

## РОЗВИТОК МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ТОТАЛІТАРНОГО ТИПУ У РЕТРОСПЕКТИВІ НІМЕЧЧИНИ І УКРАЇНИ В 1930–1940-і роки

*Ми повинні нести масам ілюзію.*

А. ГІТЛЕР

**Постановка проблеми.** ХХ ст. — це століття тотальної кризи не тільки в економічному, політичному, а й в соціально — культурному плані. Ця криза призвела не лише до появи на світовій арені тоталітарних держав, а й до виникнення масової культури, що стала своєрідною формою прояву даної кризи. Масова культура не є повністю стихійним процесом, це цілком самостійне і складне соціальне явище, яке потребує компетентного усестороннього аналізу. Нині ж основною тенденцією є прозахідний погляд на масову культуру як на феномен постіндустріального суспільства. Проте задля розуміння сутності даного явища, особливо в контексті нашої сучасності, необхідно звернутися до витоків його зародження в умовах тоталітаризму.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Перші спроби осмислення даного феномену пов'язані із дослідженнями Г. Лебона і Г. Тарда, які пов'язували проблему масової культури із виникненням масового суспільства. Про це в свій час писала дослідниця Х. Арендт, центральною темою наукових досліджень якої був саме феномен масового суспільства як предтеча розвитку тоталітаризму. Нині ж серед вчених так і не досягнуто консенсусу в оцінюванні феномену масової культури. Деякі вважають її цілком негативним явищем, зокрема філософи Франкфуртської школи соціальних досліджень — Т. Адорно, М. Горкгаймер, Г. Маркузе Е. Фромм тощо — роблять акцент на негативних моментах, які проявляються в умовах масового суспільства в економіці, політиці і, як наслідок, у духовному житті.

70-ті ж роки ХХ ст. були відмічені появою у західній культурологічній літературі вчених, які значну частину своїх робіт присвяти-

ли висвітленню проблем масової культури, серед яких слід відмітити: Д. Белла, А. Богарта, П. Лазарсфельда, А. Ловенталя, Д. Макдональда, А. Моравія, Б. Розенберга, Ж. Фрідмана, Р. Хогарта, Т. Еліота, Е. Тофлера тощо, у якій дана проблема розглядається вже в дещо іншій площині, як закономірний процес усереднення культури при переході суспільства з індустріального на постіндустріальний етап розвитку, де провідною стає ідея про те, що цінності стають доступними для мас, а сама масова культура суттєво видозмінюється, набуваючи риси як народної, так і елітарної культури [10].

**Завдання статті.** Задля розуміння сутності даного феномену в контексті нашої сучасності, доцільно проаналізувати вплив саме ідеологічних і культурних тоталітарних практик на формування масової культури в ретроспективі Німеччини і Радянської України в 1930–1940-х.

**Виклад основного матеріалу.** Перші спроби осмислення феномену масової культури пов'язані із дослідженнями Г. Лебона і Г. Тарда, які пов'язували її виникнення із появою масового суспільства. Про це в свій час писала дослідниця Х. Арендт, центральною темою наукових досліджень якої був саме феномен масового суспільства як предтеча розвитку тоталітаризму. Сама ж дослідниця досить критично оцінювала феномен «масового суспільства» і вважала, що маси не є результатом рівності умов для всіх, а є результатом соціальної атомізації і крайньої індивідуалізації. Тому і термін «маси» «можна використовувати лише там де ми маємо справу з людьми, яких через їх кількість, чи байдужість, або через поєднання обох чинників не можна об'єднати в жодну організацію, засновану на спільному інтересі...» [1, с. 361].

В цей час і виникають тоталітарні режими, яким вдається досить вдало маніпулювати цими самими масами, створюючи ілюзію нової реальності, нового світу. Власне внутрішній соціоментальний механізм формування масової людини на початковому етапі поєднувався із ідеологічними, а точніше — тоталітарними практиками. У своєму поєднанні усі ці механізми і визначили характер радянської і нацистської культур.

Так, зокрема, як зазначає М. Бондарева, «виконуючи функцію соціального посередника і єдино значимої символічної системи, ідеологічний дискурс радянської держави визначав передумови утвердження наприкінці 1920-х рр. тоталітаризму, а саме, особливої масової культури тоталітарного типу, актуалізуючись у різних видах мистецтва» [2].

Досить цікаво простежити як в офіційних радянських документах і газетних публікаціях змінювалось ставлення до поняття «маса» і «масова культура». Так в дореволюційну епоху частіше писали про «народність» у мистецтві, «народну культуру» у негативному контексті, ототожнюючи її із «відсталою» культурою. В 1920–1930-ті відношення дещо змінюється і поняття «маса» у позитивному контексті ототожнюється із пролетарською культурою.

Фактично вже на початковому етапі формування тоталітарної ідеології були закладені дві основні складові нової мегакультури.

Як пише І. Голомшток у своїй праці «Тоталітарна культура», по — перше, це всередині самого авангарду, як радянського, так і італійського була висунута ідея служіння мистецтва революції і державі. По — друге, в СРСР був покладений початок партійно — державної монополії на усі засоби художнього життя шляхом націоналізації музеїв, ЗМІ, системи освіти. У Росії після 1921 р. (в Італії дещо пізніше) закладається третій блок: партія і держава роблять ставку на ті художні напрями, які у майбутньому під іменем соціалістичного реалізму чи мистецтва націонал — соціалізму набувають офіційний статус у державах тоталітарного типу [4, с. 38].

Проте варто зазначити, що на відміну від інших тоталітарних країн, в Італії Мусоліні практично не використовував культурний терор і здійснював свою культурну політику шляхом заохочування своїх прибічників, а не знищення противників. Тому в Італії поряд із офіційним фашистським живописом існував і інший культурний спектр. У Німеччині ж подібне неофіційне мистецтво було проголошено «дегенеративним», було заборонено законодавством, як і професійна діяльність модерністів та євреїв. Архітектори, які не вписувались в естетичні ідеали Гітлера, втратили доступ до преси і до державних замовлень, але їм ніхто не заважав проектувати приватно. В СРСР відсутність приватних заказів, монопольний розподіл художніх матеріалів і система поліцейського доносу робили незалежні заняття мистецтвом практично неможливими.

Як ми бачимо, у тоталітарній системі мистецтво виконує роль своєрідного механізму передачі образними засобами тих догм і міфів, які нав'язуються масам для загального споживання.

Загальними для мистецтва тоталітарної держави можна виокремити такі риси:

1. Проголошення мистецтва ідеологічною зброєю і засобом боротьби за владу.
2. Монополізація усіх сфер і художніх засобів.

3. Створення всеохоплюючого апарату контролю і управління мистецтвом.

4. Вибір одного єдино правильного мистецького напрямку, який би відповідав цілям режиму.

5. Боротьба з усіма неофіційними стилями і тенденціями у мистецтві, проголошення їх реакційними і ворожими.

Отже, проаналізуємо як відбувалось втілення цих рис на практиці з досвіду Німеччини і Радянської України.

Фактично «кінець мистецтва» у Німеччині відбулося із приходом нацизму до влади, а в СРСР — із постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р., де проголошувалась «перебудова літературно — художніх організацій», що означало фактично ліквідацію усіх угруповань, створення єдиного союзу радянських письменників і передбачало проведення аналогічних змін в інших мистецьких напрямках.

Проте якщо за Гітлером основною функцією мистецтва було відображення живого розвитку народного життя, то за Сталіним основна задача полягала у вираженні дійсності у її революційному розвитку. Фактично мистецтво стає основним інструментом виховання і перебудови свідомості мас, могутньою зброєю боротьби пролетаріату.

Як зазначає І. Голомшток, у Німеччині ж експресіонізм був першим радикальним рухом німецького модернізму. На відміну від російського авангарду, йому не була властива ідея революційної перебудови суспільства засобами мистецтва, і радикалізм цієї течії полягав у його емоційному заряді, «зверненому проти реальності». Перед кінцем війни Німеччину поглинула хвиля дадаїзму, що означало заперечення усіх цінностей минулого і теперішнього та наблизило його до російських футуристів передреволюційного етапу. Німецький експресіонізм 1920-х як і дадаїзм був перш за все негативною реакцією на війну і її наслідки. У січні 1932 р. посилюються напади на буржуазне, так зване «дегенеративне» мистецтво, яке Гітлер ототожнював із «культур більшовизмом» [4].

Так, зокрема у «Майн Кампфі» він писав, що «художній більшовизм представляє собою єдину можливу форму вираження більшовизму як цілого ... усі плакати, пропагандистські малюнки в газетах тощо несуть на собі відбиток не тільки політичного, але і культурного загнивання...» [3, с. 185–186].

Якщо ж у Німеччині об'єктом культурної політики нацизму в першу чергу було образотворче мистецтво, у якому основне значення набував прямий вплив на маси через живопис, скульптуру

і графіку, які виступали у якості засобів наглядної агітації. У Росії ж основний удар був направлений на літературу, так як образотворче мистецтво до 1930-х вже було під лаштоване до потреб режиму.

Як зазначають Г. Романенко та В. Шейко, починаючи з 1923–1925 рр. в Радянському союзі компартія відкрито заявляє про свої претензії на керівництво культурою і ставить за мету створення нової культурної моделі, яка б цілком обслуговувала її ідеологічну гегемонію. Насамперед у сферу культури були перенесені поняття «класовості» й «класової боротьби» як рушійного чинника соціокультурного розвитку. Оскільки ставка робилася на пролетарську культуру, то решта культурних виявів розцінювались або як «путніцтво» або як ворожі дії [9, с. 86–91].

Таким чином культура ставала частиною загальнопролетарської програми, спрямованої на масове насадження ідеології більшовицького режиму.

На теренах СРСР мистецька діяльність створювалась фактично двома потужними художніми об'єднаннями — АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) та АХЧУ (Асоціація художників Червоної України).

Як пишуть Г. Романенко та В. Шейко, в той час спостерігається характерне для радянських часів прагнення звести усіх художників до організації, а з іншого, виявляється нетерпимість до митців різних художніх угруповань, яких буквально заганяють у підпілля, використовуючи засоби ідеологічної боротьби, а не творчої змагальності.

Девізом АРМУ було переконання «Мистецтво — масам», тому на першому плані у творчості художників виразно проступають селянські мотиви, драматичні мотиви соціального буття. Широко практикувалась виставкова робота, проводились регіональні виставки і пересувні виставки як засіб зближення мистецтва із суспільним життям. Інша потужна організація АХЧУ — намагалася спрямувати творчі сили митців — реалістів на користь соціалістичного будівництва — відобразити волю, ідеї та почуття робітничі — селянських мас у станкових роботах і монументальних панно, поширити серед загалу здобутки «мистецтва матеріальної культури», аби сприяти наближенню до висот комуністичного побуту [9, с. 87–88].

Проте, на мій погляд, важливий етап у процесі об'єднання літературних сил України пов'язаний з ім'ям саме М. Хвильового. Адже першою письменницькою організацією, яка відмовилась від принципів більшовицького масовізму і пішла шляхом розбудови національної української літератури європейського рівня стала організація

ВАПЛІТЕ (1925 р., Харків), яку очолював Хвильовий. На тлі широкої комуністичної пропаганди творчих можливостей робітниче селянських мас Хвильовий перший наважився вказати, що масовізм є небезпечним для справжнього культурного розвитку.

В 1930-х рр. відбувається утвердження соціального реалізму не лише як методу направлено на формування певної мистецької точки зору, але і як програми для пропаганди нового способу життя. Як зазначає О. Роготченко, в основі було покладено принцип так званого революційного романтизму («Веселі доярки» Ф. Кричевського 1937 р., «Колгосп у цвіту» Г. Світлицького 1935 р. тощо), де увага митця присвячена вихованню засобами живопису нового покоління й нової моралі радянської людини. Вищим досягненням радянських художників вважались картини Б. Йогансона «Допит комуністів», Б. Грекова і його школи, присвячені військовій тематиці, портрети М. Нестерова, П. Коріна, праці А. Дейнеки, які оспівували здорову, сильну людину. Шедевром монументального мистецтва вважалось створена В. Мухіною скульптурна група «Робочий і колгоспниця» [8, с. 414–420].

Не менш важливою стає тема прокламації вождізму (Ф. Кричевський «В. Ленін», в 1939–1940 рр. Сталіну присвячують свої твори В. Савін «Сталін на південному фронті» та І. Шульга «Товариш Сталін на Південно-західному фронті у 1920-ті»). Серед творів 1936–1940-х найбільш популярними у живописі були картини І. Кривенка «М. Щорс у Леніна» (1938 р.), Ф. Жеваго «Бесіда Леніна з червоногвардійцями», Д. Попена «Товариш Ленін затверджує ескіз пам'ятника Шевченкові в Москві» [8, с. 414–420].

Аналогічні процеси спостерігаємо і в Німеччині. Усі види мистецтва в нацистській Німеччині були підлеглі політиці гляйхшалтунг, і лише музика, найменш політизована сфера, не відчувала серйозного тиску при гітлерівській диктатурі. Художня якість мистецтва фашизму визначалась тими ж рисами — примітивізмом і натуральністю образного мислення.

Основними темами були:

– тема патріотизму, яка проявлялась навіть у натюрмортах (включення, наприклад, бюста фюрера чи його книги «Майн кампф» у число обов'язкових предметів);

– тема «грунту і крові» Досить характерним для фашистського живопису було ототожнення теми родючості землі, зрілості її плодів з оголеним жіночим тілом (Є. Цоббербір, І. Залінгер). В Україні ж це було заборонено;

– побутовий жанр, а саме тема «здорового народного колективізму», «єднання партії і народу» (П. Падуа «Фюрер говорить», Г. Шміц-Віденбрук «Народ, який бореться» тощо). Особливе значення проявляв режим Рейха щодо справ виховання молоді засобами мистецтва. Живописці створили багато полотен із зображенням характерних церемоній, ритуалів чи просто портретів підлітків, які уважно слухають агітацію дорослих.

Тобто усюди бачимо тотальну ідеологічну націленість, заперечення самовираження і власне самостійного художнього пошуку.

В Німеччині ж проблемами культури займалась *Імперська Палата культури*, яка здійснювала тотальний контроль над розподілом заказів, відпуском художніх матеріалів, продажем усіх мистецьких творів, і проведенням усіх заходів, в тому числі персональних виставок. В 1934 р. на 6 з'їзді партії у Нюрберзі була оголошена «Культурна програма НСДАП». Її основу склали висловлювання Гітлера щодо основних задач і сутності образотворчого мистецтва: «мистецтво — місія ... витвори мистецтва повинні стати вічними» [11].

Фактично за 9 років свого розвитку, мистецтво Рейха зуміло прийти майже до абсолютної результативності в усіх видах і жанрах, стало надійним джерелом ідеологічної обробки суспільства.

Згідно із даними Імперської Палати культури, в 1936 р. її членами стали: 15000 архітекторів, 14300 живописців, 2900 скульпторів, 4200 графіків, 2300 художників — ремісників, 1200 модельєрів — проектувальників, 730 художників по інтер'єру, 500 садових художників, 2600 видавців літератури з мистецтва і продавців художніх магазинів [11].

Власне ці цифри надають нам уявлення про масштабність функцій державного мистецтва за часів Третього Рейху і потенційних можливостей його впливу.

**Висновки.** Отже, культурна політика тоталітарних режимів характеризувалась своєю масовістю і тотальністю. Сфера мистецтва стала основним джерелом впливу еліт на маси, уся сфера естетичного фактично злилась воєдино із політичною ідеологією. Тоталітарна культура, спрямована на масового споживача, стала ідеальним знаряддям ідеологізації суспільства, вдалим засобом насадження ілюзій нового режиму та утопічного відображення реальної дійсності. Масова культура стала своєрідним відображенням ціннісних трансформацій суспільства із переходом на якісно новий етап розвитку із виникненням масового виробництва, де вже не якість та змістове наповнення стають основним критерієм цінності.

**Перспективи подальших досліджень.** У подальшому планується розглянути особливості розвитку масової культури у посттоталітарну добу, її вплив на сучасні тенденції розвитку мистецтва.

1. *Арендт Х.* Джерела тоталітаризму. — К., 2005.
2. *Бондарева М.* Идеологические и художественные практики России 1917–1925 годов как инвариант массовой культуры: Дис. ... канд. культурологии. — Кострома, 2004 (<http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/126938.html>).
3. *Гитлер А.* Моя борьба. — Харьков, 2003.
4. *Голомшток И.* Тоталитарная культура. — М., 1991.
5. *Лифшиц М. А.* Собр. соч.: В 3 т. — М., 1988. — Т. 3 ([http://sophia.nau.edu.ua/science/visnik/visn\\_1/shorina.htm](http://sophia.nau.edu.ua/science/visnik/visn_1/shorina.htm)).
6. *Маркузе Г.* Одномерный человек. — М., 2002.
7. *Найedorф М.* Тоталитаризм как простейшая форма «массовой культуры» ([http://www.countries.ru/library/twenty/total\\_form\\_of\\_culture.htm](http://www.countries.ru/library/twenty/total_form_of_culture.htm)).
8. *Рогатченко О.* Мистецтво радянської України 1930-х рр. (Графіка, живопис) // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. // ІПСМ НАМ України: у 2 кн. — К., 2006. — Кн. 1.
9. *Романенко Г., Шейко В.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України: Іст.-культурол. вимір. — К., 2008.
10. *Тофлер Е.* Третья хвиля. — К., 2000.
11. Энциклопедия III Рейха. — М., 1996.

**Анотація.** У статті розглянуто основні передумови зародження та розвитку масової культури тоталітарного типу на прикладі Німеччини та Радянської України в 1930–1940-х рр.

**Ключові слова:** маси, масове суспільство, народна культура, дегенеративне мистецтво, культур більшовизм.

**Аннотация.** В статье рассматриваются причины возникновения и условия развития массовой культуры тоталитарного типа в ретроспективе Германии и Украины в 1930–1940-х гг.

**Ключевые слова:** массы, массовое общество, народная культура, дегенеративное искусство, культур большевизм.

**Summary.** The article discusses the main causes and circumstances of mass totalitarian culture in retrospect Germany and Ukraine in the 1930–1940 years.