

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346280

УДК 78.03"193/198"(477)

ДИСПОЗИТИВ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ТА АВАНГАРДИЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 30–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Святослав Овчаренко^{1а, 2b}

доктор філософії з культурології,

¹ старший викладач кафедри музичного мистецтва² методист кафедри естрадного співу

ORCID: 0000-0003-1855-9358; e-mail: ovcharenko-svyatoslav@ukr.net

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз соціалістичного реалізму й авангардизму як взаємозалежних культурних диспозитивів у музичному мистецтві України 1930–1980-х років, з'ясувати їхній вплив на формування модерного мислення митців у контексті музичного культуротворення. **Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід. Комплексний методологічний інструментарій уможливив багатовимірне осмислення феномену українського музичного мистецтва в контексті його переходу від тоталітарної моделі до модерного художнього мислення. Застосовано порівняльний метод, що дав змогу простежити діалектику між соціалістичним реалізмом як системою ідеологічного регулювання та авангардизмом як формою естетичного спротиву в українській композиторії середини ХХ ст. Застосування фукоянської концепції диспозитиву дало змогу розглядати соціалістичний реалізм і авангардизм як складники системи культуротворення. **Наукова новизна дослідження.** Здійснено концептуальне осмислення соціалістичного реалізму й авангардизму як взаємозалежних культурних диспозитивів українського музичного мистецтва ХХ століття, що розкривають діалектику між ідеологічним контролем і творчою свободою митця. **Висновки.** Доведено, що соціалістичний реалізм і авангардизм у музичному мистецтві України 1930–1980-х років постають як взаємозалежні культурні диспозитиви, що відображають складну діалектику між владою, мистецтвом і творчою свободою. Соціалістичний реалізм виконував регламентувальну функцію, тоді як авангардизм формував простір внутрішнього спротиву й інтелектуальної автономії митця. У межах цієї опозиції визріла нова якість музичного мислення, репрезентована творчістю Л. Грабовського, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Є. Станковича та інших композиторів. Отже, конфлікт між каноном і новаторством став чинником становлення модерного художнього мислення, у якому прагнення до свободи поєднується з глибинною національною традицією.

Ключові слова: музичне мистецтво України ХХ століття; авангардизм; соціалістичний реалізм; диспозитив у культурі; українські композитори

Вступ

Сучасне українське музикознавство переживає етап глибинного переосмислення власної історико-культурної композиторської спадщини, зокрема в контексті осмислення радянського минулого та його впливу на формування національної музичної ідентичності. У цьому аспекті проблема співіснування соціалістичного реалізму й авангардизму набуває особливої актуальності, адже ці два художні феномени відображають суперечливу динаміку між ідеологічним контролем і творчою свободою в мистецтві. У період 1930–1980-х років українське музичне мистецтво розвивалася в умовах тоталітарного режиму, що визначав параметри художньої норми, проте саме в цьому обмеженому просторі визрівала внутрішня опозиція – авангард, як форма естетичного спротиву й духовної емансипації митця. Сьогодні в контексті постколоніальних досліджень та процесу деколонізації гуманітарного знання звернення до цієї проблематики дає змогу не тільки реконструювати історичні механізми ідеологічного тиску, а й виявити витоки сучасного українського музичного авангардизму.

Важливим завданням стає осмислення соціалістичного реалізму не лише як ідеологічної системи, але й як культурного диспозитиву, що визначав структуру мислення, мовлення та естетичні цінності епохи, у якій створювалися музичні артефакти. Водночас дослідження авангардизму відкриває можливість простежити формування альтернативного художнього дискурсу, спрямованого на відновлення індивідуальної творчої свободи митця та переосмислення європейських естетичних моделей. Синтез цих двох полярних тенденцій (нормативної та інноваційної) визначає складну траєкторію розвитку українського музичного мистецтва ХХ століття, що залишається актуальною й нині, у добу переоцінки історико-культурних парадигм.

Отже, дослідження диспозитиву соціалістичного реалізму й авангардизму має не тільки історико-музикознавче, а й філософсько-культурологічне значення, адже дає змогу глибше зрозуміти механізми формування сучасного українського музичного простору.

Мета

Мета – здійснити комплексний аналіз соціалістичного реалізму й авангардизму як взаємозалежних культурних диспозитивів у музичному мистецтві України 1930–1980-х років, з'ясувати їхній вплив на формування модерного мислення митців у контексті музичного культуротворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблематика існування авангардизму в українській музичній культурі ХХ століття представлена в працях низки дослідників, які висвітлюють її в історико-музикознавчому, культурологічному та філософському аспектах. Зокрема, філософсько-культурологічну основу аналізу радянського мистецтва становить концепція В. Паперного (Паперный, 2006) «Культура Два»,

у якій розкрито циклічність культурних процесів ХХ століття. У дослідженнях Л. Смирної (2006), М. Ткач і О. Хижка (2015), К. Черевко (2013) висвітлено нон-конформістські, педагогічні й естетико-композиційні аспекти авангардного мистецтва. У музикознавчому дослідженні Л. Кияновської (2019) «Соціокультурна парадигма Львівської композиторської школи» підкреслено тяглість національної традиції, яка стала основою формування модерного музичного мислення українських композиторів Львівської композиторської школи. Особливості формування нової естетичної парадигми українського музичного мистецтва розкриває А. Кравченко (2020) у монографії «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)». Цікавим у цьому дискурсі є дослідження Н. Лазечка (2024) «Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості Галицьких композиторів першої третини ХХ ст.», де простежено зв'язок між модерністськими й авангардними тенденціями в музичному мистецтві. Якщо говорити про соціалістичний реалізм у музиці, то критичне бачення означеного феномену висвітлено в таких наукових працях: «Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція» (Овчаренко, 2023), «Український симфонізм у системі марксистсько-ленінської ідеології: критичний огляд» (Овчаренко, 2025). Подальші пошуки є продовженням заданого науково-дослідницького вектора.

Однак зазначені праці не достатньо формують комплексне уявлення про діалектичну взаємодію соціалістичного реалізму й авангардизму як двох взаємопов'язаних культурних систем українського музичного простору ХХ століття, а окреслена джерельна база не створює цілісної картини розвитку української музичної культури ХХ століття, де розглядають соціалістичний реалізм і авангардизм не тільки як естетичні, а й як соціокультурні та світоглядні системи, що визначили траєкторію становлення модерного українського музичного мислення.

Виклад матеріалу дослідження

Застосування поняття диспозитиву в аналізі культурних явищ є особливо продуктивним, оскільки воно дає змогу розглядати мистецтво не тільки як естетичну, а й як соціальну структуру, що відображає певні форми влади, мислення та ідеологічного контролю. У цьому сенсі диспозитив соціалістичного реалізму може бути осмислений як система художніх, політичних і соціальних взаємодій, у межах якої формувалися основні норми, цінності й естетичні орієнтири радянського культурного простору ХХ століття. Формування цього стилю супроводжувалося складними процесами узгодження офіційних і творчих позицій, що й робить поняття «диспозитив» надзвичайно влучним для його інтерпретації.

Термін «диспозитив» (фр. *dispositif*) увів у науковий обіг французький філософ М. Фуко. У його концепції цей термін окреслює складну систему взаємозв'язків між знанням, владою, дискурсом і практиками, яка визначає способи вирішення суперечностей у певному соціокультурному контексті. Інакше кажу-

чи, диспозитив можна розуміти як механізм узгодження протилежних тенденцій, що реалізується в межах конкретного «експерименту з реальністю», культуротворчих процесів або ідеологічних систем (Guiomarino, 2017).

Найбільш коректне і лаконічне визначення поняття «соціалістичний реалізм» як стиль у мистецтві сформулював С. Безклубенко (2010): «... у мистецтві – особливості творчих прийомів (творчого методу), характерні для окремого митця (індивідуальний стиль, або манера), типові для групи митців, що позначаються на своєрідності засобів художньої виразності, зокрема образної системи творів, їхньої художньої форми. У таких випадках кажуть про манеру, приналежність до певної (з назвою стилю) художньої школи (напр., романтизм, імпресіонізм, реалізм, експресіонізм), або мистецької “течії” в тому чи іншому “напрямі” (напр., критичний, поетичний, соціалістичний, пролетарський реалізм) тощо» (с. 156–157). Соціалістичний реалізм визначають як метод та стиль: «Метод соц-реалізму є складником цілепокладання, способом досягнення цілі, а як стиль є спонукою до формотворення. Така подвоєна трансформація зовнішнього і внутрішнього, яка реалізується в контексті культури, зокрема художнього твору, є дихотомією трансцендентального (завданого згори) і феноменологічного (наявного) аспектів соцреалізму» (Овчаренко, 2023, с. 190).

Термінопоняття «авангардизм», за визначенням Ю. Юцевича (2009), звучить так: «... узагальнююча назва течій сучасного музичного мистецтва, яким притаманний розрив з традиціями класичної музики, пошук нових форм та виразжальних засобів. До авангардизму в музиці належать: алеаторика, додекафонія, електронна, конкретна, пуантилістична, сонористична та ін. музика» (с. 5).

Аналізуючи авангард у контексті українського музичного мистецтва 1930–1980-х років як контрдиспозицію або альтернативу соціалістичному реалізму, доцільно спиратися на дослідження О. Зінькевич (Зінькевич, 2007), Л. Кияновської (2019), А. Кравченко (2020), Н. Лазечка (2024), М. Ткач та О. Хижка (2015), Л. Смирної (2006), К. Черевко (2013) та інших науковців, у працях яких авангард трактується як форма протестного мистецтва, течія, що свідомо протистояла офіційній ідеології та шукала нові способи художнього самовираження. У межах фукоянського підходу таку опозиційність можна витлумачити як прояв альтернативного диспозитиву, що прагне зруйнувати встановлену ієрархію смислів і створити простір для вільного мислення. Отже, використання поняття диспозитиву в дослідженні художніх процесів ХХ століття дає змогу простежити не тільки структурні, а й смислові механізми взаємодії між офіційною та опозиційною платформами. Із цієї перспективи авангард постає не просто як стиль чи напрям, а як форма інтелектуального спротиву, що пропонує нову культурно-мистецьку модель поза межами ідеологічних канонів соціалістичного реалізму.

Розглядаючи авангардизм у більш широкому музикознавчому вимірі, можна дійти висновку, що він мав значно глибше історичне коріння. Уже в класичних операх С. Гулака-Артемівського («Запорожець за Дунаєм») та М. Лисенка («Наталка Полтавка») можна побачити паростки авангардного мислення, спробу поєднати національне й універсальне, народне й професійне, традицію та експеримент. Ці твори створили своєрідний внутрішній андеграунд української

класики, що надалі переосмислили композитори-романтики XIX–XX століть. Саме вони визначили духовну основу для формування модерної української музики, що прагнула свободи самовираження й оновлення форм.

Обидва напрями (авангардизм і соціалістичний реалізм) орієнтовані на формування нового типу людини, здатної до творчої самореалізації у визначеній світоглядній моделі. Якщо соціалістичний реалізм намагався реалізувати ідеал «нової людини» у межах комуністичної утопії, то авангард – у просторі самореалізації особистості та духовної єдності людства. Отже, авангардизм постає не тільки естетичним, а й антропологічним проектом, спрямованим на створення нової парадигми цілісного буття.

Описуючи реалії музичного простору періоду дихотомії авангарду та соціалістичного реалізму у 30–80 роках XX століття, А. Кравченко (2020) зазначає: «Разом з тим маємо відмітити ... наявність деяких рис програмної заангажованості та ілюстративності в окремих музичних творах радянського періоду. Зокрема, вказується на обертання програмно-художніх образів у вузькому колі типових (офіційно санкціонованих) сфер: героїко-драматичної (переважно, революційного змісту) та сільсько-побутової. Саме вони, найчастіше, використовувалися задля оспівування панівної ідеології того часу та заклику до колективного єднання трудящих навколо неї» (с. 48). Авторка також конкретизує зазначене на прикладі програмно-змістових музичних творів, зокрема струнних квартетів М. Тиця «Про 1905 рік» (1956), І. Шамо «Дружба народів» (1955) тощо.

У дослідженні феномену радянського авангарду важливе місце відведено праці культуролога В. Паперного (Паперный, 2016), автора відомої монографії «Культура Два». Цей дослідник, який у 1980-х роках емігрував до США, запропонував оригінальну філософсько-культурологічну модель розвитку радянської культури, що ґрунтується на аналізі її внутрішніх суперечностей і циклічних трансформацій. В. Паперний розглядає авангард не тільки як художню течію, а й як структуру мислення, що «рухає і трансформує реальність» (Паперный, 2016). На думку автора, у процесі розвитку авангардної культури проявляються два основні контексти або «вектори»: вертикальний і горизонтальний, які символізують різні моделі самореалізації людини в культурі. Вертикальний вимір спрямований до піднесення ієрархії авторитарної системи, тоді як горизонтальний відображає децентралізацію, рівноправність і комунікативність культурних форм. Ці два напрями формують динаміку переходу від утопічного ідеалізму до системності й дисциплінарності радянського культурного простору.

Важливим у концепції В. Паперного (Паперный, 2016) є розмежування двох історико-культурних етапів: «Культури-1» та «Культури-2». «Культура-1» пов'язується з раннім авангардом 1910–1920-х років і охоплює творчість перших новаторів, які прагнули зруйнувати класичні естетичні канони. Цей період характеризувався активним формуванням нової візуальності, музики, де утопічна віра в можливість перетворення світу через мистецтво поєднувалася з інтелектуальним радикалізмом. Вони відкидали традиційні форми мистецтва, апелюючи до ідеї створення нового «супрема-світу» – надреальності, де мистецтво стає засобом конструювання майбутнього. У межах цієї культурної парадигми реальність задавалася декларативно, у формі маніфесту, що водночас виступав

і художнім, і ідеологічним актом. Саме маніфест ставав способом утвердження «нової реальності», вищої за матеріальний світ, спрямованої до абсолютної псевдодуховної мети. Перші авангардні спроби, народжені духом революційного оновлення та творчого експерименту, увиразнені в ранній творчості Б. Лятошинського, С. Людкевича, А. Штогаренка й інших митців.

На противагу цьому «Культура-2», за В. Паперним (Паперный, 2016), пов'язана з добою соціалістичного реалізму, коли відбулася інституціоналізація художнього процесу, його підпорядкування політичній доктрині й формування офіційних ієрархій. Якщо «Культура-1» була динамічною, революційною та утопічною, то «Культура-2» – ієрархічною, нормативною та орієнтованою на відтворення стабільності. Саме в цьому переході, на думку дослідника, проявляється драматизм культурного самоздійснення радянської епохи, у якій авангард і соціалістичний реалізм постають як дві взаємозалежні, але протилежні форми одного цивілізаційного процесу. Отже, концепція В. Паперного є важливим інструментом для розуміння не тільки естетики авангарду, а й механізмів культурної еволюції ХХ століття. Вона демонструє, як у межах радянського культурного простору відбувався перехід від утопічного експерименту до ідеологічного нормативу, від творчої свободи до дисциплінарної регламентації, що суттєво вплинуло на формування художніх стратегій того часу.

«Авангард-2», або «Культура-2», є вже не програмно-вербальною, а публічно-дієвою культурою *estesis* – тілесно-емоційною системою масового самовираження, що відображалася у святах, маніфестаціях, демонстраціях і політичних ритуалах. У цьому контексті «Авангард-2» можна розглядати як систему естетизації вербального ідеалу, де будь-який публічний акт: від демонстрації до концерту перетворювався на мистецький ритуал. Саме тут «естетика дії» замінює «естетику слова»: від індивідуального творчого жесту авангард переходить до колективного жесту маси. Якщо перший авангард був сферою особистісного експерименту та духовної ініціації, то другий став полем регламентованого масового переживання, у якому естетичне зливається з політичним.

Як зазначають М. Ткач та О. Хижко (2015): «Між двома хвилями авангарду відбулися помітні зрушення, що виявилось у зміщенні акцентів у самій системі мистецтв. Якщо "меккою" художньої культури у 20-ті роки був Баухауз, який пропагував нові ідеї перш за все у галузі архітектури та образотворчого мистецтва, то "меккою" 50-х років став Дармштадт, де серед інших видів мистецтв панувала музика» (с. 116).

Часові координати другої половини ХХ століття окреслюють складний процес переосмислення культурно-мистецьких парадигм. Імперські догмати було формально відкинуто, однак сам декорум і неопластика постімперського мислення продовжували існувати у свідомості радянського суспільства. Такі реалії є визначальними в розумінні механізмів формування публічно-мистецького простору, який набуває трансформативного значення в історико-культурному контексті. Людина тоталітарної доби постає складним феноменом: з одного боку, вона є носієм інтелектуальної традиції, зберігає в собі культурні межі та бар'єри, закладені в системі освіти й духовного формотворення, а з іншого – втрачає власну індивідуальність у лабіринтах квазіреальної дійсності. Як

зазначає Н. Лазечко (2024) у праці «Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості галицьких композиторів першої третини XX ст.»: «... яскравим зразком “модерності” та “авангардності” музичного мовлення є Фортепіанна соната В. Барвінського. Її концептуальні сегменти втілюються засобом “тем-символів” та “знаків” рівня “інтонаційних формул”, що позначають собою: смислову фундаментальність барокових “корпускул” як модального відтинку постулатів теологічної концепції світовідношення; смислозаданність життя у магії обряду засобом формульної семантизації міфопоетичних уявлень; щиросердність модусу українського психотипу та рефлексивність як модальну форму кордоцентризму (тут – епістема “філософії серця”), що втілюється у такій мислеформі, як “пісенність”» (с. 93). Художній образ у цій ситуації набуває ознак психодрами, тобто внутрішньої боротьби між творчою свободою та ідеологічним диктатом. У звужених межах офіційного канону формується своєрідна метамова авангарду, контрпозиція, яка постає як форма внутрішнього опору, диспозиційна модель, що не може бути позакальтурною, адже виникає всередині самої системи.

У праці О. Зінкевич (Зинькевич, 2007) «Час X українського симфонізму» зі збірки «Mundus musicae: тексти і контексти» наголошено, що в книзі П. Барановського «Симфонічні пошуки» не знайшлося місця для одного з провідних українських симфоністів Б. Лятошинського. Ця фантомність лише підкреслила драматизм долі українського авангарду та симфонії, який проявлявся у взаємопов'язаних історичних, соціальних та іманентно-музичних площинах. На думку О. Зінкевич, першопричини цього феномену полягають у специфічних умовах розвитку симфонічного жанру, що виник у 1920-х роках у межах радянської системи; в ізольованості української музики від світового контексту; у догматичному підпорядкуванні мистецтва принципам соціалістичного реалізму. Дослідниця наводить приклади конкретних проявів ідеологічного тиску на композиторів. Наприклад, «Симфонію № 3» Б. Лятошинського (1960-ті рр.) різко розкритикували. Аналогічна доля спіткала його учнів: дипломну роботу В. Сильвестрова «Симфонія № 1» (1963) не було допущено до виконання на державному іспиті; симфонічні твори Л. Грабовського «Симфонія» (1961), «Симфонія № 2» (1965), «Симфонія № 3» (1966) зазнали цензурних обмежень; твір В. Сильвестрова «Спектри» (1965) для камерного оркестру фактично заборонили. У 1970-х роках В. Сильвестрова виключили зі Спілки композиторів України, а його музику не виконували та не публікували. У 1981 році на симфонічному пленумі СКУ жорсткій критиці піддали його «Симфонію № 4». Такий розвиток подій яскраво свідчить про конфронтацію між соцреалістичним каноном і авангардним мисленням, що розширювало межі художньої мови українського симфонізму.

Водночас протестна енергія українського авангарду 1960–1980-х років, яку започаткував Б. Лятошинський, мала не тільки естетичний, а й морально-етичний характер. Вона існувала в межах «стриманого спротиву», культурного підпілля, де відбувалася справжня інтелектуальна емансипація. У цьому контексті Б. Лятошинський посідає роль «панотця українського авангарду», засновника того, що можна означити як «Авангард-2», тобто етап постмодерного переосмислення модерної спадщини, внутрішньої рефлексії над формою та

змістом. Якщо «Авангард-1» був етапом експерименту в межах європейського модернізму, то «Авангард-2» в Україні став духовно-культурною відповіддю на кризу соціалістичного реалізму, тобто процесом повернення до справжніх цінностей творчої свободи, гідності й людяності. Цей рух, однак, вичерпався разом із вичерпанням самої опозиційної інтенції: коли зник контекст «боротьби проти», творча енергія авангарду втратила свою напругу, перетворившись на споглядальну форму існування.

Як зазначає А. Кравченко (2020): «Наступна стадія розвитку української музичної культури у 1960–70-х роках пов'язана з початком кристалізації нової художньо-естетичної концепції в музиці. Зазначений хронологічний період, що знаходиться у своєрідній точці “золотого перетину” ХХ століття, являє собою важливий етап на шляху сходження до новітньої парадигми музичного мистецтва. Саме авангардні шукання в музиці заклали в її підґрунтя принцип темброво-звукової множинності, що надалі посприяло формуванню концепції теоретичної нескінченності ресурсів музичного висловлювання» (с. 48). Авангардні ж інтенції, що надходили до України із західноєвропейського контексту, зокрема з традицій Нововіденської школи, спершу сприймали як чужорідні, неприйнятні для національної естетики. Проте згодом вони були інтеріоризовані, стали органічною частиною українського музичного мислення. Цей процес особливо виразно виявився у творчості Б. Лятошинського, який, пройшовши шлях від романтичного симфонізму до глибинного модерного мислення, заклав основи національного музичного авангарду. Його учні, зокрема Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Грабовський та інші, продовжили цей вектор, формуючи нову якість музичного мислення, що виходила за межі офіційного канону. Як зазначають М. Ткач та О. Хишко (2015): «Український музичний авангард 60-х років представлений творчістю композиторів київської школи авангарду: В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін. Можна без перебільшення стверджувати, що бурхливий розвиток музичного авангарду 50–60-х років ХХ ст. свідчить про набуття цим феноменом світового значення, його вплив на подальший розвиток не тільки музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., а й теорії сучасної композиції» (с. 116). Вищенаведені факти стосуються Київської композиторської школи, Львівська композиторська школа ХХ століття також була під впливом різноманітних політичних та соціокультурних процесів. Дослідниця, мистецтвознавиця Л. Кияновська (2019) зазначає: «Навіть зміна ідеології, піввікове панування тоталітарного режиму з його жорсткими рамками дозволеного – недозволеного, не зуміло переламати естетичної сутності цієї школи. В тому, зрештою, і полягає сутність “школи” в мистецтві, що вона, безперечно, реагує на соціальні чинники і зміни ідеологічних орієнтирів, але робить це далеко не завжди так, як до того змушують чи пробують скерувати митців у високих владних кабінетах» (с. 35–36).

У 1970–1980-х роках відбувається загострення дихотомії «соцреалізм – авангард», але водночас ця напруга стимулює кількісний і якісний розвиток симфонічного жанру. Статистичні дані, що наводить О. Зінькевич (Зінькевич, 2007), вражають: лише за цей період українські композитори створили близько 150 симфоній. У жанр прийшло нове покоління: Є. Станкович, І. Карабиць. Зно-

ву звернулися до симфонії митці старшого покоління: К. Домінчен, який після майже тридцятирічної перерви написав «Симфонію № 3» (1981); Г. Майборода, автор «Симфонії № 3» (1976); Д. Клебанов, «Симфонія № 6» (1981); Л. Колодуб, «Симфонія № 3» (1980); Б. Буєвський, «Симфонія № 2» (1975); В. Сильвестров, «Симфонія № 4» (1976). Така статистика демонструє, що попри ідеологічний тиск український симфонізм не занепав, а навпаки, утвердив власну естетичну автономію. Як бачимо, саме в межах цензурних обмежень формується внутрішня свобода митця, яка проявляється в пошуках нової інтонаційності, тембрової палітри та символічної метамови.

У цьому контексті соціалістичний реалізм постав не тільки як ідеологічний диктат, а й як складний соціокультурний феномен, що у своїй діалектичній природі виявився одночасно руйнівним і продуктивним. Його методологічна обмеженість парадоксально стимулювала появу нових художніх форм, що, долаючи систему, народжували нову якість художньо-мистецького мислення. Отже, соціалістичний реалізм можна осмислити як музейну реальність – артефакт епохи, що, незважаючи на свою догматичність, став ґрунтом для становлення модерного українського авангарду. Він одночасно обмежував і надихав, нищив і створював, ставши необхідною передумовою для розвитку нових форм художнього самовираження. Саме в цьому контрапункті: між диктатом і свободою, між традицією і новаторством розгортається драматична, але плідна історія українського симфонізму другої половини ХХ століття: «симфонізм у контексті трансформацій, які були ініційовані марксистсько-ленінською ідеологією, соціалістичними догматами, – це селекція, жорсткий ідеологічний репресивний код, що не завжди давав композиторам реалізувати власні творчі ідеї» (Овчаренко, 2025, с. 104). Тут авангард і трансавангард співіснують як взаємозалежні складники єдиного культурного поля. М. Ткач та О. Хишко (2015) позиціонують авангард у музиці як феномен, що існував у просторі та часі, і констатують: «музичний авангард як соціокультурний феномен ХХ ст. став відображенням нових філософсько-естетичних реалій, пов'язаних із викликами технологічно зорієнтованого суспільства» (с. 124).

Отже, авангард і соціалістичний реалізм, попри зовнішню опозиційність, виявляються елементами єдиної парадигми культури модерного тоталітаризму. Обидва методи (і авангардний, і соцреалістичний) мають спільну мету – формування «нової людини» через естетичну дисципліну. Ця мета досягається різними шляхами: соціалістичний реалізм – через нормативний наратив у межах владної ідеології, авангардизм – як результат технічного революційного експерименту. Така єдність у протиставленні свідчить про складну діалектику мистецтва та культури ХХ століття, у якій авангардизм стає дзеркальним відображенням соціалістичного реалізму, а соцреалізм упізнаваним відлунням авангардизму.

Висновки

Отже, у результаті проведеного дослідження встановлено, що соціалістичний реалізм і авангардизм у музичному мистецтві України 1930–1980-х років

постають не тільки як естетичні, а й насамперед як культурно-ідеологічні диспозитиви, що формували цілісну систему взаємодії між владою, мистецтвом і суспільством. Соціалістичний реалізм, будучи офіційною художньою доктриною, виконував функцію інструменту дисциплінування й нормування творчого процесу, задаючи ієрархію смислів та ідеологічних цінностей. Водночас авангардизм як контрдіспозиція розвивався в межах цього ж культурного простору, але виконував функцію внутрішнього спротиву, утверджуючи автономію художнього мислення. Така дихотомія «канон – опозиція» уможливила формування специфічного українського варіанту модерністського мислення, що поєднав у собі елементи традиційності, національної інтонаційності й інноваційного експерименту.

У межах фукоянського підходу соціалістичний реалізм постає як механізм контролю, тоді як авангардизм – як альтернатива, що розширює горизонти естетичного досвіду. На основі концепції В. Паперного про «Культуру-1» і «Культуру-2» доведено, що еволюція радянської музичної культури визначалася переходом від утопічного експерименту авангардного типу до нормативно-ідеологічної моделі соціалістичного реалізму. Проте саме в межах останнього визріла внутрішня опозиція, яка стимулювала нову хвилю авангардного музичного мислення 1960–1980-х років. Українські композитори – Б. Лятошинський, В. Сильвестров, Л. Грабовський, Є. Станкович, І. Карабиць, які стали носіями цієї трансформації, перетворили авангард на форму духовного самоствердження в умовах цензурних обмежень. Відповідно, соціалістичний реалізм у своїй подвійній природі є не тільки інструментом ідеології, а й каталізатором модернізаційних процесів, що сприяв народженню нової музичної художньої мови.

Також окреслено роль українського музичного авангарду як складника світового художнього процесу, де локальна традиція співіснує з універсальними тенденціями технокультурного простору ХХ століття. Виявлено, що авангардизм у музиці України був не тільки стилістичним явищем, а й антропологічним проєктом, спрямованим на формування нового типу культурного суб'єкта, вільного, рефлексивного, духовно автономного. Отже, дихотомія «соціалістичний реалізм – авангардизм» набуває значення не опозиції, а взаємодоповнення, у межах якого художнє музичне мислення переходить від моделі підпорядкування до моделі внутрішнього самовизначення.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що в українській композиторській творчості ХХ століття соціалістичний реалізм і авангардизм функціонували як два полюси єдиного цивілізаційного процесу, що визначив культурно-мистецьку ідентичність доби. Саме їхнє напружене співіснування породило нову художню якість, у якій прагнення до творчої свободи стало визначальною рисою модерного українського музичного мистецтва.

Щодо перспективи подальших досліджень, то увага може бути зосереджена на вивченні індивідуальних композиторських стратегій і впливу авангардної традиції на формування постмодерного музичного мислення в Україні.

Список бібліографічних посилань

- Безклубенко, С. (2010). *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 2). Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Зинькевич, Е. (2007). *Mundus musicae. Тексты и контексты*. Задруга.
- Кияновська, Л. О. (2019). Соціокультурна парадигма Львівської композиторської школи. *Українське музикознавство*, 45, 31–48. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953>
- Кравченко, А. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лазечко, Н. В. (2024). Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості Галицьких композиторів першої третини XX ст. *Слобожанські мистецькі студії*, 3(06), 91–95. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.17>
- Овчаренко, С. В. (2023). Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція. *Культурологічний альманах*, 1, 188–193. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25>
- Овчаренко, С. (2025). Український симфонізм у системі марксистсько-ленінської ідеології: критичний огляд. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 8(1), 95–107. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331208>
- Паперный, В. (2016). *Культура Два*. Новое литературное обозрение.
- Смирна, Л. (2006). Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір. В О. Авраменко (Ред.), *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* (Кн. 2, pp. 5–76). Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.
- Ткач, М. М., & Хишко, О. В. (2015). Мистецтво музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти. В *Духовність особистості в системі мистецької освіти* (с. 112–123). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Черевко, К. (2013). Електронна музика як прояв авангардного мистецтва XX століття (естетико-композиційний аспект). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 29, 128–135.
- Юцевич, Ю. (2009). *Музыка [Словник-довідник] (2-ге вид.)*. Навчальна книга – Богдан.
- Guiomarino, H. (2017). A função metodológica do conceito de “dispositivo” na genealogia de Michel Foucault. In *Normalização, poder e direito* (pp. 213–237). JusPodivm.

References

- Bezklubenko, S. (2010). *Mystetstvo: terminy ta poniattia* [Art: Terms and concepts] (Vol. 2). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Cherevko, K. (2013). Elektronna muzyka yak proiav avanharnoho mystetstva XX stolittia (estetyko-kompozytsiinyi aspekt) [Electronic music as display of avant-guard art of twentieth century (aesthetic and compositional aspect)]. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv*, 29, 128–135 [in Ukrainian].
- Guiomarino, H. (2017). A função metodológica do conceito de “dispositivo” na genealogia de Michel Foucault [The metodological function of the concept of “dispositive” in the genealogy of Michel Foucault]. In *Normalização, poder e direito* [Normalization, power and law] (pp. 213–237). JusPodivm [in Portuguese].

- Kravchenko, A. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2019). Sotsiokulturna paradyhma Lvivskoi kompozytorskoj shkoly [Socio-cultural paradigm of Lviv composer school]. *Ukrainian Musicology*, 45, 31–48. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953> [in Ukrainian].
- Lazecho, N. V. (2024). Mentalni intentsii ukrainskoho modernu y avanhardu ta yikh vtilennia u kamerno-instrumentalnii tvorchosti Halytskykh kompozytoriv pershoi tretyny XX st. [Mental intentions of Ukrainian modern and avant-garde and their implementation in the musical work of Galician composers of the third half of the 20 century]. *Sloboda Art Studies*, 3(06), 91–95. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.17> [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. (2025). Ukrainskyi symfonizm u systemi marksystsko-leninskoj ideologii: krytychnyi ohliad [Ukrainian symphonism in the system of Marxism-Leninism ideology: Critical review]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 8(1), 95–107. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331208> [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. V. (2023). Sotsrealizm yak metod i styl: kulturno-istorychna rekonstruktsiia [Sotsrealism as method and style: cultural and historical reconstruction]. *Culturological Almanac*, 1, 188–193. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25> [in Ukrainian].
- Papernyi, V. (2016). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Smyrna, L. (2006). Ukrainskyi mystetskyi nonkonformizm: istorychnyi i svitohliadnyi vymir [Ukrainian artistic nonconformism: Historical and worldview dimension]. In O. Avramenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of fine arts of Ukraine in the 20th century] (Bk. 2, pp. 5–76). Modern Art Research Institute Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Tkach, M. M., & Khyzhko, O. V. (2015). Mystetstvo muzychnoho avanhardu u zmisti vyshchoj mystetskoj osvity. In *Dukhovnist osobystosti v systemi mystetskoj osvity* [The art of the musical avant-garde in the content of higher art education] (pp. 112–123). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University [in Ukrainian].
- Yutsevych, Yu. (2009). *Muzyka* [Music] [Dictionary] (2nd ed.). Bohdan Publishing House [in Ukrainian].
- Zin'kevich, E. (2007). *Mundus musicae. Teksty i konteksty* [Mundus musicae. Texts and contexts]. Zadruga [in Russian].

**DISPOSITION OF SOCIALIST REALISM AND AVANT-GARDE
IN THE MUSICAL ART OF UKRAINE IN THE 30s-80s
OF THE 20th CENTURY****Sviatoslav Ovcharenko^{1a, 2b}***Doctor of Philosophy in Cultural Studies,*¹ *Senior Lecturer, Department of Musical Art*² *Supervisor, Department of Pop Singing*

ORCID: 0000-0003-1855-9358; e-mail: ovcharenko-svyatoslav@ukr.net

^a *Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*^b *PHEE "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the research is to conduct a comprehensive analysis of socialist realism and avant-garde as interrelated cultural dispositions in Ukrainian musical art of the 1930s–1980s, as well as to determine their influence on the formation of modern thinking among artists in the context of musical culture creation. **Research methodology.** The methodological basis of this study is an interdisciplinary approach. A comprehensive methodological toolkit enables a multidimensional understanding of the phenomenon of Ukrainian musical art in the context of its transition from a totalitarian model to modern artistic thinking. A comparative method is used, which makes it possible to trace the dialectic between socialist realism as a system of ideological regulation and avant-garde as a form of aesthetic resistance in Ukrainian composition in the mid-20th century. The application of Foucault's concept of the disposition makes it possible to consider socialist realism and avant-garde as components of the system of culture creation. **Scientific novelty.** A conceptual understanding of socialist realism and avant-garde as an interdependent cultural disposition of Ukrainian musical art of the 20th century is carried out, revealing the dialectic between ideological control and the creative freedom of an artist. **Conclusions.** It is proven that socialist realism and avant-garde in Ukrainian musical art of the 1930s–1980s appear as an interdependent cultural disposition reflecting the complex dialectic between power, art and creative freedom. Socialist realism performed a regulatory function, while avant-garde formed a space for internal resistance and intellectual autonomy of an artist. Within such an opposition, a new quality of musical thinking matured, represented by the works of L. Grabovskyi, B. Lyatoshynskyi, V. Silvestrov, Ye. Stankovych and other composers. Thus, the conflict between canon and innovation became a factor in the formation of modern artistic thinking, in which the desire for freedom is combined with a deep national tradition.

Keywords: musical art of Ukraine in the 20th century; avant-garde; socialist realism; disposition in culture; Ukrainian composers

Надійшла: 02.08.2025; Прийнято: 01.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.