмою, а художня думка – політичною риторикою. Критерієм театрального життя стає сукупність імперативних ідеологічних настанов, нормативів і рекомендацій. Критика втратила авторитет серед публіки і серед художників. Вона перестала виступати аналітиком художніх течій і шкіл, смаків і настроїв публіки, на які так чи інакше спирається художник театру – драматург, актор, режисер, сценограф, композитор, – створюючи сценічні твори.

Висновки. На початку 1930-х рр. активно розроблялися канони нового радянського мистецтва, поступово впроваджувалася нормативна естетика під виглядом боротьби за «реалізм», формувалася штучний моностиль – «соцреалізм». Мистецтво, а відповідно й його критика, стали інструментом моністичної пропаганди. У середині 1930-х рр. згорталися принципи плюралізму думок у художній критиці, узаконювалося домінування моноідейності та тотальної підтримки партійного керівництва. Від цього часу художньо-критична сфера визнавалася партійними та державними органами в Радянській Україні одним з інструментів насадження моноідеології та вкорінення соцреалістичних канонів. На критиків художньої сфери поклалися функції ідеологічно підкованих дороговказів для митців, політико-ідеологічного транслятора провладних ідей та настанов партії.

Основними завданнями художньої критики в УСРР стає прищеплення радянських мистецьких еталонів, недопущення проявів національної ідентичності, підтримка боротьби з українським буржуазним націоналізмом, що стало одними з ключових ідей, проголошених під час Всеукраїнської конференції в справах музичної критики (Київ, 1934).

Список використаної літератури

1. Білокопитов О. Стан музичної критики на Україні. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 37–40.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 392 с.
3. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). *Український театр ХХ століття*. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 245–291.
4. За конкретну критику конкретної музичної творчості. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 3–5.
5. Криволапов М. Українська художня критика 1920-1930-х років: Сторінки історії. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2004. Вип. 1. С. 87–98.
6. Підлипська А. Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років : монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 382 с.
7. Про стан і завдання музичної критики на Україні : доповідь О. Арнаутова. *Радянська музика*. 1934. № 5–6. С. 44–50.
8. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.

References

1. Bilokopytov O. Stan muzychnoi krytyky na Ukraini. *Radianska muzyka*. 1934. № 5–6. S. 37–40.
2. Veselovska H. I. Ukrainykyi teatralnyi avanhard. Kyiv : Feniks, 2010. 392 s.
3. Veselovska H. Metod yak styl, a styl yak metod: formalni poshuky v teorii ta praktytsi sotsrealistychnoi doby (1930–1950). *Ukrainskyi teatr KhKh stolittia*. Kyiv : LDL, 2003. S. 245–291.
4. Za konkretnu krytyku konkretnoi muzychnoi tvorchosti. *Radianska muzyka*. 1934. № 5–6. S. 3–5.
5. Kryvolapov M. Ukrainska khudozhnia krytyka 1920-1930-kh rokiv: Storinky istorii. Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny. 2004. Vyp. 1. S. 87–98.
6. Pidlypska A. Kontseptualno-smyslove pole baletnoi krytyky v Radianskii Ukraini 1920–1930-kh rokiv : monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2021. 382 s.
7. Pro stan i zavdannia muzychnoi krytyky na Ukraini : dopovid O. Arnautova. *Radianska muzyka*. 1934. № 5–6. S. 44–50.
8. Kharkhun V. Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: geneza, rozvytok, modyfikatsii. Nizhyn : TOV «Hidromaks», 2009. 508 s.

IMPLEMENTATION OF MONOIDEOLOGICAL PRINCIPLES IN ART CRITICISM IN SOVIET UKRAINE IN THE 1930 S

Pidlypska Alina – Doctor of Science in Art Studies, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article claims that since the mid-1930s, the art-critic sphere was recognized by the party and state bodies in Soviet Ukraine as one of the tools for planting monoideology and rooting socialist realist canons, art critics were entrusted with the functions of ideologically savvy guideposts for artists, a political-ideological translator pro-government ideas and instructions of the party. It has been demonstrated that one of the main tasks of art criticism in the USSR is to inculcate Soviet artistic standards, prevent manifestations of national identity, and support the fight against Ukrainian bourgeois nationalism.

Key words: art criticism, Soviet Ukraine of the 1930s, art, socialist realism, monoideology.

UDK 7.072.3(477) «193»

IMPLEMENTATION OF MONOIDEOLOGICAL PRINCIPLES IN ART CRITICISM IN SOVIET UKRAINE IN THE 1930 S

Pidlypska Alina – Doctor of Science in Art Studies, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the specifics of the implementation of monoideological principles in art criticism in Soviet Ukraine in the 1930 s.

Research methodology. The research uses a historical-chronological approach, analysis and comparison of sources, comparison.

Results. In the early 1930 s, the canons of new Soviet art were actively developed, normative aesthetics were gradually introduced under the guise of a struggle for «realism», and an artificial monostyle – «social realism» – was formed. Art, and accordingly its criticism, became a tool of monistic propaganda. In the mid -1930 s, the principles of pluralism of opinions in art criticism collapsed, the dominance of monoideality and total support of the party leadership was legitimized. From that time on, the art-critical sphere was recognized by party and state bodies in Soviet Ukraine as one of the tools for planting monoideology and rooting socialist realist canons. Critics of the artistic sphere were entrusted with the functions of ideologically savvy guideposts for artists, political and ideological translators of pro-government ideas and party instructions.

The main tasks of art criticism in the USSR became the inculcation of Soviet artistic standards, prevention of manifestations of national identity, support of the fight against Ukrainian bourgeois nationalism, which became one of the key ideas announced during the All-Ukrainian Conference on Music Criticism (Kyiv, 1934).

Novelty. For the first time, the formation of the main postulates of socialist realist artistic criticism in Soviet Ukraine was followed, in particular, the prevention of manifestations of national identity, support for the fight against Ukrainian bourgeois nationalism.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further research on the problems of art criticism and social realism, as well as for deepening the knowledge of students, graduate students, and anyone interested in Ukrainian culture.

Key words: art criticism, Soviet Ukraine of the 1930 s, art, socialist realism, monoideology.

Надійшла до редакції 15.12.2022 р.