

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

ДЕМУРА ОКСАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 130.2:17.022.1

**АХЕТИПНО-МІФОЛОГІЧНІ СТРУКТУРИ РАДЯНСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ: ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ**

09.00.08 – естетика

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:
МЄДНІКОВА Галина Сергіївна,
доктор філософських наук,
професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ АРХЕТИПНО-МІФОЛОГІЧНИХ СТРУКТУР ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ	14
1.1 Дослідження архетипів естетичної свідомості тоталітарних режимів в аналітичній психології.....	14
1.2 Аналіз естетичної свідомості тоталітаризму представниками соціально-критичної теорії.....	30
1.3 Політичний міф як системоорганізуючий компонент радянської художньої культури доби тоталітаризму.....	44
Висновки до першого розділу.....	60
РОЗДІЛ 2 ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ СТРАТЕГІЇ ПАРТІЙНО- ІДЕОЛОГІЧНОЇ МІФОЛОГІЗАЦІЇ РЕАЛЬНОСТІ В ТОТАЛІТАРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ.	63
2.1 Радянська естетика як ідеологічний чинник мистецтва соцреалізму.....	63
2.2 Архетипи і міфологеми релігійної свідомості в іконології радянського мистецтва.	83
2.3 Політичний плакат як форма естетико-ідеологічної комунікації в тоталітарному суспільстві.	104
Висновки до другого розділу	117
РОЗДІЛ 3. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТА ХУДОЖНЄ ПОДОЛАННЯ «НЕОФІЦІЙНИМ МИСТЕЦТВОМ» КАНОНІВ СОЦРЕАЛІЗМУ.....	119
3.1 Викриття та руйнування міфологем художньо-естетичної свідомості радянської людини мистецтвом нонконформізму.....	119
3.2 Естетика московського концептуалізму як протилежність естетиці соцреалізму.	131
3.3 Естетичні пошуки українського неофіційного мистецтва як протест проти міфологічних ідеологем естетики соцреалізму.....	147
Висновки до третього розділу	164
ВИСНОВКИ.....	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	172

ВСТУП

Актуальність дослідження. На початку ХХІ століття науковці пострадянських країн все частіше звертаються до переосмислення досвіду тоталітарного часу, ідеалізуючи його чи піддаючи нищівній критиці. Сьогодні спостерігається поживлення наукового інтересу до вивчення маніпулятивних механізмів суспільної свідомості, до виявлення міфологічних, релігійних структур у культурі тоталітарної доби. Саме в масовій свідомості теоретичні догми, табу, міфи й архетипи є особливо інерційними, продовжуючи визначати повсякденний світогляд пересічної людини і, часом, заважаючи об'єктивно сприймати навколишній світ, активно й творчо проявляти себе в якості суб'єктів культури та соціально-політичного життя. Осмислення основних механізмів функціонування глибинних пластів колективного несвідомого, що втілюються в архетипних естетичних, художньо-символічних формах, допоможе запобігти можливим майбутнім спробам маніпулювання свідомістю, до яких вдається влада окремих держав, коли вона набирає ознак тоталітаризму.

Актуальність філософсько-естетичного аналізу художньої свідомості й культури радянської людини зумовлена сукупністю причин, найважливішою серед яких є потреба зрозуміти особливості людського буття в тоталітарному і посттоталітарному просторі. Важливим завданням є осмислення в естетичному дискурсі функцій міфу й архетипу як маніпулятивних механізмів культури тоталітарної доби. Це потребує визначення та уточнення способів взаємодії міфу й архетипу в якості основоположних позасвідомих імпульсів, що виступають наріжним каменем для формування «хибної свідомості» будь-якою ідеологією, що має партійно обмежений характер.

З'ясування ролі міфологічних структур масової свідомості в мистецтві соцреалізму сприятиме розкриттю механізмів тиску образно-символічних мистецьких прийомів на колективне позасвідоме, та, як результат, проясненню історичного факту виникнення могутньої протидії на такий тиск – появи мистецтва нонконформізму.

Крім того, маніпулювання свідомістю в сучасних умовах інформаційних війн також актуалізувало проблему використання архетипів і міфологем офіційною пропагандою та мистецтвом. Естетичний аналіз буття людини доби тоталітарних режимів полягає в осмисленні впливу художньої культури на формування конформістського ставлення до дійсності й встановленні причинно-наслідкових зв'язків між бюрократичним тиском на художню культуру, ідеологічним табуванням окремих тем і виникненням опозиційного руху в андеграундному мистецтві колишнього Радянського Союзу.

На жаль, рецидиви тоталітарної свідомості як світоглядного явища і зараз спостерігаються в окремих посткомуністичних країнах. У них існує велика вірогідність відновлення режимного ладу, адже масова свідомість завжди була, є і буде залишатися оповитою міфологічними конструктами. Тому ідеологічні системи маніпуляції та пропаганди постійно будуть процвітати, «естетично» удосконалюватися, перешкоджати комплексно реформувати сферу культури й мистецтва в країнах із тоталітарним спадком.

Відтак, актуальність дослідження архетипу і міфу як культурних універсалій у радянській естетиці пояснюється необхідністю зосередження наукового інтересу на одній із найбільш суперечливих сторінок нашої історії та загостренням теоретичної уваги на тих механізмах становлення ідеології, які досі лишаються дієвими на рівні масової колективної свідомості й культури.

Потреба в інтегральних теоріях, проектах, образах і типах рефлексії виникає в кризові, біфуркаційні періоди історії культури. Міждисциплінарний аналіз у контексті суміжних дисциплін – опора на ключові праці з естетики, філософії, культурології, психології, мистецтвознавства – дав можливість глибше проаналізувати постульовану наукову проблему.

Аналіз естетичного дискурсу середини ХХ століття здійснюється в методологічних рамках марксизму, психоаналізу, екзистенціалізму, структуралізму, герменевтики. Якщо марксизм цінував у мистецтві насамперед ідейність і здатність відображати соціально-класові протиріччя, то психоаналіз піддав ретельному розгляду феномен творчості, з точки зору сублімації несвідомого. Завдяки структуралізму й постструктуралізму розгорнувся науковий дискурс щодо герменевтичних підходів до тлумачення художнього твору, в аспекті його формальних і змістових структур.

Естетичні структури тоталітарної культури вивчаються не тільки в рамках марксистсько-ленінської естетики, а й з опорою на естетичні теорії франкфуртської школи та психоаналітичні концепції ХХ століття. Вони формують уявлення про глибинні пласти психіки, які є ключовими для розуміння міфологем тоталітарного мистецтва, і у своїй еволюції продукують власні естетичні категорії.

Осмисленню естетичних аспектів культури тоталітарних суспільств сприяли положення і висновки, що містяться в роботах з естетики М.С.Кагана, В.В. Бичкова, Н.Б.Маньковської, М.А. Хренова, А.С. Мігунова, М.Ф.Овсяннікова, Е.Н.Устюгової, А.А. Арєф'єва, В.А.Личковаха.

Особливе місце займає філософська думка щодо аналізу мистецтва тоталітарної доби у працях М. Бердяєва, Е. Кассіра, Р. Інгардена, М.Хоркхаймера, Т. Адорно, Б. Гройса. Зокрема, критична теорія індустріального суспільства є основою усвідомлення ролі естетичного в

сучасному технократичному суспільстві. Естетичні категорії, включаючи прекрасне, постають як засіб містифікації соціальної реальності; «нове мистецтво» виступає проти старого, буржуазного й ідеологізованого. Основний предмет естетичної критики тут – масова культура й масове мистецтво.

Вагому роль в осмисленні психологічних аспектів продукування та сприйняття творів мистецтва тоталітарної доби відіграли розробки психоаналітичної школи щодо позасвідомих чинників становлення й функціонування естетичної свідомості. Цей доробок представлений у нашому дослідженні іменами З. Фрейда, К. Юнга, Е. Фромма, В. Райха, Л.Т. Левчук.

Для розуміння культури тоталітарного суспільства велике значення мають роботи арт-критиків, серед них: Е. Дьоготь, В. Левашов, О. Петрова, І.Голомшток, А. Якимович, В. Тупіцин, В. Таслов, О. Федорчук. Наприклад, російський дослідник І. Голомшток проводить порівняльний аналіз радянського та німецького мистецтва тоталітарної доби, виокремлюючи окремі жанри і встановлюючи відповідну схожість між ними.

Серед сучасних українських дослідників, котрі розглядають світоглядно-естетичні виміри радянського мистецтва, варто також відзначити Н.Левченко, Ю.Легенького, Л.Ткаченко, О.Роготченко, І.Проців, О.Сінченко, Л.Смирну, Я.Поліщука, М. Найдорфа, О. Котова, Г. Скляренко, Л.Авраменко.

Водночас, аналізуючи радянську тоталітарну культуру та її естетичні прояви, стикаємось із тим, що основною проблемою була і залишається, з одного боку, фрагментація цього феномена як цілого, а з іншого, його схематизація. Серед великої кількості робіт фактично немає таких, які виходили б із розуміння естетики в тоталітарну епоху як культурного феномену, що складається зі своєрідного синтезу різних пластів світової культури. Всеохоплююча проблема для всіх пострадянських країн криється у

так званому феномені «ідеологічного подолання», коли минула історія нівелюється або виправдовується, але зовсім не усвідомлюється і приймається як частина спільного минулого. Тому аналіз естетичних закономірностей та своєрідності тоталітарного мистецтва, як багатовимірного явища в історії художньої культури, є одним із важливих завдань сьогоденної естетичної науки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження здійснено у межах науково-дослідної роботи кафедри культурології Інституту філософської освіти і науки Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова за напрямом «Методологія і зміст викладання соціально-гуманітарних наук», що входить до Тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова за напрямом «Дослідження проблем гуманітарних наук», який був затверджений Вченою радою університету (протокол №5 від 29 січня 2009 року).

Мета роботи – виявити світоглядно-естетичні особливості та архетипно-міфологічні структури радянської культури тоталітарної доби.

Досягнення цієї мети передбачає виконання наступних **завдань**:

- розкрити суть архетипно-міфологічних структур культури з філософсько-естетичної точки зору, закономірності впливу міфологічно-архетипних утворень на становлення особистості в тоталітарному суспільстві, механізми актуалізації глибинних пластів психіки мас через символічні форми;
- дослідити специфіку філософського аналізу естетичної свідомості тоталітаризму представниками франкфуртської школи;
- розглянути естетичні засади творення політичного міфу тоталітарної доби і семантику культурних універсалій тоталітарної свідомості;

- виявити закономірності смислових зсувів у структурі основних естетичних категорій художньої культури радянського періоду;
- проаналізувати еволюцію і семантику релігійних символів у культурі тоталітарних суспільств на прикладі мистецтва соцреалізму;
- визначити пропагандистську та маніпулятивну роль радянського плакату;
- з'ясувати соціокультурні передумови виникнення нонконформізму в Радянському Союзі й виокремити значущі естетичні характеристики неофіційного мистецтва;
- провести компаративний аналіз естетики московського концептуалізму та соцреалізму і виявити їх фундаментальні протиріччя;
- висвітлити естетику українського мистецького нонконформізму як прояву особливого світоглядно-художнього явища.

Об'єкт дослідження – радянська культура тоталітарної доби.

Предмет дослідження – архетипно-міфологічні ідеологеми художньо-естетичної свідомості радянської культури.

Теоретико-методологічну базу дисертаційної роботи становлять дослідження вітчизняних і зарубіжних філософів, естетиків і теоретиків мистецтва, зокрема психоаналітична концепція З. Фрейда та аналітична психологія К.Г. Юнга, що задали схему дослідження неконтрольованих, позасвідомих пластів масової свідомості. Вони окреслюються через такі поняття, як архетип, колективне позасвідоме, екстравертність / інтравертність культур. З огляду на концепцію про образний та символічний вияв архетипів у мистецтві, – застосування психоаналітичного підходу доцільне в герменевтичному тлумаченні художніх текстів радянської культури.

При дослідженні світоглядно-міфологічної основи тоталітарної культури є плідним доробок представника марбурзької школи неокантіанства

– Ернста Кассіра. Німецький науковець вводить у філософію та естетику поняття «символічні форми», об'єднуючи через призму і дієвість символу різноманітні сфери культури (мову, міф, релігію, мистецтво, науку). Ця теорія застосована у дисертації для демонстрування тотальності впливу феноменів символічного порядку на життєдіяльність, культуру і мистецтво суспільства.

Методологічною основою дослідження слугували також наукові праці представників франкфуртської школи, а саме: критична теорія індустріального суспільства, сформульована у роботах Т. Адорно, В. Беньяміна, М. Хоркхаймера, Г. Маркузе, Е. Фромма, що посприяли усвідомленню статусу, ролі і функцій естетичного в технократичному суспільстві. Естетичні категорії, включаючи прекрасне, постають тут як засіб містифікації соціальної реальності, в її художньому осмисленні та образно-символічному відтворенні.

В дослідженні застосовано такі методи: феноменологічний, який використовується на первинній стадії вивчення й опису предмету дослідження; герменевтичний, необхідний при здійсненні філософсько-естетичного тлумачення феноменів та артефактів тоталітарного мистецтва; значущість історико-генетичного методу впливає із факту вкоріненості предмету дисертаційного дослідження в історії світової художньої культури; системний метод аналізу культурних і художніх феноменів, необхідність якого обумовлена багатоаспектним і водночас цілісним характером предмету дослідження; компаративний метод використовується для зіставлення проявів естетичних феноменів тоталітарної культури на досвіді німецької та радянської держав відповідного періоду.

Аналіз наукової літератури виявив, що в українській естетиці й досі немає системного, комплексного філософсько-естетичного аналізу

архетипно-міфологічних структур художньої культури та їх втілення в соціально-культурному просторі радянського періоду.

Тому основний акцент у нашому дисертаційному дослідженні зроблено на аналізі світоглядно-естетичних основ міфологізації суспільства і культури тоталітарної доби, що базуються на архетипних структурах, закладених в індивідуальній та колективній психіці. Використання міфологем як ідеологем та їх подальша естетизація в мистецтві соцреалізму виокремлюється як необхідний елемент всієї пропагандистської діяльності радянської влади, а також як причина появи альтернативного мистецтва нонконформізму – свідомого протесту проти офіційно-пропагандистського художнього стилю.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українській філософській думці комплексно проведений естетичний аналіз архетипно-міфологічних ідеологем радянського мистецтва на теоретико-методологічній основі психоаналітичної концепції, естетичних поглядів представників франкфуртської школи, що дозволило виявити особливості естетичної свідомості в художній культурі тоталітарного суспільства.

Вперше:

- завдяки поліметодичному поєднанню теоретичних дискурсів кількох філософських напрямків – психоаналітичного, неокантіанського, структуралістського – здійснено комплексне дослідження базових архетипів колективного несвідомого, які втілились у культурі тоталітарних суспільств;

- у філософсько-естетичний науковий обіг введено архетипну універсалію «героїчного» – основну естетичну категорію радянської естетики, що характеризує мистецтво радянського періоду в його соцреалістичному форматі, – як засіб підтримки постійної конфронтації з зовнішнім ворогом, а також в якості ідеального шаблону людського буття;

- розглянуто радянський плакат не тільки як засіб пропаганди, але і як форму естетико-політичної комунікації, що візуалізувала й транслювала ідеологічні смисли комуністичної держави.

Уточнено:

- положення про те, що завдяки апелюванню до універсальних символів релігійної свідомості, успішно здійснювалося поєднання естетичних форм з ідеологічною доктриною, завдяки чому остання набувала ціннісно-смыслового характеру, впливаючи на становлення політичної ідентичності окремої особистості;

- розуміння природи і становлення естетики тоталітарної доби представниками франкфуртської школи (зокрема, на прикладі Радянського Союзу);

- особливості виникнення і становлення світоглядно-естетичних орієнтирів українського та радянського в мистецькій парадигмі «неофіційного мистецтва»;

- характерні відмінності та біфуркаційні точки перетину нонконформізму та соцреалізму.

Набуло подальшого розвитку:

- поняття архетипу як феномену, який не лише пов'язаний із колективним й індивідуальним позасвідомим, але й виступає світоглядно-естетичним підґрунтям для становлення тоталітарного суспільства та його художньої культури;

- думка про те, що радянська естетика соцреалізму є амбівалентним явищем, яке не може визначатись категорично негативно чи позитивно, а є ціннісно «двоїчна»;

- положення про те, що радянська естетика загалом володіє потужним креативним потенціалом у сучасному культуротворенні з точки зору стимулів її подолання.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає у розкритті архетипно-міфологічних засад мистецтва тоталітарної держави як інструменту маніпулятивного впливу, що має бути подоланим у сучасній художній та естетичній свідомості, в науковому дискурсі й мистецькій практиці.

Практичне значення роботи. Результати дисертаційного дослідження актуальні для викладання навчальних курсів «Естетика», «Культурологія», «Українська культура», «Філософська антропологія», а також у розробці відповідної навчально-методичної літератури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою. Висновки та положення наукової новизни автор одержав особисто.

Апробація результатів дослідження. Дисертація, її основні положення та отримані результати обговорювалися на засіданні кафедри культурології Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. Концептуальні ідеї дослідження доповідалися на конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Придніпровські соціально-гуманітарні читання» (Кривий Ріг, 2012), Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Київ, 2013); Міжнародна науково-практична конференція «Особа в тоталітарному суспільстві: рефлексії ХХІ ст.» (Одеса, 2013); Міжнародна наукова конференція «Бердяєвські читання» (Донецьк – Сімферополь, 2014); Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2014» (Київ, 2014); Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, 2014); Всеукраїнська наукова конференція «Духовність. Культура. Пам'ять» (Львів, 2015);

Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання суспільних наук: наукові дискусії» (Київ, 2015).

Публікації. Результати дослідження відображені у п'ятьох статтях у фахових наукових виданнях, а також у семи збірниках доповідей на міжнародних та всеукраїнських науково-теоретичних конференціях.

Структура дисертаційного дослідження. Робота складається із вступу, трьох розділів, що включають у себе дев'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 151 найменування. Загальний обсяг дисертації становить 187 сторінок машинописного тексту українською мовою, з них 171 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ АРХЕТИПНО-МІФОЛОГІЧНИХ СТРУКТУР ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ

1.1 Дослідження архетипів естетичної свідомості тоталітарних режимів в аналітичній психології

Сучасне суспільство не можливе без переоцінки минулого, духовних цінностей та естетичного досвіду поколінь. Саме в масовій культурі вкорінюються теоретичні догми, заборони, міфи й архетипи, які впливають на світогляд пересічної людини і нерідко заважають об'єктивно сприймати навколишній світ і активно проявляти себе в якості суб'єктів культури та соціально-політичного життя. Колективне несвідоме, втілене в архетипах, має за власну основу колективний досвід, який не забувається, не витісняється, а передається наступним поколінням. Саме цей колективний досвід формує єдиний образ психічного життя, який потім творчо відображається в культурі. Це доводить необхідність аналізу масової культури та типу мислення в тоталітарній системі, що мала місце в радянський період вітчизняної історії. Осмислення основних механізмів функціонування глибинних пластів психіки, що втілюються в архетипних формах культури, дає нам можливість зрозуміти маніпулятивні механізми її функціонування, що покликані служити ідеологічній системі.

Процес становлення та буття культури будь-якого суспільства має цілком чіткі та визначені механізми. Одним з основоположних та найважливіших формотворчих елементів культури є міф. Розкриваючи початки суспільного буття та перетворюючи індивідуальну свідомість, міф в історії людства виступає трансформуючим механізмом. Він здатен

перетворювати негативну, неоформлену енергію в цілісні психологічно-стійкі образи, які людство виробляло в процесі свого тривалого становлення. Саме ці образи можна називати архетипами. Отож, архетип – це фігура певного явища, події, образу, що наділена конкретними ознаками й змінюється впродовж історії. Актуалізація архетипного мислення має прямий психологічний вплив на індивіда, пробуджуючи в ньому позасвідому впевненість, формуючи власну опору для вчинків, дій, світоглядних трансформацій.

Міф – це форма людського буття, суспільної свідомості; спосіб розуміння природної та соціальної дійсності на різних стадіях суспільного розвитку. Тоталітарна культура не виняток, вона наскрізь була просякнута імпліцитними міфологемами, які багато в чому визначали свідомість суспільства і нації.

Для розуміння реалізації естетичного у тоталітарних культурах, основах їх формування та наслідків, що з них випливають, звернемося до основоположних понять, які ввів Карл Густав Юнг, а саме: колективне несвідоме й архетип.

К. Г. Юнг займався дослідженням проблем становлення тоталітаризму. Живучи в період між двома світовими війнами та займаючись психологічним консультуванням у Німеччині, він неодноразово писав у своїх статтях та лекціях, що вбачає в психіці сучасників серйозні порушення, які неодмінно позначаються на колективному позасвідомому. Дослідник зазначав, що рано чи пізно позасвідома деконструююча енергія візьме гору над раціоналізмом і придушене вирветься нагору, тягнучи за собою катаклізми та кризу розвитку, при чому, не лише Німеччини, а й інших країн. Тому К.Г.Юнг вважав обмін культурними цінностями зі Сходом і подолання ідолів нашого свідомого світу єдиним можливим засобом утримання світу від загибелі.

К. Г. Юнг бачив у націонал-соціалістичному русі ще один доказ існування архетипів і їх влади над людьми. Архетипи здатні еволюціонувати і змінюватись протягом великих відрізків часу. Архетип – це чиста, не зіпсована природа. Саме ця природа змушує людину говорити слова та виконувати такі дії, суті котрих вона може й не усвідомлювати [145, с.232].

У представленому дисертаційному дослідженні використовуємо теорію архетипів К. Г. Юнга як методологічну основу аналізу системи абсолютно нових цінностей та формування людини нового типу – *homo soveticus* [52]. Термін «*homo soveticus*» бере свій початок зі спроб більшовиків створити «нову людину». Засновники радянської системи неодноразово вказували, що для побудови комунізму нагально потрібне створення «нової людини» [24, с.157].

У формі *homo socialisticus* термін був вперше використаний в 1918 році Сергієм Булгаковим у книзі «На бенкеті богів» щодо солдатів революціонерів: «Ви зверніть увагу, як змінився навіть зовнішній вигляд солдата, – він став якимось звіроподібним, страшним, особливо матрос. Зізнаюся вам, що «товариші» здаються мені іноді істотами, що зовсім позбавлені духу та володіють тільки нижчими душевними здібностями, особливим різновидом дарвінівських мавп – *homo socialisticus*» [21].

Вираз «радянська людина» широко використовувався в СРСР у офіційній пресі для підкреслення позитивних якостей, притаманних громадянам СРСР, котрі сформувалися, як мало бути видно з назви, завдяки радянській владі. Навпаки, термін «*homo soveticus*» міг використовуватися лише неофіційно, в приватних бесідах, і служив для вказівки на негативні риси радянських людей, що виникли також через реалії радянської держави. Окремі з цих рис активно висміювалися офіційною радянською сатирою, але припущення того, що недоліки («окремі», як підкреслювалося в офіційній

радянській термінології) могли бути викликані самим радянським ладом, цензурою не допускалися. Спеціаліст із радянської політичної системи історик М. Я. Геллер дав таке визначення гомо советікусу: «Гомо советікус – комплекс якостей, рис характеру, які є – в різній пропорції – у всіх людей, що живуть у Радянському Союзі. В умовах системи радянського типу, в результаті соціального дресирування ці якості, ці риси починають розвиватися, рости, стають домінуючими» [24, с.34].

Ця термінологія особливо була поширена в описах радянського буття і радянського громадянина в західній науці й публіцистиці, зокрема, в історіографії, соціальних науках, масмедіа і масовій культурі. З початку 1990-х років вона поширилася і в ретроспективних описах соціалізму в колишньому Радянському Союзі. У багатьох текстах радянський суб'єкт, зі зневагою іменований *homo soveticus*, описується як людина, в якій відсутня власна воля. Його участь у радянській системі інтерпретується як доказ того, що або її змушували, або у неї відняли здатність критично мислити. Так, наприкінці 1980-х років Франсуаз Том стверджував, що, оскільки в контексті проникаючої ідеологічної мови лінгвістичні символи перестають діяти належним чином, то світ радянського суб'єкта – це «світ без сенсу, без подій і без людяності». В кінці 1990-х Франк Елліс повторив цю ідею ще жорсткіше: «Якщо розум, здоровий глузд і порядність занадто часто піддаються нарузі, людська особистість калічиться, а людський розум розпадається або спотворюється. Кордон між правдою і брехнею фактично стирається. <...> Виховуючись у подібній атмосфері, відчуваючи страх і будучи позбавленим будь-якої інтелектуальної ініціативи, *homo soveticus* просто не міг бути нічим іншим, як рупором партійних ідей і гасел. Він був не стільки людиною, скільки контейнером (*receptacle*), який спорожнявся або заповнювався в залежності від вимог партійної політики» [22, с.69].

Основною умовою тоталітарної культури виступало формування нового світогляду, нової свідомості мас у конформістському плані. Основне завдання тоталітарної культури – знищити саму можливість рефлексивного мислення, щоб будь-яке інакодумство було придушене самосвідомістю людини. Для цього нова культура, опираючись на функції естетичного, художнього, чуттєвого, формувала нову людину, змальовуючи нові ідеали. Такі ідеали, безперечно, надзвичайно яскраві, пафосні, вони самі проникають у масову свідомість, трансформуються в архетипні структури, користуються дієвими механізмами впливу міфу. Проте нова культура не може укорінитися і функціонувати тисячоліттями, адже біологічно закладені структури все ж сильніші тимчасових, нетривких ідеологічних схем.

Щоб зрозуміти краще механізми роботи архетипних образів, їх розвитку та вкорінення в масовій психіці, вплив культури на формування ідентичності особистості в умовах тоталітарного суспільства, звернемося до теорії колективного несвідомого.

Л. Левчук описує роль позасвідомого так: «Відштовхнувшись від твердження З. Фрейда про те, що є ідеї, почуття, емоції, враження, повністю сформовані позасвідомим, К. Юнг розробив ідею «колективного позасвідомого», в основу якої покладено пошуки підґрунтя, що визначає специфічні риси людей аж до їхньої расової належності. Ідея «колективного позасвідомого» наголошує на значенні позасвідомих психічних процесів у житті людини. Щодо свідомості, то, за афористичним визначенням Юнга, «ми втомлюємося від свідомості» [72, с.383]. Відома українська дослідниця також звертає увагу на один із домінантних концептів юнгіанської теорії аналітичної психології, аналізуючи не тільки семантичний діапазон, але й генезу відомого в європейсько-філософській традиції поняття: «Важливе місце в концепції Юнга посідають поняття-символи, що дають можливість досягнути глибину

«колективного позасвідомого»: «персона», «маска», «аніма», «анімус». На особливу увагу заслуговує, гадає Юнг, символ «персона» — засіб взаємодії індивіда і соціального оточення. Юнг ототожнює символи «персона» й «маска», і тенденція ототожнення засвідчує замкнутість справжнього образу «персони». Юнгівська концепція архетипу продовжує теоретичні розробки Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля, які користувалися поняттями архетип, колективні уявлення, колективна свідомість. Юнг визнавав: то він продовжує певну історико-філософську традицію. Проте, слід зазначити, що швейцарський психолог вніс чимало авторського як в інтерпретацію вже відомих термінів, так і в розроблення спонукальної і творчо-евристичної функції архетипу. Вчений вважав, що архетипи «входять» у свідомість не безпосередньо, а у формі «колективних образів» і символів. Серед архетипальних образів Юнг називає і мудреця, і вождя, і Мойсея, і Христа, і Будду. Архетипальними символами можуть бути мати, батько або давньогерманський бог війни Вотан. Саме архетипальні образи є основою міфології, релігії, мистецтва, вони проєкціюють сновидіння, а також в абстрактніших узагальнених формах фіксуються в політиці, соціології, філософії» [72, с.383].

К. Г. Юнг вважає, що колективне несвідоме – це більш глибокий пласт у структурі особистості. Колективне несвідоме виражає собою сховище латентних слідів пам'яті людства і навіть наших людиноподібних предків. У ньому відбиті думки і почуття, загальні для всіх людських істот, воно є результатом нашого спільного емоційного, чуттєвого минулого. Як говорив сам К. Г. Юнг, «у колективному несвідомому міститься вся духовна спадщина людської еволюції, що відображається в структурі мозку кожного індивіда. Не існує вроджених ідей, проте існують вроджені можливості появи ідей, котрі контролюють найбільш бурхливу фантазію і спрямовують діяльність

нашої фантазії в рамках певних категорій: це певні апріорні ідеї, існування котрих можна виявити за їх впливом» [143, с.26]. Таким чином, зміст колективного несвідомого формується завдяки спадковості та має спільні історичні й змістовні характеристики для всього людства.

К. Г. Юнг висловив гіпотезу про те, що колективне несвідоме сформоване з могутніх первинних психічних образів, так званих архетипів (буквально, «первинних моделей»). За К. Г. Юнгом, архетипи – вроджені ідеї чи спогади, які змушують людей сприймати, переживати і реагувати на події певним чином. Насправді, це не спогади або образи як такі, а скоріше, саме сприятливі фактори, під впливом яких люди реалізують у своїй поведінці універсальні моделі сприйняття, мислення і дії у відповідь на який-небудь об'єкт або подію. Вродженою тут є саме тенденція реагувати емоційно, когнітивно і поведінково на конкретні ситуації [143, с.26].

Ряд архетипів, описаних К.Г.Юнгом, становлять: мати, дитина, герой, мудрець, божество Сонця, шахрай, Бог, смерть. Будь-який архетип має багато символічних репрезентацій, що визначаються культурними чи особистими чуттєвими факторами, проте сама архетипна форма при цьому єдина й універсальна. Згідно К. Г. Юнга, кожен архетип пов'язаний із тенденцією висловлювати почуття певного типу і думки щодо відповідного об'єкта або ситуації. Найбільш дієві ідеали завжди є відвертими варіаціями архетипу. Ідеали, які встановлювали і пропагували тоталітарні культури, чітко демонструють варіанти архетипу, що доводить факт їх зведення до алегорії. Ідеал «Батьківщини-матері», наприклад, – цілком прозора алегорія, що апелює до материнського, подібно як німецький «фатерлянд» – алегоричне відображення батьківського. Сила, що притаманна таким символічним образам, що здатна штовхати народи на історичні звершення, закладена не в алегорії, а коріниться в історичній символічній цінності рідної землі.

Архетипом тут виступає містична причетність примітивної людини до землі, на котрій вона живе і в котрій спочивають душі пращурів [143, с.27]. Також К. Г. Юнг припускав, що архетипні образи та ідеї часто відображаються в сновидіннях і нерідко мають художньо-естетичне вираження в культурі у вигляді символів, використовуваних у живописі, літературі й релігії. Особливо він підкреслював, що символи, характерні для різних культур, нерідко виявляють різочу подібність, тому що вони сягають загальних для всього людства архетипів. Скажімо, у багатьох культурах йому зустрічалися впізнавані зображення мандали, які є символічними втіленнями єдності й цілісності «Я».

Переосмислюючи психоаналітичний підхід до архетипів колективного несвідомого, поглибимо уявлення про сам термін «архетип», маючи на увазі найдавнішу загальнокультурну, універсальну міфологему, яка обростає смислами, що варіюються в різних художніх образах і культурах, але не втрачають зв'язку з єдиною семантичною лінією. Для позначення таких процесів введемо поняття базові (глибинні) архетипи.

Структури несвідомого постійно відтворюються, в культурі вони піддаються опису засобами раціонального дискурсу. Проте лише з застосуванням асоціативно-образного методу мислення, а також широкого культурно-філософського й естетичного аналізів, що відкидає психологічний редукціонізм, їх опис може бути здійснено через репрезентацію семантичного поля або асоціативного ряду культурних образів, ціннісних смислів та ідей, пов'язаних між собою, що багаторазово підтверджується історичним та культурним зв'язком.

Кожна культура створює свої міфи; всю історію культури можна розглядати як трансформацію міфів, піднесення їх на більш високий рівень. Понад це К.Г. Юнг стверджує, що міфологічні мотиви присутні в соціальній

організації завжди, незалежно від того, усвідомлюються вони чи ні. Ця теза знаходить підтвердження в окремих сучасних дослідженнях міфу: «Кожна культура створює свої міфи про особу. Критичні моменти історії – це точки виникнення нових міфів. Будучи створеним, міф стає самостійною семантичною реальністю. Розвиваючись, він у своєму розкритті задає новий напрямок в еволюції культури» [8, с. 120].

К. Г. Юнг у своїй концепції зводить весь розвиток людської культури, її мету, до руху в сторону колективної свідомості, яка увібрала свою позасвідому основу. Саме осягнення або відчуття сенсу та цілеспрямованості буття і є найважливішою ознакою й суттю юнгівського розуміння культури. Вчений зазначає: «Великі новації ніколи не приходять згори, вони завжди підіймаються знизу, подібно як дерева, котрі ніколи не ростуть із неба до низу, а завжди із землі вгору, якщо вже один раз їх насіння впало з неба» [145, с.275].

Художньо-естетичний світогляд людства та стан культури ХХ століття К.Г. Юнг осмислює як кризовий; він говорить, що потрясіння нашого світу й потрясіння нашої свідомості – це одне і те ж, і в той час, коли освічена людина спостерігає за тим, як мирні договори перетворюються в диктатуру, темні прошарки суспільства, котрі підкоряються підсвідомим поштовхам своєї душі, вже діють і вже змінюють мінливий світ, «наш вік переніс усі акценти на «тут» і «зараз», викликавши тим самим демонізацію людини та її світу». Криза культурної ідентичності людства тягне за собою появу диктаторів, чия диктатура звертається виключно до позасвідомих мотиваційних сил, позбавляючи людину рефлексії та об'єктивності. Проблема зла, його походження і виявлення в політичному житті суспільства стає однією з центральних тем творчості К. Г. Юнга: «рабство та алертність корелятивно пов'язані, їх не можна відділити один від одного. Ревнива опіка

своєї влади і перебільшена недовіра пронизують весь державний організм згори донизу. Крім того, маси, компенсуючи свою хаотичну безформенність, автоматично викликають собі вождя, який обов'язково стає жертвою, якщо можна так сказати, інфляції свідомості власного «Я» [146, с.9].

Основна риса культурологічної концепції К. Г. Юнга полягає в тому, що на перший план виводиться есхатологічне уявлення про цілеспрямованість і заздалегідь задану мету розвитку людської культури – homo maximus, людину велику, в якій символи та міфи виступають засобом осягнення смислу, або Бога.

Всі тоталітаризми ХХ ст. опираються на ідею прогресу, вбачаючи в собі завершення, підсумок, мету історичного розвитку. Так, у сталінській політичній моделі таким феноменом завершення історії стала соціалістична ідея, натомість, гітлерівська Німеччина вбачала початок і кінець історії в пануванні арійської нації. Масова свідомість при цьому трансформується таким чином, що сприймає соціалізм як наступний за капіталізмом етап людської історії. Соціалізм виступає як реакція первіснообщинних, патріархальних і феодальних форм свідомості на капіталізацію, індивідуалізацію й персоналізм. А «найпередовіша» громадська і культурна модель виявляється глибоко реакційною та регресивною.

Ці «формально встановлені закони» настільки архетипні, що при певних умовах актуалізуються, закріплюються в законах соціальної організації. Для актуалізації цих форм свідомості потрібні соціально-історичні передумови, що ведуть до неухильної інфантилізації суспільства, коли віра викликається лише прагненням до впевненості, необхідністю придушити сумнів і страх, страх виходу з колективістських, патріархально-родових, общинних відносин до вільного самовизначення в світі й відповідальності. К.Г.Юнг писав із цього приводу так: «Моральна відповідальність особистості,

безперечно, замінюється державними міркуваннями. На місце моральної та духовної самостійності людини приходить соціальне забезпечення підвищення життєвого рівня. Ціль і суть окремого людського життя полягає вже не в її індивідуальному розвитку, а нав'язаних людині згори державних міркувань. Особистість все більше позбавляється можливості приймати рішення морального порядку і самій спрямовувати своє життя, замість цього вона розглядається як соціальна одиниця, котрою відповідно керують, котру годують, одягають, навчають» [146, с.9].

Віра в тоталітарній культурі є продуктом реакції на сумніви, які виникли з почуття ізольованості індивіда та його неприйняття життя. Ця віра, за визначенням німецького соціального психолога Е. Фромма, «має компенсуючі властивості». Подібна компенсація служить своєрідним захистом і водночас передумовою для включення індивіда в соціоцентричну модель суспільства, яка заснована на втраті впевненості в тому, що метою і сенсом життя є людина. Отож, людина включається в нову систему, де стає засобом для зовнішніх цілей. Підпорядкування людського життя зовнішнім цілям засноване на усвідомленні людиною своєї незначущості, безсилля і страху та веде до її підпорядкування новій системі культурних цінностей і установки на нове естетичне сприйняття.

На початку 1920-х років літературний критик, поет, прозаїк О.Мандельштам описував нову культурну ситуацію таким чином: «ми вступили в смугу могутніх соціальних рухів, масових організованих дій, акції особистості в історії падають». Він впевнено констатував «безсилля психологічних мотивів перед реальними силами» [цит. за: 130, с.30]. У результаті люди виявляються «викинутими із своїх біографій». Саме «людина без біографії», людина поза історією (а біографія це і є історія) і трансформується тоталітарною культурою. Людина, позбавлена почуття

спільності і кровного зв'язку з історією, стає легкою здобиччю зовнішніх сил, але в цьому процесі вона сама внутрішньо перебудовується. Втрачаючи свою цілісність і свободу, людина позбавляється особистісності (яка і є цілісністю і свободою) та включається в систему соціальних ролей. Для цього людина повинна повернутись у дитинство, в родоплемінну культуру і в пов'язаний із нею тип релігійної свідомості.

Такої ж думки дотримується К. Г. Юнг, зазначаючи, що «особистість охоплена почуттям своєї нікчемності і меншовартості, безперечно, перебуває в стані пригніченості, тоді людина втрачає сенс свого життя, котрий не вичерпується поняттями соціальної забезпеченості та підвищення матеріального рівня, вона вступає на шлях покори державі і сама допомагає прокладати цей шлях, не усвідомлюючи і не бажаючи цього робити» [146, с.10].

Тоталітарна культура є культура батьківська, де основна чеснота – слухняність. У чистому вигляді цей фактор накладається на культ вождя, в характері якого лише більш чітко проявляються риси характеру його adeptів, або образ бога-деспота, якому потрібна безмежна влада над людьми, їх покірність, їх приниження, – це проекція власної заздрості й ворожості маси. Така чуттєва свідомість генетично пов'язана з релігійністю ранньоплемінних форм соціальної організації. Тут, відповідно, актуалізується саме культова свідомість з усіма ознаками відповідної парадигми: ініціація (що особливо видно в світі дитячого соціуму – жовтенята, піонери, присяга й інші атрибути), культу таємних спілок, вождів, племінного бога, матріархально-родовий культ святинь і покровителів, патріархальний сімейно-родовий культ предків.

Тісний зв'язок людини та ідеології втілюється в тому, що остання оперує культурними схемами, шаблонами, кліше, системами, матрицями

колективної свідомості. Взаємодія символів і смислів, що продукують себе в системі тоталітаризму, призводить до того, що сам соціалізм вбачає ідеологію як зброю певних соціальних груп. У психоаналітичному підході ідеологія трактується як реакція на соціальну напругу, тому і виступає як ефективний засіб, що ліквідує симптоми незадоволення в суспільстві.

Але перетворена релігійна свідомість, що живить тоталітарну культуру, піддається постійному впливу свідомості утопічного. В поєднанні релігійності й революційного утопізму полягає своєрідність тоталітарної культури. Варто акцентувати, що тоталітарна культура не буде утопії – вона в ній живе: для неї вже відбувся обіцяний К. Марксом стрибок із царства необхідності в царство свободи, закінчилася передісторія і почалася історія. У цьому новому – вічному тепер уже – царстві й розквітає соцреалізм.

До прикладу, розглянемо і порівняємо культ вождя в тоталітарних культурах СРСР та нацистської Німеччини. Загалом, культ політичних керівників – невід'ємний елемент обожнювання влади. Він веде свій початок від язичницького ідолопоклонства, воскрешає такі його атрибути, як пам'ятники, мавзолеї, меморіальні комплекси, складні релігійно-політичні ритуали і т. п.

У тоталітарних державах ідейні витoki культу особи лежать в ідеології, її претензії на монопольне володіння істиною, універсальну, загальну значимість. «Батьки» такої «єдино вірної ідеології» наділяються якостями пророків і ясновидців. Культ особистості народжується на базі природних для людського суспільства потреб у наступності поколінь, шанування старших, повазі видатних особистостей (героїв), що принесли благо своєму народу. Важливою безпосередньою причиною культу особистості є величезна концентрація політичної, духовної, економічної і соціальної влади в руках однієї людини, а також тотальна особиста залежність

людей не стільки від результатів своєї діяльності, скільки від прихильності керівництва. Різномічна особиста залежність, відбиваючись у масовій свідомості, породжує у населення віру у всемогутність керівника, страх перед ним, рабську покірність і безапеляційне виконання наказів.

К. Г. Юнг неодноразово намагався аналізувати особистості диктаторів ХХ століття, тому, опираючись на його праці, розмежуємо типи особи Гітлера й Сталіна. Отже, в примітивному суспільстві існує два типи людей: один являє собою особу вождя, який фізично відрізняється, адже має потужну статуру і сильніший ніж всі його опоненти; інший тип – шамана, який не має фізичної сили, проте має силу влади, володіє психологічною владою над свідомістю мас. Отже, перший виконує роль імператора, вождя, натомість, другий – роль духовного лідера громади. Імператор, як вождь, володіє фізичною силою завдяки своїй армії, що підпорядкована йому, влада ж шамана, ясновидця має цілком магічне походження. Люди самі наділяли його такою владою, бо визнавали за ним надприродні здібності. І, загалом, влада шамана може перевершувати владу імператора, адже на стороні служителя культу зазвичай є народ, що піддавався магічному екстазу, ментальному впливу правителя [142, с. 23].

Роль сильного правителя, вождя К. Г. Юнг приписує Сталіну, адже його зовнішній вигляд, сильна статура, вольове обличчя є свідченнями саме такого типу. Натомість, роль шамана науковець віддає Гітлеру, що є показовим, адже його фігура в історії є досить неоднозначною: фюрер був людиною, яка зовсім не відповідала арійському типу, адже відомо, що він був слабкий фізично, мав хворобливе обличчя, проте очі були наповнені магічною силою, а енергетичність його слова переважала фізичні недоліки.

Проведемо аналогічне співставлення втілення образу вождя у художньому мистецтві. До прикладу, в СРСР портрети вождів часом дуже

очевидно апелюють до ікон. Скажімо, на відомій картині «Ленін у Смольному» І.Бродського (1930) вождь зображений у позі, характерній для канонічних візантійських зображень євангелістів, а портрет Сталіна, виконаний одним із лідерів російського авангарду П.Філоновим (1940), виразно перегукується зі Спасом Нерукотворним. Іконографія вождів будувалась за схемами зображень святих і могла позмагатися з останніми за рівнем розробленості й кількості варіацій. Соцреалістична концепція зображення перетікає в ідею лику, ікони, ідола. При всій атеїстичності пропаганди культури соцреалізму в ній завжди існував прихований зв'язок із духовною насолодою від культово-релігійної традиції.

Натомість, іконографія Гітлера, по суті, не вкладається в задані рамки. Цікавим є те, що Гітлер доволі рідко дозволяв малювати себе, найпоширеніший його образ втілювався у фотографії. Організуюча воля вождя підкреслювалася внутрішньою експресією його фронтальної фігури, його цілеспрямованим поглядом, а також деякими зовнішніми атрибутами: військовою або партійною уніформою на всіх портретах, романтично-хвилюючими пейзажами (на портретах роботи Г.Кнірра і К. Хоммеля), на яких він підноситься подібно пафосної статуї, перевершуючи всі природні пропорції земної людини. Така характеристика притаманна всім зображенням фюрера. В іпостасі простої людини, що прогулюється, розмовляє, бавиться з дітьми, А. Гітлер, на відміну від Й. Сталіна, з'являвся лише на фотографіях. Отож, він обирав той художній жанр, де його фігура мала виглядати максимально людською. Гітлер обирав також документальну зйомку, можливо, саме цим доводячи масам свою справжність, природність, незаангажованість. Але й перед об'єктивом фотоапарату відсутня довільність його пози.

Окреслюючи відмінні риси іконографії вождя в СРСР та нацистській

Німеччині, бачимо, що ця різниця досить несуттєва та розмита. Корінь відмінностей приховано в різних психологічних типажах двох диктаторів. Й.Сталін впливав на народ своїм зовнішнім виглядом та возвеличенням своєї фігури в плакатному та художньому жанрах. Натомість, А. Гітлер переконував і зачаровував маси силою слова, природною харизмою. Саме тому А. Гітлеру був ближчий жанр фотозйомки, щоб достовірно, майже документально передати свій жест, позу, характер, таким чином виправдатись перед народом і довести, що все, що відбувається, справжнє, не сховане за вмільм пензлем художника.

Однак, не дивлячись на різні функції та погляди, всі тоталітарні культури сходилися в одному: культ вождя, фюрера, дуче займає в них місце сакрального центру.

Отже, з'ясовано і доведено, що система культурно-ціннісних орієнтацій суспільства визначається загальноновизнаними архетипами, запровадженими в науковий простір К. Г. Юнгом. Архетипи діють і функціонують у свідомості окремо взятого громадянина і в свідомості мас не тільки в процесі природного розвитку суспільства, а й в штучно створених умовах тоталітарного соціуму.

Аналізуючи особистості харизматичних лідерів, приходимо до висновку, що в їхніх образах реалізуються всі архетипні моделі поведінки праотця, старшого брата, небесного наставника, що, в свою чергу, втілені в глибинних пластах психічного.

Методологія аналітичної психології дає нам змогу констатувати, що колективне несвідоме має достатньо глибинний характер і невизначену структуру, проте абсолютно точно можемо стверджувати, що основні поведінкові моделі й архетипні образи, сформовані в глибинних пластах психіки наших пращурів, закладені і в нашій сьогоднішній масовій свідомості.

Тоталітарні режими, нівелюючи окрему особистість, повертали її в архаїчний період, надаючи суспільству образу й характеру стада, що можемо виразно відслідкувати в тоталітарному художньому мистецтві та проілюструвати у мистецтві пропаганди.

1.2 Аналіз естетичної свідомості тоталітаризму представниками соціально-критичної теорії

Тема критичного осмислення становлення культури тоталітарних країн є надзвичайно актуальною: сьогодні стає очевидним, що суспільна свідомість пострадянських країн керується міфологемами, що були створені та впроваджені тоталітарною культурою. Тому позбавлення від упереджень та перехід до нового витка демократичної свідомості неможливий без комплексного філософського вивчення основ становлення масового суспільства та функції естетичного в ньому. Більше того, без виявлення чинників, що зумовили конструювання західної цивілізації, неможливо не тільки рішення глобальних проблем сучасності, а й сам перехід на якісно інший етап соціально-культурного розвитку.

Традиційно франкфуртську школу зараховують до неомарксистського напрямку, хоча в роботах її представників можна виявити сліди різноманітних впливів. Філософи школи – Т. Адорно, М. Хоркхаймер і Г. Маркузе – внесли безсумнівний внесок у розробку таких категорій, як «відчуження», «тоталітарність», «одномірність людини», «панування технократії», «екологічні проблеми» і т.д. Дослідження специфічно культурологічного «вимірювання» перелічених категорій – одне із затребуваних на сьогоднішній

день напрямків наукового пошуку. Обраний ракурс дозволяє, крім іншого, простежити вплив згаданих концептів на обговорення теми соціального й духовного, чуттєвого сенсу культури, а також на системний розгляд перспектив її подальшого розвитку в сучасній культурологічній та соціально-політичній думці.

Представники франкфуртської школи, або фрейдомарксистки, були одними з перших західних філософів, що ґрунтовно зайнялися розробкою дефініції та осмисленням теорії тоталітаризму. Вже мислителі, що належать до старшого покоління франкфуртців – Т. Адорно і М. Хоркхаймер, – висунули тезу про зв'язок наукової раціональності й політичного тоталітаризму, розвиток якого привів їх до висновку про те, що фашизм є свого роду діалектичним плодом парадигми Просвітництва: гіпертрофія ratio призвела до саморозкриття у цій раціональності її ірраціональної, міфологічної природи. На основі цієї тези будувалася соціально-філософська теорія франкфуртців, що описує репресивні механізми сучасного суспільства у всіх його різновидах (фашизм, комунізм, неолібералізм).

Просвітництво розуміється франкфуртськими мислителями в ширшому сенсі, а не просто як історична епоха. Просвітництво – це певна установка свідомості, а саме – націленість на остаточне «освітлення» світу світлом розуму. М. Хоркхаймер і Т. Адорно надають явищу Просвітництва суто негативного змісту. Їх філософська концепція побудована на «усвідомленні деструктивності прогресу» [22, с.43] і на жорсткій критиці пріоритету розуму як вищої інстанції при вирішенні всіх проблем людського суспільства. Просвітництво тут розглядається як діалектичний процес, в якому М.Хоркхаймер і Т. Адорно бачили переважно творчу силу. Автори показують, що з плином часу Просвітництво, в результаті панування над природою і людиною, перетворюється знову в міф, але вже позбавлений первісної

природності. Діалектика Просвітництва полягає в тому, що піднесені починання закінчуються кривавим ХХ століттям, яке являється закономірним наслідком Просвітництва.

У книзі «Діалектика Просвітництва» (1947) переосмислюється ідея підкорення природи людиною і самої людської природи за допомогою розуму. Цілі вийшли з-під контролю розуму, і він став суто інструментальним. Виникло «тотально адміністративне суспільство», в якому індивідуальна рефлексія заміщається стереотипними реакціями й уявними кліше, що нав'язуються суспільству «індустрією культури». Цінності та моделі поведінки, пропоновані мас-медіа, розраховані на всіх і тому однаково примітивні, підміняють особистісне загальним: «Весь світ стає пропущеним через фільтр культуріндустрії. Добре відоме відчуття кіноглядача, що сприймає вулицю, на якій стоїть кінотеатр, як продовження видовища, що щойно закінчилося саме тому, що останнє завжди орієнтовано на точне відтворення буденного сприйняття світу, стає дороговказом виробничого процесу» [135]. Під «адміністративно керованим світом» автори – в дусі абстрактного підходу до сучасного суспільства, характерного для франкфуртської школи, – мають на увазі й капіталістичне, і соціалістичне (комуністичне та націонал-соціалістичне) суспільство.

Один із яскравих представників франкфуртської школи Герберт Маркузе цілком поділяє положення Т. Адорно і М. Хоркхаймера про тоталітарний характер науки і техніки Нового часу. Наука експериментального типу вже «заражена» вірусом фашизму. На місце гармонії з природою, до якої прагнули люди дотехнологічної цивілізації та яка реалізовувалася в міфі й релігійних світоглядних установах, раціоналістична парадигма Просвітництва пропонує модель «Абсолютний Пан – Абсолютний Раб». Відповідно до неї, людина покликана повністю

підкорити природу, звести її до пасивного й безмовного матеріалу, що служить задоволенню наших різноманітних потреб. При цьому використовуються найжорстокіші методи. Так, один з основних інструментів цієї науки – експеримент, який представляє собою не що інше, як тортури над природою.

Зрештою, саморозвиток цієї логіки призводить до політичного тоталітаризму. Людина ж теж – частина природи, так що з тези «ми повинні повністю підпорядкувати собі природу» прямо випливає інша теза – «ми повинні навчитися керувати суспільством і людиною». Прогрес породжує тоталітаризм, а класична механіка і парова машина народжують Освенцім [21, с.45]

Таким чином, Г. Маркузе виходить із виведеного ще старшими франкфуртцями визначення тоталітаризму, згідно з яким він характеризується не тільки наявністю державного пресингу на людину (інакше не було б ніякої різниці між тоталітаризмом і класичним древнім деспотизмом), але ще й особливим світовідчуттям, замішаним на тотальній раціональності. Тоталітаризм є породження нашого часу, який звик все розкладати по полицках, підганяти під загальний, раціоналістичний аршин, робити все абсолютно прозорим і цілком передбачуваним. Ідеал тоталітарного проекту – соціум-машина, де люди виконують роль гвинтиків. Зрозуміло, нічого подібного не могло і прийти в голову людині античності або середньовіччя, коли панувало зовсім інше, органічне розуміння космосу й суспільства, для цього повинна була відбутися наукова революція. Отже, в причинах тоталітаризму лежить абсолютизація раціональності, і якщо в цьому суспільстві й виявляються ірраціональні феномени – факельні ходи, спалення книг, абсурдні звинувачення в шпигунстві, – то це розплата за перебільшення ролі розуму, діалектичне переродження «логосу» в «міфос».

Робота Г. Маркузе «Одномірна людина» просякнута песимізмом і критикою індустріального суспільства. Культура, політика, економіка зливається в єдину систему панування над людиною, науково-технічна революція створює оманливі потреби в нових автомобілях, телевізорах, холодильниках, змушуючи суспільство поглинати оманливо нав'язані потреби, керуватися ними та, насправді, бути залежним від перелічених зовнішніх факторів.

Естетичний феномен перестає бути гнучким і починає служити суспільству споживання, він фактично становить кістяк для тотальної агітації, виконує роль просвітництва, називаючи себе індустрією. Вся культура проходить процес стандартизації і стає рабою капіталу, реалізація естетичного відбувається безпосередньо під прямим наглядом замовника. Мислячи критично, можемо виявити певну закономірність, яка консолідує механізми системи і робить її більш згуртованою та злагодженою. Пояснення стандартизації досить просте – вона впливає із соціальних потреб, таким чином, стандартизація не відштовхується суспільством. Насправді, в цьому випадку діє система маніпуляції потребами, що виникає як необхідна реакція.

Епоха Просвітництва – період переважання одного тоталітарного міфу, це міфологія законів, міфологія механіки. Поняття долі, як непідвладного для людини неконтрольованого процесу, трансформувалося в ідею еквівалентності, суть якої полягає тому, що в технологічній цивілізації всі контрольовані елементи замінені, немає унікальності. Іншими словами, відсутня цінність, а є вартість. Як зазначено в праці про соціалістичну естетику, «безкриле мистецтво для народу заповнює собою місце того мрійливого ідеалізму, який був явно не співмірний ідеалізму критичному» [135, с.27].

Теодор Адорно і Макс Хоркхаймер виділяють мистецтво як окремий елемент служіння ідеології. Будучи абсолютно відділеним від суспільства, не функціонуючи в суспільній свідомості, художньо-естетичне вираження відіграє формуючу роль. Ставши автономним, мистецтво характеризується запереченням будь-якого суспільства, таким чином віддаляючись від нього і пориваючи всі зв'язки із суспільним устроєм, законами функціонування суспільства: «Ніщо суспільне не відображене в мистецтві безпосередньо, зокрема і там, де воно претендує на це» [135, с.65].

Справжнє мистецтво, згідно Т. Адорно і М. Хоркхаймера, виражає істину людського існування в гармонійній єдності з природою, коли людина зі своєю свідомістю не протиставляла себе їй (а її – собі), а ніби розчинялася в ній, уподібнюючись їй у специфічній формі симпатії – мімезисі. Йдеться про ту форму існування, яка панувала в доміфологічну епоху, коли давньогрецький міф почав здійснювати свою просвітницько-раціоналізаторську місію, пов'язану з насильницьким опануванням природи. У тривалому процесі поглиблення й поширення просвітницько-раціоналізаторської свідомості й способу життя, що створюють адекватний собі світ цивілізації (пригніченої, буржуазної), справжнє мистецтво витісняється, воно наче стає «не від світу цього». Справжнє мистецтво, на думку Т.Адорно та М.Хоркхаймера, стає спогадом про втрачений час, а якщо скористатися образною формулою Марселя Пруста – «пошуком втраченого часу».

З позицій цього пошуку спогадів справжнє мистецтво оцінює нову реальність – як світ універсальної раціональності й системності. Тому в такому світі мистецтво стає мірилом раціональності, воно бере на себе просвітницьку функцію, намагаючись донести масам уявлення про істинне походження світу, а головне – про людину як творця цього світу. Наука не може дати критерія для подібного розрізнення, тому культура перебирає на себе цю функцію: «Коли високі слова про свободу і здійснення надій

виголошуються національними лідерами та політиками, що змагаються між собою, а потім тиражуються за допомогою екранів, радіо й трибун, вони перетворюються в порожні звуки, що мають якийсь сенс тільки в контексті пропаганди, бізнесу, дисципліни і релаксації» [88, с. 25].

Герберт Маркузе, досліджуючи соціально-культурну ситуацію, наголошує на тому, що основна увага мусить бути звернена на згладжування і припинення боротьби між культурою і соціальною дійсністю, шляхом відторгнення тих елементів культури, які надавали їй елітарності. Ці елементи культури вважаються в ХХ столітті опозиційними, хоча Г. Маркузе вважає, що саме висока культура надавала людині здатність до трансцендентного розвитку, духовного прогресу, зміни індивідуальної реальності. Отож, відбувається ліквідація двомірної культури, зникає поділ між елітарним і масовим, проте не шляхом відкидання й нівелювання елітарної культури, а шляхом її природного вростання, поглинання і адаптації масовим цінностям: «Те ж, що ми бачимо зараз, – це не виродження високої культури в масову, але її спростування дійсністю. Дійсність перевершує свою культуру, і сьогодні людина може зробити більше, ніж культурні герої і напівбоги; людина вже розв'язала безліч проблем, які здавалися нерозв'язними. Але водночас вона зрадила надію і знищила істину, збережені сублімованими образами високої культури» [88, с.29].

Головною тезою, якою можна узагальнити й окреслити думку Г.Маркузе, є положення про ілюзорну свободу. Маючи на увазі ліберальне суспільство, філософ говорить про те, що воно називає себе вільним, не помічаючи, що насправді навколо панує завуальований неототалітаризм – суспільство масового споживання створило свої цінності, вплинуло на культуру та контролює кожного індивіда.

Послугуючись дослідженнями психологів, зокрема й З. Фрейда, Г.Маркузе виводить теорію десублімації. Припускаючи, що інстинкт руйнування (Аніма, Анімус) є важливою складовою енергії, що живить поневолення людини і суспільства технікою – відповідно, чим краще людина вчиться маніпулювати технічними засобами, тим продуктивніше вона задовольняє свій інстинкт у процесі самого виробництва. Отож, технократизація суспільства тягне за собою абсолютну згуртованість суспільства. Це означає, що найжорстокіший факт війни чи революції викликатиме лише схвалення зі сторони самих жертв – таким чином, власне, і діє механізм керованої десублімації.

Людина втрачає планку духовних домагань, позбавляється своєї двомірності, це відбувається за допомогою естетичного контакту, культура стоїть на варті пригнічення людини. Політична ситуація на мапі світу ХХ століття також робить вагомий вклад у формування одномірної людини. Яскравим прикладом поглинання пропагандою суспільної свідомості є те, що і в Америці, і в Європі, і в СРСР люди, знаючи, що політичні платформи і реклама за своїм задумом не можуть бути істинними й правдивими, продовжують прислухатися до них, а часом навіть дозволяють їм захопити свою свідомість. Засоби масової інформації нівельовано та гармонійно змішують мистецтво, політику, релігію і філософію з агітацією та комерційною рекламою. Такі процеси свідчать лише про те, що всі сфери культури та соціуму приводяться до спільного знаменника – товарної форми.

Відповідні процеси, що відбуваються в одномірному суспільстві, призводять до атрофії здатності мислити й зводять діяльність суспільства до задоволення власних інстинктів і потреб. У спільному єдиному суспільстві, яким маніпулює технологізація та зникає здатність критично мислити, виникає нова свідомість – «щаслива свідомість». Така свідомість

задовольняється будь-якою формою влади, сприймаючи її як моральний корелят, як головного постачальника і виробника суспільних благ.

Почуття нівелюються, «щаслива свідомість» не здатна рефлексувати, вона не відчуває провини. Знищення людей у концентраційних таборах провадиться єдиним лідером держави, часто за його наказом, потім він же уповноважений знімати із себе вину. Увесь жах, який пережила Європа і Росія, виявився корисним для приручення народу, для їх фізичної і моральної адаптації до аномальних умов, підземного існування, до підтвердження панування техніки над свідомістю суспільства.

Отож, «щаслива свідомість не знає меж – вона влаштовує ігри зі смертю і небезпекою можливих каліцтв; тут веселощі, командна робота й стратегічна важливість зміщуючись – гарантують винагороду у вигляді соціальної гармонії» [88, с.30].

З точки зору Г. Маркузе, перехід суспільства західного типу до тоталітаризму відбувся з початком Першої світової війни – саме тоді почалося формування свідомості, що спирається на наукову раціональність механізмів громадського контролю (до цього влада не ставила собі за мету підкорити собі уми і волю всіх громадян, причому, методичним однаковим способом, і задовольнялася необхідним, епізодичним політичним та ідеологічним насильством). Однак тоталітаризм, за Г. Маркузе, можна поділити на два типи – військово-поліцейський, відкритий, до якого він зараховував радянський і фашистський режими, і ліберальний, нетерористичний, м'який, що остаточно сформувався в Європі і особливо в США після Другої світової війни. Г. Маркузе не вважає їх взаємовиключними, вони різною мірою можуть зростатися і доповнювати один одного. Так, протистояння між США і СРСР у «холодній війні» філософ розглядав як симбіоз двох тоталітарних режимів, які за рахунок створення образу ворога і

його пропагандистської експлуатації лише підтримують і зміцнюють один одного.

Важливо розуміти, що така дискредитація розуму веде до виникнення соціальної міфології. Ідеологія як форма соціальної міфології не може включати в себе достовірне наукове знання, вона завжди дає вивернуте не правдиве знання про світ і природу речей у світі. Джерело хибної свідомості можна виявити в самій природі людини, в нездатності індивіда осмислити реальність, у бажанні людини пристосуватись до світу за допомогою ілюзій. На думку таких філософів як А. Шопенгауер, З. Фрейд, К. Г. Юнг, людина початково тягнеться не до пізнання і не до істини, а до ілюзій та міфів, які допомагають їй у складні хвилини життя. Тому виникнення ідеології як духовного явища цілком пояснюється бажаннями і природою індивіда.

Критика розуму призводить до того, що він знецінюється суспільством і зазнає краху в своїй сутності. Із всемогучого засобу пізнання він перетворюється в спосіб життєвої орієнтації індивіда, який ледь виживає в світі, наповненому випробуваннями та нестабільністю. Криза просвітницької моделі духовного світу в цілому є прекрасним підґрунтям для встановлення ірраціональної ідеологічної системи, що базується на бажаннях, ілюзіях міфах, якими прагне оточити себе людина.

Встановлюючи відповідність між руйнуванням ідей Просвітництва та становленням нового світогляду капіталістичного і соціалістичного простору, варто зосередити увагу на тому, що зруйновані міфи використовувались як демократичними, так і тоталітарними суспільствами задля формування певної ідеології й підкорення масової свідомості. Такі процеси мають окрему назву – ідеологізація суспільства.

Ідеї просвітників, що мали великий вплив на соціально-політичний світогляд, опинившись у новій структурі соціального розвитку, вступили в

протиріччя з реальною історичною практикою. З переростанням капіталізму в монополістичну стадію, формування та становлення тоталітарних режимів капіталістичні й тоталітарні режими все більше присвоюють собі ідеологічні функції. Ріст свідомості й організованості мас потребував більш організованих методів впливу на свідомість і формування їх уявлень. Ідеологія зайняла місце головного способу маніпуляції свідомістю мас, що ґрунтувався на принципі покори державі.

Будь-яким типам суспільного управління потрібна теорія, що підтримує її політику, укріплює її положення і сіє в свідомості мас ілюзії, що спрямовані на формування упереджень і міфів.

Якщо просвітителі звинувачували ідеологів у вузькому мисленні, корисливих намірах, упередженнях, то діагноз, яким послуговувались ідеологи ХХ століття, полягав не в очищенні свідомості від хибних упереджень, а саме в розповсюдженні тих «ідолів свідомості» та міфів, проти яких вели свою боротьбу просвітники.

Роль ідеології є дуже важливою, міф, який вона створює навколо себе, фактично стає провідним наслідком просвітницької діяльності. Ідеологію варто розуміти не як ілюзію, що не співпадає з істиною, а як знання, роль якого в суспільстві не пов'язана з якимось пізнавальними цілями і намірами. Ідеологія відображає сліпі вольові пориви людей, їх ідеальні переживання, тим самим виключаючи реальне знання, адже воно виразно суперечить із бажаннями і надіями мас. Ідеологія завжди ілюзорна, адже вона породжується не потребами пізнання, а різноманітними життєвими поривами особистості.

Просвітництво, апелюючи виключно до розуму і ставлячи ratio вище інших емоційних потреб людини, фактично породжує іншу систему – ідеологічну, яка дозволяє вивільнити підсвідомі бажання та переживання

пересічної людини. Вона дозволяє досягати певних індивідуальних цілей та інтересів особистості, наприклад: влади, визнання, багатства.

Щоб зрозуміти механізм трансформації просвітництва в новий міф ХХ століття, слід окреслити місце знання і раціоналізації, яке вони займають у структурі суспільства. Якщо звернутись до Фрідріха Ніцше, то всі думки і теорії однаково не правильні. Людський розум не тільки не в змозі дати правильне відображення світу, але й обов'язково спотворює його. Реальний світ являє собою неперервне хаотичне буття; об'єктивні закони і причинно-наслідкові зв'язки – це фікції, створені для практичних цілей. Тому пізнання за своєю природою здатне лише до схематизації хаосу, до спроби його систематизувати й формалізувати у відповідності з тими утилітарними завданнями, які в той чи інший момент вирішує суспільство.

Таким чином, ідеологічне наповнення ключових ідей, що характеризують ту чи іншу епоху, пояснюється ціллю, яку вони переслідують, а саме: маніпуляція свідомістю мас, встановлення всезагальної світоглядної системи в суспільстві. Ф. Ніцше зазначає, що боротьба з упередженнями – не ефективне завдання, що приречене на невдачу. Звільнити мислення від ілюзій – значить зробити людині «ведмежу послугу», позбавити її впевненості в собі і звільнити деструктивну енергію. Ось чому індивіду так важливо підживлювати власну віру в міфічну реальність, бо вона і є для неї основною стратегією виживання. Особливе значення в цьому відношенні відіграє міф. Ф.Ніцше наголошує: «Без міфу будь-яка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили. Образи міфу повинні непомітними всюдишними демонами стояти на сторожі, під їх охороною росте нове покоління <...> і навіть держава не знає більш могутніх неписаних законів, ніж ця міфічна основа» [99, с.154].

Розпад усталеного укладу життя, криза моральних цінностей призводить до масової маргіналізації населення, тобто до появи величезної маси людей, «вибитих» із своїх соціальних груп (класових, професійних, сімейних). Відзначимо, що під маргінальністю розуміється викликане якимись обставинами (наприклад, міграцією, урбанізацією, безробіттям) перебування індивіда поза своєї соціальною групою, розрив з її соціокультурними нормами й традиціями. Атомізовані індивіди більш чутливі до маніпулюючих сил. Почуття розгубленості й страху за свою безпеку, відчуття соціального та національного утиску породили психологічний феномен, який отримав назву – «втеча від свободи» (термін Е. Фромма). Іншими словами, це – втеча мас від відповідальності, що супроводжується пошуком вождів, здатних відновити гарантії особистої безпеки, порядок і зруйновані соціальні зв'язки. Користуючись почуттям страху мас за свою безпеку і майбутнє, тоталітарні вожді запропонували народу консолідуючу основу – ідеологію, за допомогою якої створювалася ілюзія прилучення до «вічних цінностей»: класу, держави, нації. Тоталітаризм – це вираз нездатності масової людини нести особисту відповідальність за свою долю, страх відповідальності.

Так, Е. Фромм, спираючись на концепцію «соціального характеру», намагається пояснити конформізм і слухняність особистості при тоталітаризмі не тільки зовнішнім тиском зі сторони лідерів, але й певними універсальними якостями несвідомого у психіці людини (наприклад, агресивністю), які проявляються у специфічних конкретно-історичних умовах. Тоталітаризм Е.Фромм трактує як вираз нездатності масової людини нести особисту відповідальність за свою долю, що проявляється в спробі перекласти її на сильного лідера, перед яким вона відчуває одночасно і страх, і повагу. Це дозволяє поглянути на тоталітарну владу в іншій площині: особлива духовна сутність цього режиму формується не тільки як результат маніпулювання

свідомістю народу, але й на основі психічних імпульсів, що йдуть від мас до вождів. Не прийнявши до уваги цей вектор, не можливо зрозуміти ні саму природу культу вождів, ні причини відносної стійкості тоталітарних режимів. В основі мотивації пошуку вождів, здатних «залізною рукою» відновити громадський порядок і гарантії безпеки, лежать :

- незадовільність сучасною цивілізацією в силу необхідності мислити й діяти раціонально, нести тягар відповідальності за прийняття рішень і дії;
- страх перед все більш складними проблемами, які несе в собі технічна ера та які потребують певного рівня освіченості;
- страх перед хаосом і анархією, розпадом традиційних зв'язків, які спостерігаються в період гострих криз і революційних перетворень.

У такому суспільстві, підкреслює Е. Фромм, «індивід перестає бути собою; він повністю засвоює тип особистості, запропонований йому загальноприйнятим шаблоном, і стає точно таким же, як всі інші, і таким, яким вони хочуть його бачити. Зникає різниця між власним «Я» і навколишнім світом, а водночас і усвідомлений страх перед самотністю і безсиллям. Відмовившись від власного «Я» і перетворившись на робота, подібного до мільйонів таких же роботів, людина вже не відчуває самотності й тривоги. Проте за це доводиться платити втратою власної особистості» [133, с.159]. Індивід сприймає силу всього суспільства як свою власну силу і внаслідок цього відчуває себе могутньою людиною.

Роль Просвітництва у світових процесах є ключовою. Намагаючись позбавити розум людини від хибних уявлень про світ, воно позбавляє її всіх підсвідомих основ її буття, залишаючи один на один з інформацією. Людина, втрачаючи можливість вірити в старий міф, створює навколо себе нову міфологію, більш жорстоку, передаючи їй всі повноваження управління, тим

самим знімаючи з себе відповідальність. Як виявилось, доступність елітарних знань масам потягнула за собою дисфункцію суспільства, і єдиний вихід, який дає можливість контролювати підсвідомі деструктивні енергії, – це створення певної ідеологічної системи. Для кожного типу правління вона має свої характеристики, але не можна заперечувати, що властива вона як демократичним, так і тоталітарним суспільствам.

Таким чином, можна стверджувати, що тоталітарний художньо-естетичний світогляд, породжений тотальною технократизацією суспільства, – це абсолютне підкорення собі свідомості людини за допомогою засобів масової інформації, реклами, особливого естетичного наповнення та символічних форм. Становлення так званої «Щасливої Свідомості», що характеризується тотальним споживанням та відсутністю рефлексії, демонструє надзвичайний вплив естетично-символічних образів на становлення світогляду людини в тоталітарному суспільстві.

1.3 Політичний міф як системоорганізуючий компонент художньої культури доби тоталітаризму

Осмислення тоталітарної політичної свідомості пов'язане з тим, що соціально-політичні перетворення сучасної України ускладнюються типологічними рисами тоталітарної особистості, які збереглися в сучасній ментальності українців. Не можливо викреслити тоталітарне минуле, адже воно залишило свій несвідомий відбиток у нашій психіці, сформувало міфологеми, котрими ми послуговуємося і зараз. Таким чином, завданням цього підрозділу дисертаційної роботи є виокремлення основних

закономірностей виникнення тоталітарного міфу та осмислення його трансформації у сучасному світі задля усвідомлення власної культури й ідентифікації себе в ній.

В основі всіх трьох тоталітарних режимів, що виникають на початку ХХ ст. – в Італії, СРСР та Німеччині – лежало уявлення про себе як про радикальну і рятівну зміну суспільного устрою, як про «найбільшу» революцію в її безперервному розвитку. У цьому протиставленні себе минулому тоталітарні режими прагнули якомога швидше ствердитися в якості нових соціальних систем, створити цивілізацію особливого роду. Тоталітаризм, як особлива технологія громадського життєустрою, був втіленням нової, «масової» культури, історично нових уявлень про світ і місце людини в цьому світі, людини на історичному зламі епохи.

В умовах ХХ століття, в епоху економічної, соціальної кризи, в період розгортання двох світових війн, людина фактично втратила психологічну опору й залишилася наодинці з війною, концентраційними таборами, втратою близьких. Такий стан людської свідомості не характеризується стійкістю раціонального, а, навпаки, підпадає під залежність від внутрішніх, часом руйнівних, глибоко підсвідомих механізмів функціонування соціуму. Отже, мінливе становище соціально-економічних інститутів влади робить людину жертвою підсвідомого, штовхає її до колективізму, що згодом трансформується в натовп. Натовп же створює собі авторитарного лідера, який бере на себе управління народом, створюючи при цьому тоталітарну державу. Це власне й сталося. У ХХ столітті з'являються харизматичні лідери, які приходять до влади легітимними та нелегітимними способами: в Італії – Б. Муссоліні, в СРСР – Й. Сталін, у Німеччині – А. Гітлер.

Відбувається апеляція до підсвідомих корелятивів людської психіки, що характеризується активністю темних прошарків суспільства, що не

послугуються раціоналізмом. Зокрема, Ролан Барт говорить, що критичні періоди в розвитку людства, характеризуються виникненням нових міфів, що покликані пояснити новий стан речей та апелюють до чуттєвої сторони народу, а не раціональної, поглинаючи окремих індивідів у натовп. Основоположні міфологеми, на яких базується становлення тоталітарного ладу, це концептуальні семантичні структури про месіанське значення народу та нової влади, що покликана повернути або прискорити настання Золотого віку [8].

Ернест Кассіерер, проаналізувавши політичний міф, закономірності його виникнення та впливу на суспільство, приходять до висновку, що при глибоких кризах в суспільстві збіднюється людська здатність до символічної інтерпретації, через що негативна енергія міфу висувається на перший план і створює загрозу для раціонального мислення, адекватного досягнення й інтерпретації дійсності. Міф, чії сили в сприятливі часи пов'язані і локалізовані в релігії та мистецтві, отримує можливість розвернутися в дійсності.

Загалом, міфи виступають гарантом того, що конкретна спільнота під час докорінних змін не буде повністю зруйнована. В періоди соціальних і економічних криз міф дає людині можливість беззастережної ідентифікації з колективом. В умовах цілісності сучасного суспільства будь-які інші способи «цементування» соціуму є неприйнятними [62, с.115].

Перша світова війна не привела до вирішення соціальних проблем навіть у країнах-переможцях, з усіх боків з'являлися нові об'єктивні труднощі. Але якщо в Англії, Франції та Північній Америці була наявна можливість для їх вирішення в межах чинного законодавства, то в Німеччині ситуація виглядала інакше. За часів інфляції та безробіття вся німецька соціальна й економічна система опинилася на порозі краху, всі економічні

ресурси були вичерпані. І саме така кризова ситуація стала дуже сприятливим ґрунтом для проростання і розквіту політичного міфу, що призвело, як відомо, до фашистської диктатури.

Е. Кассіпер відзначає, що в мирний, спокійний час, у періоди стабільності та безпеки раціональна організація суспільства підтримується і функціонує автоматично. В критичні моменти людського життя раціональні сили, що перешкоджають виходу на поверхню старих міфічних концепцій, виявляються сильно послабленими, оскільки в цей час необхідні якісь швидкі «чарівні» рішення труднощів і проблем. Філософ муркує, що насправді міфи не можуть бути повністю видалені з суспільної свідомості, а вони можуть бути лише пригнічені й підпорядковані, щоб у певний «час Х» зайняти панівне становище в настроях мас [111, с.99].

Політичні міфи – це такі архетипні форми «колективного підсвідомого», що існують у культурі та мають властивість «вистрілювати» раз по раз, стаючи актуальними та набираючи всіх ознак здорового глузду, політичних або релігійних характеристик, суспільних настроїв тощо. Міфологія вимагає, щоб у неї вірили беззастережно, просто приймали її як належне, без логічних та обґрунтованих міркувань. Для міфологічних образів і символів характерна високий ступінь емоційної насиченості. Вони викликають у людини не роздуми, а змішані, суперечливі почуття любові й страху, обожнювання і жаху. Характерні приклади таких міфологічних символів – це образи вождів (наприклад, Й. Сталіна чи А.Гітлера), Батьківщини-матері, прапора.

Політична міфологія не відображає реальність і не прагне її пояснити; вона покликана керувати колективною свідомістю і поведінкою людських мас. В умовах тоталітарної держави міфологія прагне не тільки замінити собою реальність, а й фізично її знищити. Апелювання до підсвідомих

структур психіки базується на особливому стані причетності до чогось більшого ніж сама людина: у такі моменти ми вже не індивідуальні істоти – тепер «рід», «голос усього людства» прокидається в нас [146, с.283].

На прикладі поеми Володимира Маяковського виокремимо і проаналізуємо автентичний емоційно-психічний стан людини в пореволюційній «міфологічній ситуації», який поет відчуває та передає в поетичній формі. Такою ситуацією можна назвати всенародне прощання з тілом В. Леніна (масове поклоніння самопожертві деміурга). Ліричний герой поеми «В.И.Ленин» біля труни вождя переживає, по-перше, своєрідний стан «першопочатку» – блаженний стан відсутності добра й зла, відсутність постійної необхідності болісних пошуків і самостійних рішень: «Как будто / Минуту / Один на один / Остался / с огромной / Единственной правдой». Це породжує надзвичайний емоційний стан, який поет не боїться визначити як щастя: «Я счастлив. / Звенящего марша вода / Относит тело мое невесомое». Як бачимо, для ліричного героя щастя – залишитися без власного тіла, джерела страждань: «Я знаю – / отныне / И навсегда / Во мне / Минута / Эта вот самая». Назавжди, бо в такій ритуально організованій ситуації ритми визначально впливають на кодування свідомості: пізніше варто буде згадати мелодію маршу, і повернеться стан ейфорії від єднання з величезною запаморочливо непереборною силою – потоком маси, збуреної революцією [73, с.102].

Політична міфологія проста і зрозуміла, вона оперує не абстрактними уявленнями, а дохідливими, візуально доступними образами («ворог», «товариш» та ін.) Загалом, вона апелює не стільки до розуму людини, скільки до її почуттів і емоцій, до її особистого психологічного досвіду (не випадково так значимі в політичній міфології образи батька, матері, брата, сина). Вона звертається до досвіду, саме стійка переконаність, готовність померти за свої

ідеали вважаються найвищим подвигом і вираженням гідності.

Сукупність різноманітних проявів і тенденцій соціальних процесів не лише об'єктивно впливає на характер суспільної свідомості, але й створює передумови для виникнення, формування та функціонування штучних нових міфів, стереотипів, упереджень тощо. В ситуації прагнення до створення єдиного, цілісного світогляду, прийнятного суспільством, за браком засобів реалізації цього прагнення, виникає сучасний міф. В умовах невизначеності такі міфи починають діяти як своєрідний захисний механізм соціуму. На відміну від первісної епохи, сучасний міф присутній як цілком усвідомлений феномен: його існування у різних галузях соціогуманітарного знання визнається більшістю дослідників, які відзначають універсальний характер міфологічних структур та їх неусуненість із культури [95, с.250].

Міфологічний аспект притаманний масовій свідомості в усі часи, особливо в періоди криз і наростання соціальних конфліктів, що характерно для сьогоденної ситуації в суспільстві, коли відбуваються різкі зміни у свідомості й поведінці людей. Сучасний світ стає все більш незрозумілим для людини, виявляється внутрішня недостатність традиційних способів освоєння дійсності.

В умовах відсутності звичних орієнтирів, соціальних ідеалів, здатних забезпечити світоглядну цілісність людської свідомості, невпевненості в майбутньому, відсутність достовірної інформації про події в суспільстві процесах, створюється сприятливий ґрунт для маніпулювання масовою свідомістю з боку політичних еліт, які прагнуть мобілізувати в своїх інтересах широкі верстви населення.

І давні, й сучасні міфи засновані на вірі, але на вірі не в розум, логіку, досвід, що допускають помилки, а на вірі, заснованій на страху перед непізнаним. При створенні сучасних міфів діють ті ж механізми, які

породжували міфи давнини. Значення функцій міфічного і міфу посилюється, якщо виявляється внутрішня недостатність традиційних способів освоєння дійсності.

Живучість окремих стереотипів міфологічного мислення в галузі політичної ідеології робить у певних умовах масову свідомість живильним середовищем для поширення соціального чи політичного міфу. Так, німецький нацизм прагнув у своїх інтересах не тільки відродити давньогерманську язичницьку міфологію, а й сам створював власні міфи – расовий міф, з'єднує людину з культом фюрера, ритуалом масових зборищ тощо.

Водночас, енергія мас може нести і позитивний заряд, коли вона спрямована на самопожертву, самозречення, масовий героїзм, захоплена найблагороднішими цілями, орієнтована на безкорисливість, відданість ідеалу. Вплив будь-якої ідеології чи доктрини залежить від психології тих мас, до яких вона звернена. При цьому виявляється тенденція не бачити різниці між реальним та ірреальним, приймати бажане за дійсне, жити у світі ілюзій. Маса не має здатності до критичного мислення.

Маніпулювання – це спосіб впливу на особистість із метою модифікації її уявлень, смаків, поведінки в напрямку, заданому маніпулятором. Маніпулювання впливає в основному на підсвідомість людини, основним методом впливу є навіювання. Особлива увага приділяється не змісту інформації, а її формі. Значну роль у поширенні міфів у сучасному суспільстві відіграють ЗМІ. Вони беруть активну участь у становленні громадської думки, формуванні образу соціального світу, даючи можливість передавати великі обсяги інформації на колосальні за чисельністю аудиторії і тим самим активно впливати не тільки на індивіда або окремі групи, а саме на маси. З цієї точки зору ЗМІ можна розглядати як канал

формування масової свідомості та поширення міфів, дієвого впровадження їх у масову свідомість.

Одним із фундаментальних міфів, через які люди намагаються осмислити й зовнішній світ, і свою власну діяльність, є міф руйнування і творення всього заново, священного вбивства, ритуального жертвопринесення, що робить можливим народження, міф рятівної катастрофи. Йдеться про фундаментальну структуру, яка пронизує всю міфологію, релігію і вірування в повсякденному житті.

Історичний досвід показує, що міф насильницького руйнування і творіння спочатку неминуче веде до катастрофи, але знову і знову робляться спроби реалізувати цей міф – або при повному ігноруванні минулого, або з надією, що цього разу революція, нарешті, піде правильним шляхом.

У радянській Росії 1920-х років панував історичний оптимізм і культ майбутнього. Атеїстична і матеріалістична пропаганда домоглася значного успіху серед широких мас. Популяризація чудес науки і техніки була покликана витіснити й замінити віру в релігійні чудеса. Віра в науку в Росії прийняла майже релігійний характер. Г. Федотов у 1930 році порівнював події що відбувались в Росії з найвним Просвітництвом. Матеріалізм знаходить статус нового віровчення. Радянський період російської дійсності розглядається окремими авторами як період односторонніх досягнень, що культивують ілюзії. Людині необхідно у щось вірити – не важливо, в що конкретно: в безмежні можливості науки, як джерела достовірних знань про світ, або в надприродну істоту, що владна над долями людей, – головне, щоб ця віра наповнювала сенсом людське існування.

Тоталітаризм перетворює свою ідеологію на своєрідну міфологію, оскільки приписує їй абсолютну істинність, вважаючи будь-які інші погляди в кращому випадку помилковими, а в гіршому – ворожими. Таке ставлення

поширюється і на науку, яка покликана підтвердити на конкретному матеріалі справедливість цієї ідеології і помилковий характер будь-якого іншого погляду на речі. Держава стверджує свою ідеологію за допомогою репресій і поширює її при допомозі зовнішньої агресії, втручання в справи інших держав.

М. Бердяєв по-науковому детально й по-філософськи проникливо аналізує нову ситуацію в післяцарській Росії, коли творилися нові парадигми колективного міфу: «В цей час ілюзії революційного народництва були зжиті, міф про селянський народ зруйнувався. Народ не прийняв революційної інтелігенції. Потрібен був новий революційний міф. І міф про народ був замінений міфом про пролетаріат. Марксизм розклав поняття народу, як цілісного організму, розклав на класи з протилежними інтересами. Але в міфі про пролетаріат по-новому відновився міф про російський народ. Сталося таке собі ототожнення російського народу з пролетаріатом, російського месіанізму з пролетарським месіанізмом. Піднялася робітничо-селянська, радянська Росія. У ній селянський прошарок з'єднався з народом пролетарів всупереч всьому тому, що говорив Маркс, який вважав селянство дрібнобуржуазним, реакційним класом. Ортодоксальний, тоталітарний марксизм заборонив говорити про протилежність інтересів пролетаріату й селянства» [14, с.145].

Суто міфологічний характер мало вчення про комуністичне майбутнє людства (своєрідна модифікація християнської міфологеми Царства Божого на землі) або вчення про месіанське призначення робочого класу. Сакральне значення приписувалося таким цінностям, як народ, партія, соціалізм, Батьківщина (з уточненням – «соціалістична» Батьківщина), марксизм (з підкресленням – «єдино правильне вчення»), держава (з акцентуванням – «держава робітників і селян»).

Комунізм став основоположним міфом, який формував свідомість

громадян. Панівні ідеї були такі: рівність громадян, ідея держави, де керівну посаду може зайняти кожен, де було не суттєво, яка твоя професія і який маєш рівень освіти й інтелекту. Важливо лише те, що комунізм – це фактично рай на землі, де «від кожного за можливостями і кожному за потребою».

Міф про християнсько-біблійне царство на землі відродився в міфі про першу в світі соціалістичну державу трудящих. Ця держава мала свій пантеон, що складався з її основоположників та авторів ідеології, власний некрополь і окрему історію, котра осмислювалася виключно міфологічно (справжня історія починалася наче тільки з моменту Революції; все, що було до цього, змальовувалося як багатовікове царство похмурого мороку й жорстокої несправедливості).

Комунізм запозичив багато атрибутів релігії, серед них – «Священні писання» класиків марксизму-ленінізму. Їх «вчення» було оголошено єдино вірним, «канонічним», вершиною людської думки. Революційні теорії «класиків» стали аксіоматичними «догматами» нової віри.

Після революції більшовики втрималися при владі не тільки завдяки репресіям, але й завдячуючи активно створюваній міфології. Вони запроваджують свій релігійний культ. Центральною його фігурою став Ленін. Образ Леніна ще за життя пролетарського вождя став набувати ознак надлюдини-божества з типовими рисами циклічної моделі: месіанська мета – страждання за народ – перемога, яка створює нове суспільство. Сформувався культ В.Леніна як Бога Отця. Його наступник Й.Сталін, подібно до давньоєгипетських фараонів, за посадою успадкував божественну природу Леніна, згідно з канонічною формулою: «Сталін – Ленін сьогодні». В мистецтві ця позиція втілюється в картинах Кібріка Е. «24 жовтня вночі в Смольний прибув Ленін» (1947) та К. Юона «Тов. Сталін на виступі Леніна в Смольному» (1939), де виводиться монументальна фігура Сталіна, як

продовжувача натхненного ідеолога комунізму.

Мавзолей став зримим засобом подолання смерті, матеріалізацією особистого безсмертя, до якого може долучитися кожен.

Більшовики не могли опиратися на церкву, оскільки самі ж її і переслідували. Однак знищити церкву не означало покінчити з релігійною свідомістю, яка складалася століттями. Міфотворчість нової влади виявилася в тому, що вона спрямовувала вивільнену релігійну енергію для створення нового культу. З'явився знаменитий лозунг: «Могила Леніна – колыска свободи людства». Ця сакралізована гробниця стала священним фундаментом нового світу, нової епохи. Мавзолей – місце паломництва новонавернених віруючих.

Створивши новий культ, більшовики вирішили багато насущних проблеми своєї влади, насамперед забезпечили її легітимність. Посада голови партії стала сакральною, об'єднавши функції жреця й ідеолога, а також владні земні повноваження [17, с.304].

Комунізм – надзвичайно приваблива ідея, що орієнтується на майбутнє, на вічність. Це таке собі «золоте століття», яке наступило вже. Тяжко не вірити в прекрасне майбутнє, якщо це є твоїм першим і невід'ємним обов'язком. Всіх інакодумців репресували, щоб знищити рефлексивне мислення ще в його зародку. Одна з основних об'єднуючих ідей – паралізуючий страх за власне життя.

В свою чергу в фашистській Німеччині ідея нової раси зайняла провідне місце серед новоутворених міфологем. Апеляція до традиції народу і покликання на великі класичні міфологічні теми пробуджували найглибші підсвідомі емоції аудиторії. Відродження давно забутих міфологем розпочалося з легенди про Барбароссу, реального історичного персонажа, короля Германії (1152–1190), імператора Священної Римської імперії (1155–

1190). В основі багатьох німецьких легенд лежить почуття несправедливості у відношенні до власної нації. Видавання бажаного за дійсне було єдиним способом втішити себе за ту несправедливість, яка існувала у відношенні до німців зі сторони інших народів. Прагнення до мирного й упорядкованого життя породило ілюзорну легенду «Про повернення імператора».

Жахливі злидні й соціальні проблеми в німецькій імперії в XIII столітті були хорошим середовищем для виникнення різних легенд, які нагадували про золоті роки розквіту імперії. Подальший розвиток цих легендарних наративів відбувся на початку XIX століття в епоху розквіту німецького романтизму, коли Барбаросса став узагальненим символом свободи, прагнення прогресивних сил, які виступали за розвиток німецької національної держави.

Термін «Третій рейх» було взято з середньовічних містичних вчень про «три царства» (за аналогією до старозавітного царства Бога Отця, християнського царства Бога Сина і прийдешнього есхатологічного тисячолітнього царства Бога Духа Святого). Безпосередньо термін був запозичений нацистами у відомого правого публіциста Артура Міллера ван ден Брука, що випустив книгу під назвою «Третій рейх».

Міф про Третій, або Тисячолітній рейх був ідеологічним обґрунтуванням претензій фашизму на світове панування. Фашизм оголошувався «завершальною», «вищою» стадією соціального розвитку. Нацисти вживали термін «Третій рейх», щоб підкреслити спадкоємність своєї держави від великих імперій минулого.

Першою імперією проголошувалася середньовічна Священна Римська імперія німецької нації, створена Оттоном I, яка проіснувала протягом дев'яти століть – з 962 по 1806 рр. Друга Німецька імперія, заснована в 1871 р. Бісмарком, в 1914 р. розв'язала Першу світову війну і фактично (але не

юридично) припинила своє існування в 1918 р.

Третя імперія повинна була відродитися після поразки у Першій світовій війні, знаменуючи виникнення нової національної Німеччини, яка мала проіснувати тисячу років. Засновниками Третьої імперії («Тисячолітнього рейху») гітлерівці вважали себе.

Важливою складовою ідеологічної платформи нацизму був расизм. Він виявлявся у тому, що А. Гітлер вважав нації нерівноцінними, німці, поза сумнівом, – найвища арійська нація, яка повинна встановити «новий світовий порядок». А. Гітлер розробив расову теорію, що розглядала історію людства як боротьбу між расами.

Проте, щоб схема була повною, слід звернутися нарешті до своєрідності – навіть переваги, вірніше, абсолютної переваги – якоїсь раси та якогось типу. Це вимагає двох додаткових визначень:

1) раса, народ тримається на кровних зв'язках, а не мовних. Це положення неодноразово виникає і в Альфреда Розенберга, і в Адольфа Гітлера: кров і ґрунт, Blut und Boden. Гітлер пояснює, зокрема, так: якщо негра навчити німецької мови, з нього все одно не вийде німець. У багатьох відношеннях це твердження розриває зв'язок із традицією (зокрема, з романтичною) пошуку або визнання ідентичності через мову. Міф, затребуваний у традиції, часто ототожнюється з *mithos*, початковою мовою, протиставленою поняттю *logos*. Тут, навпаки, міф стає певним чином кров'ю і ґрунтом, звідки він, у результаті, й б'є ключем. Це зміщення пояснюється кількома причинами державної єдності. Типологізації підлягає ґрунт (безпосередня природа Німеччини) і разом з нею кров німців. Саме так утворюється, зокрема, арійська кров;

2) чому арійці? Тому що вони є носіями сонячного міфу. Німці є виразниками такого міфу, бо для північних народів сила споглядання

сонячного видовища визначається мірою його рідкості. Арійський міф – це сонячний міф, що протистоїть міфам Ночі, хтонічним божествам. Саме звідси сонячна символіка й свастика.

Чому сонячний міф? Можна було б відповісти без будь-якої натяжки, що для А. Розенберга це – міф ясності. Він вважає, наприклад, що міфологічний досвід ясний, порівнює його з білим сяйвом сонця. Інакше кажучи і не повертаючись до того, що було сказано про культ світла і Півдня, сонячний міф – це міф самої життєдайної сили, споконвічної могутності. Сонце – це джерело типологічного розрізнення. Або, можна сказати по-іншому, сонце – це архетип. Арієць не є лише тип серед інших типів, він представляє себе як міфологічну могутність.

Е. Касіер у цьому ключі зазначає наступне: «Політичні міфи можна порівняти з удавом, який паралізує тварину, перш ніж її проковтнути. Люди здаються без серйозного опору, вони пригнічені й підпорядковані раніше, ніж встигають усвідомити, що відбувається. Наші політики дуже добре знають, що великі маси людей набагато легше привести в дію за допомогою сили уяви, ніж застосовуючи грубу фізичну силу, і чудово користуються цим знанням. Політики стали чимось на кшталт провісників долі, пророцтво перетворилося в істотний елемент нової техніки управління. Вони обіцяють найнеймовірніші і навіть абсолютно неможливі речі, знову і знову обіцяють людям «золотий вік» [цит. за: 132, с.160].

Отже, характеризуючи сутність політичних міфів, німецький філософ-неокантіанець виділяє в них чотири наступних основних характеристики:

1. Мова як одна з найважливіших форм символічного універсуму людської культури виконує дві головні функції:

- представлення та опис речей (раціональне мислення);
- засіб емоційного і афективного вираження. Творці сучасних

політичних міфів односторонньо використовують лише цю емоційну функцію мови. Вони розмовляють мовою афектів і маніпулюють цим, через що можливості раціонального аналізу, які іманентно притаманні мові, блокуються й послаблюються.

2. Міфи є не тільки розповідями про першооснову і драму світу. Більшою мірою функція міфу проявляється в формуванні й оформленні ритуальних дій. Ритуалізація повсякденного життя і була основною особливістю нацистської Німеччини та соціалістичного СРСР: від правил вітань до нескінченного числа присяг, від колективних маршів до ритуалізації і регламентації будь-яких життєвих ситуацій – завжди і скрізь використовувалися ритуальні форми міфічного мислення. Ритуалізація життя за допомогою сучасних політичних міфів має за мету афективно зв'язати і підпорядкувати будь-який колектив людей – цілу націю, «рейх» або певний етнос. При цьому головне в тоталітарній державі – не емоційне посилення окремих індивідів, а, навпаки, їх беззастережне існування як частини колективу.

3. Дійсність політичних міфів ґрунтується на визнанні «Вищої цінності», поняття якої має в своїй основі давній міфічний поділ на «сакральне» і «профанне». Такою вищою цінністю може бути раса, нація чи етнічний народ. У будь-якому випадку мова йде про цінності, які не можуть бути визначені за допомогою раціональних аргументів, а про цінності, котрі базуються на амбівалентних почуттях, афективних настроях суспільства.

4. Політичні міфи тоталітаризму здійснюють фаталістичне пояснення історії, чітко підкреслюючи винятковість і доленосність цього моменту і часу [17, с. 34].

Ідеї Е. Кассірера про «еволюцію» поняття міфу та ролі міфу в побудові культури тоталітарного типу дозволяють нам краще зорієнтуватися в духовній

ситуації тоталітарних режимів. Тоталітарна політична міфотворчість характеризується такими, зокрема, рисами:

- тоталітарні політичні міфи руйнують у людини автономію волі й здатність до незалежного мислення, чим і пояснюється відсутність політичної опозиції в тоталітарних суспільствах;

- із політичною міфологією пов'язаний особливий механізм управління людьми: вони повинні не просто боятися покарання і підкорятися наказам, але щиро й глибоко вірити в необхідність і справедливість такого стану речей, який прирікає їх на жертви та позбавлення прав;

- подібні міфологеми руйнують систему становлення окремої особистості, індивідуальності, перетворюючи суспільство у натовп, що немає раціональної системи, а, навпаки, піддається емоціональним поривам.

Дослідження виникнення та функціонування міфу доводить, що найбільш сприятливі для політичної міфології – епохи тоталітарного правління. Порівняльний аналіз політичних режимів виявив принципові відмінності міфологем. Міфологічна сила світової революції була постійним джерелом символічного структурування системи управління в СРСР. Вирішальну роль у міфологічній конструкції радянської соціальної реальності відіграла домінанта утопічного світогляду. Комунізм («рай») починався зі світової події – революції, де був «деміург»-засновник (В.І. Ленін), його намісник (Й.В. Сталін) та герої, що впорядковували хаос.

Натомість, німецька світоглядна позиція формувалась за тріадичним принципом «Перша імперія – імперія втрачена – імперія віднайдена». Таке відкрите відродження першого міфу побудило й задіяло всі підсвідомі архетипні утворення німецького народу.

Отже, розділивши основоположні міфологеми тоталітарного суспільства, нам вдалося з'ясувати, що вони ґрунтувались на

загальнолюдських законах розвитку психічного, відповідно, вони наявні й в нашій сьогоднішній свідомості, інше питання, як саме користується цим новий політичний режим.

Висновки до першого розділу

Розгляд основних проявів радянської міфологічності в різних сферах суспільної свідомості як в сакральному, освяченому новою традицією, так і в побутовому, профанному просторі радянського соціуму дозволяє виявити досить широке поширення досліджуваного явища. У Радянській Росії після жовтня 1917 р. форсована модернізаційна перебудова матеріально-економічних основ суспільних відносин не привела до очікуваного повного торжества нових, «комуністичних» поглядів у свідомості більшості членів майбутнього «нового» світу. Адаптовані міфологічні установки продовжували своє автономне існування аж до середини 1930-х рр., а надалі, мірою зміцнення і стабілізації тоталітарного сталінського режиму, набули багато в чому і статусу офіційних догматів.

Аналізуючи домінантні підсвідомі, міфологічні та соціально-політичні основи функціонування культури, приходимо до загального висновку про їхню символічну значимість та особливе місце в процесі становлення тоталітарної культури. Процес становлення *homo soveticus* неможливо зрозуміти без акцентуації уваги на психологічних особливостях становлення масової культури.

Звертаючись до такого методологічного наповнення, можемо виокремити комплекс основних рис, що характеризують становлення нової тоталітарної культури. Виходячи з цього, можемо стверджувати:

- колективне несвідоме й архетипи, як історична спадковість, у культурі тоталітарних режимів призводять до нищення рефлексивного мислення та інакодумства. Це позбавляє людину власної волі;

- протиставляючи себе минулому, нова політична ідеологія послуговується політичним міфом. Він виступає як потужна основа, що гарантує стійку платформу для існування суспільства, а з іншого боку, потужний стабілізатор, що здатен передаватися через покоління та затримувати власний розвиток окремої особистості. Таким чином, політична міфологія не пояснює реальність та не відображає її, вона лише отримує доступ до основних важелів впливу на масову поведінку;

- визначну роль у появі тоталітарної культури відіграє просвітництво та масовий доступ до інформації. Така гіпертрофія ratio призводить до нового поживлення міфологічного дискурсу. Окреслений стан речей породжує так звану «Щасливу Свідомість», яка не здатна рефлексувати, вона тільки споживає, проходячи етап суспільної стандартизації.

У змінах владних структур, державних і соціальних відносин так званого «нового часу» чітко простежується повернення до життя міфологем, властивих традиційним суспільствам. Багато компонентів класичного міфу продовжують зберігати своє значення і в наш час. Однак найбільш чітко оформлення в ідеологічній системі, а головне, відродження функціональної значущості міфологічні уявлення отримали в умовах існування тоталітарних режимів.

Домінуючі міфологеми російського тоталітаризму не з'явилися спонтанно, вони не були виключно штучними, їх народження не можна

пов'язувати тільки з Жовтневим переворотом і епохою, що слідувала безпосередньо за ним. В ідеологічній та світоглядній системах новий міф мав і ознаки «комуністичного вчення», в багатьох рисах він слідував історичній традиції імперської дореволюційної Росії. Як класична, так і нова трансформована комуністична міфологічність були характерні й для основного соціуму, і для його маргінальних середовищ.

Опираючись на такі висновки та слідуючи за загальною логікою дисертаційної роботи, в наступних розділах досліджуватимемо радянську культуру через призму естетики, що проходить своє становлення в тоталітарний період.

РОЗДІЛ 2 ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ СТРАТЕГІЇ ПАРТІЙНО-ІДЕОЛОГІЧНОЇ МІФОЛОГІЗАЦІЇ РЕАЛЬНОСТІ В ТОТАЛІТАРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

2.1 Радянська естетика як ідеологічний чинник мистецтва соцреалізму

Потреба з'ясувати сутнісний зміст естетичного, його зв'язок та духовний потенціал у культурі тоталітарної доби приводить до необхідності усвідомлення ролі прекрасного, формування ідеалу в тоталітарному режимі. Окремі дослідники виводять поняття естетики доби тоталітаризму в окрему галузь дослідження, говорячи про неї як про окремий артефакт, що характеризується служінням ідеології.

Виокремити поняття «радянська естетика» та розглянути його в повному відриві від супровідних історичних умов – фактично не можливо. Навпаки, зрозуміти естетику тоталітарної доби, що зазнала колосальних впливів під час свого становлення, виділити рушійні сили й основні підвалини формування поглядів про прекрасне, піднесене, героїчне та трагічне – наше основне завдання. Усвідомлення нами особливостей естетики радянського мистецтва, як ідеологічного засобу пропаганди тоталітарного режиму, дає нам нові погляди на епоху, що не так давно закінчилася, проте продовжує жити в сьогоденні. Розуміючи механізми взаємозв'язку ідеології, мистецтва, пропаганди з естетичними новаціями, можемо краще зрозуміти, як ми спроможні зрозуміти процеси ідеологізації та відродження старих міфів сьогодні.

На початку ХХ століття на світовій політичній арені закріплюються тоталітарні режими, що апелюють до реалізації «надмети». Користуючись

власною ідеологією та пропагандою, встановлюється нове уявлення про світогляд, місце та роль людини в тоталітарному суспільстві. Коли людина самовіддано служить ідеології і забуває про власну мету, розвиток, а зміни в її відношенні до власного «Я» набувають неповоротних характеристик, то, як наслідок, становлення її свідомості починається і завершується в колективній меті.

Одним з індикаторів, тобто особливостей, які характеризують великомасштабні політичні доктрини, є наявність «метанаративів». Проблемами наративності займався французький філософ Ж. Ліотар, який позначав їх через таке визначення: «оповіді <...> визначають критерії компетенції та/або ілюструють її застосування. Вони, таким чином, визначають, що припустимо говорити і робити в культурі, й оскільки вони самі становлять її частину, то тим самим являються легітимними» [79].

Метанаративи притаманні тоталітарним режимам ХХ століття, вони означають єдину ціль, єдину глибоко продуману оповідь, яка власне і є «сценарієм» розвитку того чи іншого суспільства. Приміром, марксизм має своє особливе бачення історії, яке вважається єдино правильним та не піддається критиці або перегляду. Базуючись на ідеях марксизму, ідеологи СРСР вибудовують власний комуністичний метанаратив: ідею про «світле майбутнє – комунізм». Суспільство, перебуваючи в цьому дискурсі, не може звернутися до власних «мікронаративів» («малі оповіді», *petit récit*), які відображають цілі однієї людини, а не цілої держави. Згодом єдина правляча ідея трансформується в непереможну теорію, в авторитеті якої не можливо засумніватися, вона буде постійно інтерпретуватися заново в світлі культурних змін.

Згідно Ж. Ліотара, метанаративи придушують індивідуальну творчість, не дають можливості будувати індивідуальні цілі, формувати індивідуальні

враження. В естетиці тоталітарної епохи присутні гранд-наративи особистісної ідентичності, що приводить до еквівалентності між людьми. Людина мислить себе через таку ж як вона, усвідомлюючи своє життя і оточуючий її світ через опозицію – «Свій-Чужий». У тоталітарному суспільстві відсутня практика зустрічі з «іншим», що значно розширює горизонти власної ідентифікації.

Розширення соціально-класових меж в офіційній політиці радянської влади приводить до того, що прояви культури втрачають регіональний, національний чи класовий характер і об'єднуються за всеохоплюючим загальним принципом і назвою «соціалістична», «радянська» культура. Таким чином, ідея метанаративів яскраво втілюється в ідеї єдиного всеохоплюючого стилю, метастилю, – соціалістичного реалізму. Втілення надії в зображенні та офіційних канонах, що чітко визначаються ідеологічними кліше, в умовах панівної радянської пропаганди, починає сприяти утвердженню та просуванню «єдино правильної» радянської ідеологічної системи.

Відносно марксизму, то це пояснюється тим, що соціальна основа принципу класової боротьби вичерпала себе, що, в кінцевому підсумку, поставило модель під загрозу втрати теоретичної основи і зведення її до «утопії» чи до «надії» [79].

В своїй роботі «ANIMA MINIMA» Ж.Ліотар демонструє зовсім інший підхід до естетики, він вбачає в ній порожню форму, що намагається наповнити життя смислами: «Естетика – модус тієї цивілізації, яку покинули ідеали. Вона плаче задоволення їх представляти. І тоді величає себе культурою» [78].

Соціалістичний реалізм, проявившись у літературі та художньому мистецтві, виступає як єдино легітимний та досить привабливий стиль, адже гарантує митцю численні привілеї, громадянський статус, матеріальні блага.

Варто зазначити, що письменник або художник виступали в такому випадку як виконавці замовлення, а замовником, в свою чергу, вважалась держава, що породжувала власний запит, зовсім не прислухаючись до суспільних і соціальних потреб та інтересів. Таким чином, сформувався певний набір стандартних характеристик, що мусять бути притаманні митцю, на роль якого може претендувати кожен. Мистецтво і література отримують форму ремесла, а митець виступає в ролі ремісника, майстра. Така форма становлення митця в Радянському Союзі призводить до нівеляції авторської автономії.

Важливо розглянути основні підвалини формування естетики тоталітарних суспільств, а саме ті механізми, що живлять ідейне наповнення нових форм у мистецтві та культурі тоталітарного періоду. Однією із таких рушійних сил виступає міф, а конкретніше – міф про щасливе майбутнє.

Міфотворчість як іманентна функція людської свідомості й спосіб самовідтворення культури існує остільки, оскільки вона виступає, з одного боку, як компенсаторний механізм, що допомагає індивіду адаптуватися (упорядковує повсякденне життя більш гармонійно), а з іншого, – як інструмент формування масової свідомості, що призводить до уніфікації культурного простору й підпорядковує собі особистість, стереотипізує мислення. При цьому міфотворчість, заснована на законах естетичної виразності й сугестивного впливу на емоційно-психологічну сферу свідомості індивіда, здійснює стабілізуючі й дестабілізуючі функції, інтенсифікуючи соціальні процеси, що відбуваються в актуальному сьогоденні.

Феномен тоталітарного міфу перебуває в центрі дослідження таких науковців, як Х. Аренд, Р. Барт, Г. Гюнтер, М. Еліаде, Е. Кассіер, Ф. Корні та інших.

У дослідженнях Р. Барта провідним визначенням міфу є слово. Все, що покривається дискурсом, може стати міфом, оскільки «наш світ є нескінченно сугестивним, – тобто маніпулятивним, формуючим наші думки та вподобання» [8, с. 145]. Міф, у відповідності з поглядами Р. Барта, є маркованою якісною характеристикою «анонімного» сучасного буржуазного суспільства, при цьому міфологізація – ознака всіх соціумів.

Візуальність пропагандистської культури базується на зв'язку між видимим і тілом спостерігача. Сприйняття художніх творів, зображення продуктів тоталітарного суспільства опосередковане знаковим відношенням з тілом реципієнта та його тілесним простором. Візуальний знак, що зображується в естетичному об'єкті пропаганди, повинен мати два визначальних вектори означуваного. Перший вектор – це я сам, моя ідентичність в усіх її проявах (класова, етнічна, тощо); другий вектор – це тоталітарний міф. У межах постійного повтору цього знаку із двома означуваними напрямками відбувається поступове смислове стирання грані між уявленням про себе та міфом. Одне повідомлення зливається з іншим, утворюючи певну міфологему «мене в соціальній реальності». Головна мета такого видимого синтезу полягає у тому, щоб ввести повідомлення тоталітарного міфу в сферу «близького», або ж очевидного. М.Ямпольський зазначає: «Близькість не дозволяє статися об'єкту свідомості, вона виводить об'єкт за його межі, залишаючи свідомість без об'єкта абсолютно беззмстовним. Свідомості не залишається нічого іншого, як обернутись самій на себе, ніби вивертися навиворіт» [148, с.6]. Цю близькість слід розуміти в подвійній інтерпретації: з одного боку, в буквальній – тоталітарна естетика тяжіє до гігантоманії, до того, що важко охопити в одному акті зорового сприйняття; з іншого ж боку, в символічній – особисті речі, те, що я маю, уособлюють еквівалентну естетику – окрема особистість має такі ж «красиві»

речі, як й інші представники маси. Еквіваленція естетики особистих речей та зустрічних виробів закономірно формує еквіваленцію ідентичності – представника маси – типового пролетарія або арійця.

Стирання межі між міфом та «Я» в тоталітарних об'єктах культури, що здійснюється, зокрема, засобами естетичних форм, має подвійний ефект і вплив на свідомість реципієнта. По-перше, як уже було зазначено, повідомлення соціального міфу входить у сферу повсякденного розуміння особистості. По-друге, і що навіть більш важливо, через дифузію міфу про колективізм в ідентичність суб'єкта сприймання (ідея великої нації, народу, класу, історичної єдності, об'єднання заради благополуччя тощо) стираються грані мені належного, властивого, моїх смаків, уяви вподобань тощо: «Справді, те, до чого ми наближаємося, коли вступаємо в сферу абсолютно близького, навряд чи може бути названо «Я», настільки «воно» безформне й не індивідуалізоване» [148, с.71]. В близькому не існує самостійності, оскільки вирізнення зв'язку між «Я» та змістом зображуваного не може відбутися.

Естетиці тоталітаризму та, зокрема, масовій творчості такого суспільства характерна насолода й «опрекраснення» елементів історії. Типові акти минулого, що підтримують стійкість ідеології, змальовуються в грандіозних масштабах краси («Ленін на суботнику»), оскільки міф у своїй сутності завжди конституюється в свідомості не через метафізичні сутності, а через споглядання реальних речей. Як стверджує відомий дослідник міфосвідомості В. Лосєв, «міфічний символ є символом мірою того, що він є історія, оскільки ми маємо тут справу не просто з особистістю, але з її емпіричним становленням; і – треба, щоб це становлення особистості було проявом її, аби скрізь вона впізнавалась як така, щоб всюди відбувалося ототожнення цієї особистості, що проходить стадію становлення, з її ядром,

що не зазнає жодних змін <...> Міф не є догмат, але – історія» [80]. Комунізм та націонал-соціалізм є не просто есхатологічним ідеалом, яким маніпулює тоталітарна влада, але це – певне ретроспективне становлення, яке само по собі уже є доказом того, що міфічне майбутнє може бути досягнутим, воно реальне, оскільки реальною є його історія. Саме тому такого важливого значення набувають естетичні предмети, що несуть у собі знаки ідеологічного минулого – в них людина може не лише сприйняти реальність утопії, але й насолодитися нею, відчутти свою причетність до прийдешнього блага.

Стосовно вищезазначеного Лариса Левчук у своїх дослідженнях дає коротку характеристику радянської естетичної системи й особливостей її становлення: «Водночас мистецтво 30-х років не можна розглядати поза процесом зміцнення адміністративно-командної системи, утвердження тут особи Сталіна, що супроводжувалося репресіями, організаціями кампаній проти талановитих митців, заборонаю цілих художніх напрямів, що склалися у 20-х роках. Не можна не враховувати й того, що соціально-політичний клімат у країні спричинив деформацію світосприймання й у тих митців, які не зазнали репресій і гоніння. У 1934 р. відбувся Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників, що зосередив увагу на питаннях «соціалістичного реалізму», який визначили як метод «глибоко правдивого», «конкретно історичного» відображення дійсності в її «революційному розвитку». Певний досвід розвитку нового мистецтва вже був, він формувався в умовах літературної боротьби між письменниками, які вважали себе пролетарськими, й так званими попутниками, тобто тими, хто не поділяв комуністичного світогляду. Із середини 20-х років в радянському мистецтві почалися складні й суперечливі процеси. Значна частина митців, які зіткнулися з нерозумінням їхніх творчих пошуків і переслідуваннями, змушена була залишити країну. Інші, не маючи змоги оприлюднювати свої твори, переживали стан моральної

смерті. Дальший розвиток соціалістичного мистецтва пов'язаний передусім із відображенням конкретних історичних подій, адже в 40–60-х роках головне завдання мистецтва полягало в копіюванні так званих типових явищ і подій реальної дійсності. Внаслідок цього мистецтво йшло за конкретними подіями: Великою Вітчизняною війною, післявоєнним будівництвом, освоєнням цілинних земель, космосу і т. ін. На тлі значних загальних тем у те чи інше десятиліття увага зосереджувалася на конкретних проблемах. Так, розроблення воєнно-патріотичної теми трансформувалося від зображення у творах героїки народного подвигу, емоційно насиченої ненависті до фашизму до глибокого морально-психологічного аналізу початку війни, трагічних доль деяких військових діячів, проблем партизанського руху, окупованих територій тощо. Воєнно-патріотична тема охоплює, по суті, п'ятдесят років розвитку радянського мистецтва, вона формувалась як у рядках пісні «Вставай, страна огромная», в поезії М. Бажана, О. Твардовського, в громадському і письменницькому подвизі Муси Джаліля, в кінопубліцистиці О. Довженка, музиці Д. Шостаковича, так і у творах, що з'явилися у 70–90-х роках. З 60-х років мистецтво соціалістичного реалізму робить наголос на ідейних і моральних шуканнях особи, намагається розв'язати суперечність між ідеалом та реальністю, а в естетичній теорії точаться гострі дискусії щодо проблем героя, завдань мистецтва, потреби оновлення художніх засобів. Водночас у середовищі творчої інтелігенції формується так званий дисидентський рух» [72, с. 351].

Окремого аналізу потребують естетичні категорії, адже естетика тоталітарних суспільств, послуговуючись цими категоріями, формує власний ідеал красивого й потворного, маніпулюючи свідомістю пересічних громадян.

Тоталітарна культура наділила пари естетичних категорій особливим наповненням. Їх сутнісний зміст наповнився фарбами ідеологічного

протистояння. Основне протиріччя виявляється в ідеї «свій – чужий». У складну компіляцію естетичних понять вписується образ ворога як іншого, того, хто не приймає загальноприйнятих норм, не служить ідеям партії, не визнає культурного курсу держави на соцреалізм. До категорії ворогів також було записано все мистецтво, що розвивалось за кордоном – на території Радянського союзу воно визнавалось потворним, бридким, огидним мистецтвом без будь-якого наповнення – ворожим мистецтвом ворожої культури. Отже, можна стверджувати, що єдина правильність, істинність комуністичної ідеї тягне за собою безапеляційне заперечення наявності будь-якого іншого прояву мистецтва і вішає тавро ворожості.

Звертаючи свою увагу на категорії прекрасного та потворного, піднесеного й низького, в радянській пропаганді спрацьовує бінарна опозиція: прекрасне – радянське, потворне – чуже. Таким чином, не даючи шансів жодному прояву творчості, що не служить ідеологічній системі, тоталітарна естетика формує свої значення основних естетичних категорій. Наприклад, якщо розглядати поняття «прекрасного», то воно асоціювалось виключно з трудовою діяльністю людини, що в подальшому сформувало форму світосприйняття цілого народу. «Стаханівський рекорд» – еталон прояву прекрасного, надзусилля, проявлені звичайною людиною, для збільшення норми видобутку вугілля. Невтомна праця та самовідданість людини звеличують її в очах публіки, а сам Стаханов наділяється рисами мужності, величавості, виняткової важливості. На честь нього називаються вулиці, парки, заводи. Провладна ідеологічна система увіковічує його образ у всіх доступних формах, наближаючи звичайного трудівника до самого мистецтва, наділяючи його образ «естетичним прекрасним».

В одному з останніх своїх досліджень М. Столяр зазначає: «Радянська ідеологія за своєю сутністю глибоко вороже ставилась до творчої праці, тому

що моральним вона вважала тише труд державно регламентований і в рамках державної користі героїчним. Це називалось – «Труд на благо суспільства» [124, с.38]. У такій праці акцентується увага на її жертвності та на самому процесі роботи, а не результаті, де важливим є максимальна напруга й самовіддача. Жертовний труд виступає як творчість нового типу, де сам процес увіковічується в візуальних образах радянського мистецтва, що втілюються в картинах А. Дейнеки, Ю. Пименова, Г. Савицького. Зображення робочих біля доменних печей, біля прокатних станків і механічних молотів, на полях та лісопильнях – демонструє нову організацію спільноти людей, натхненне будівництво нової держави.

Таке ототожнення праці з будівництвом держави нового типу втілювалось не лише в мистецтві. До прикладу «із листа комсомольців і молоді Радянського Союзу вождю народів, вчителю і другові радянської молоді Йосипу Віссаріоновичу Сталіну в день 30-річчя ВЛКСМ» читаємо такі рядки:

«Даем нерушимую клятву свою

От имени всей молодежи:

Упорны в труде и отважны в бою,

Мы путь к коммунизму проложим»

Естетична рівність прагнення до перемоги фактично прирівнюється в мистецтві тоталітарних країн до жертовної та безкорисної праці.

Наступна категорія, що в країнах тоталітарного устрою, є певним доповненням до попередньої, це категорія «піднесеного». Користуючись визначенням Великої Радянської Енциклопедії, можна процитувати таку дефініцію: «Марксистсько-ленінська естетика не протиставляє Піднесене прекрасного і розглядає Піднесене в тісному зв'язку з героїзмом, з пафосом боротьби і творчої діяльності мас» [18]. Сам дух боротьби, яким просякнута вся ідея комуністичного світлого майбутнього, виступає найціннішим

скарбом, що може людина подарувати власній державі. Бездумна, беззаперечна самопожертва задля процвітання комунізму розцінюється як пожиттєвий подвиг звичайної людини, і, що не менш важливо, абсолютно кожен має шанс на власну самопожертву, кожен може увійти в історичну хроніку самовідданої боротьби, ім'я кожного може бути увіковічене на меморіальній дошці. І швидше за все, саме такого увіковічення прагнула людина, що опинилась у середині ХХ століття в наддержаві, яка має надціль і впевнено йде до її реалізації.

Загалом, поняття піднесеного виражає сутність явищ, подій, процесів, що володіють великою суспільною значущістю, впливають на життя людей, на долі людства. Події і явища, що оцінюються як піднесене, естетично сприймаються людиною як такі, що протистоять всьому низинному і повсякденному. Піднесене викликає в людині особливі почуття і переживання, що піднімають її над усім нікчемним і посереднім, веде її на боротьбу за високі ідеї. Поняття піднесеного тісно пов'язане з прекрасним, теж будучи втіленням передового естетичного ідеалу. Особливістю є його принципова націленість на пізнання безмежних можливостей і на здійснення грандіозних завдань, що відкриваються перед людиною в процесі освоєння нею навколишнього світу. При цьому передбачається, що масштаб цих можливостей настільки великий, а рівень поставлених завдань настільки високий, що їх повна реалізація – не миттєвий акт, а результат тривалого історичного процесу.

Тут можемо простежити тісний зв'язок ідеї комунізму з нарративним дискурсом, як певної цілі, шлях до якої моделює життя цілого суспільства, визначає його вподобання, погляди, смаки, світоглядні елементи. Великі наративи формують розвиток певних епох в історії, в цьому випадку зустрічаємося з нарративним формуванням естетичної категорії.

Поняття трагічного в естетиці тоталітарних суспільств, найчастіше пов'язується з запеклою боротьбою. Основна радянська енциклопедія подає таке визначення: «Трагічне, філософська та естетична категорія, яка характеризує нерозв'язний суспільно-історичний конфлікт, що розгортається в процесі вільної дії людини і супроводжується людським стражданням та загибеллю важливих для життя цінностей» [18]. Трагізм виступає в цій ситуації як хибний рух історії, класова боротьба, пригнічення робочого класу, що є одним із ключових проявів несправедливості.

Досить цікавим є те, що естетика тоталітарних суспільств породжує власну естетичну категорію, що відповідає за героїчне. Відкидаючи індивідуалістичне розуміння героїчного, тоталітарні режими підносять ідею особистісного безстрашся, готовності до смерті: «Ми повинні виховувати героїв, – говорив Муссоліні. – Кредо фашизму – героїзм, точно так само, як кредо буржуазії – егоїзм» [98, с.62]. Про таке оспівування героїзму свідчать плакатні жанри радянського та фашистського мистецтва, де підноситься ідея абсолютної самовідданості боротьбі, впевнене й активне подолання ворога, возвеличення над ним. Такий безстрашний героїзм частіше за все обезличується, зображення часто вбирає в себе узагальнюючий чоловічий чи жіночий образ. Ця форма героїзму доступна не кожному, лише окремим, чий імена історія обов'язково запам'ятає і залишить для наочного прикладу майбутнім поколінням. Пересічному громадянину доволі тяжко долучитися до категорії героїчного, хіба що іншими методами, вшановуючи і пам'ятаючи так званих героїв епохи.

Героїзм у тоталітарних культурах найчастіше пов'язується з воєнним подвигом і возвеличенням армії. Також рисами героїзму наділяється революція чи переворот, що приводить до зміни влади. Дуже часто такі сюжети достатньо надумані й міфологізовані, проте вдало втілені

радянськими художниками. Прикладами революційного героїзму можна вважати такі картини: Г. Савінов «Перед штурмом» (1918–1920 рр.), П.Соколов-Скаля «Штурм Зимового палацу» (1936–1940рр.), Ю. Райнер «За Радянську владу», Ф. Богородський «Вони штурмували Зимовий». На всіх представлених картинах зображений початок революції, її духовне насичення, сповнене величності, звитяги, натхнення. На всіх картинах присутнє червоне знамено, що являє собою утвердження нового – іншого ладу; дуже часто картину пронизує яскравий промінь світла, що відсилає нас до могутніх прожекторів Крейсера «Аврора», що ознаменував своїм залпом початок революції. На передньому плані зображені чоловіки, що віддали своє життя ідеї, вони ще не мертві, але зображені в стані падіння, на обличчях їх читається впевненість у майбутньому, відсутній страх.

Категорії естетики в тоталітарному суспільстві слід розглядати не лише за загальноприйнятими естетичними правилами. Намагаючись зрозуміти закони функціонування та впливу естетичного на класове суспільство, слід зрозуміти її маніпулятивну роль та саму структуру моделювання «поняття краси».

Тоталітарна диктатура формує особливе уявлення про прекрасне, що ніяк не співвідноситься з індивідуальними вподобаннями, тому естетика тоталітарних суспільств включає в себе такі феномени: прагматизм, функціональність, стандартизація.

Перебуваючи на посту служіння ідеології, мистецтво стає прагматичним. Засновники «прагматизму» як філософської течії, що базується на практиці як критерії істини і смислової значущості, виокремлюють категорію досвіду – як основну, що стоїть на варті людської діяльності. Досвід не є нейтральним, його зміст навантажено цілями, потребами, емоціями людини. Людина, що переживає мистецтво, через

власний досвід глибше його сприймає, воно знаходить власне місце в глибинних пластах свідомості й фіксується, залишаючись у колективній свідомості мас.

Саме тому естетика прагматизму – не просто теорія мистецтва або естетичних феноменів, вона апелює до того, що естетичні категорії емпіричні за своєю природою; сфера питань, пов'язаних із цими категоріями, лежить у сфері культурних конфліктів певного суспільства; такі проблеми і категорії підлягають постійному перегляду й критиці; нарешті, мета філософії мистецтва – служити інструментом соціальної та культурної критики. Подібні ідеї становлять загальну прагматичну направленість твору, який свідомо чи несвідомо відгукується на конфлікти дійсності, теорії й практики культури. Таким чином, дослідження «реконструює» ці конфлікти, сприяючи реконструкції самої культури.

Один із представників філософії прагматизму Джон Дьюї говорить про те, що мистецтво, як і філософія, не можуть бути зрозумілі або піддані критиці у відриві від конкретних соціальних та історичних умов свого виникнення. У своїй книзі «Мистецтво як досвід» Дж.Дьюї хоче насамперед відновити зв'язок мистецтва з повсякденністю, чим надає своїй естетиці соціально-контекстуального характеру.

За Дж.Дьюї, ідеали – це не те, що ми встановлюємо з власної волі, а те, що нас захоплює і що лежить в основі окремих наших бажань і цілей. Якщо людина цілком проникнута ідеалом, її свідомість змінюється під впливом його уніфікуючих, інтегративних впливів на людський світогляд.

Які ж ідеали пропонує тоталітарна культура своєму народу. Передусім – це пропаганда здорового тіла, аскетично-трудового способу життя й одягу, екстенсивна градація прекрасного та потворного (гігантоманія), акцентуація

на колективному авторстві надбань культури. Отож, будь-яке досягнення – це передусім досягнення народу, нації тощо.

Такі ідеали яскраво виражені в серії плакатів «Спартакіада», що сповіщали про проведення спортивних ігор серед радянської молоді. На таких плакатах часто зображені сильні, могутні, молоді тіла, що прагнуть перемоги, завойовують перші місця. Спортсмени на таких плакатах – яскраве втілення олімпійського девізу «Citius, Altius, Fortius!». Часто такі плакати супроводжуються лозунгами, що прирівнюють досягнення спорту з державними досягненнями: «Хай живуть радянські фізкультурники – бойовий резерв червоної армії!». Натомість, наступний лозунг несе в собі подвійне смислове навантаження: «Фізкультурний парад – потужна демонстрація сили і непереможності радянського народу!». У цьому висловлюванні відбувається інформування про те, що спортивний народ – непереможний, готовий до зустрічі з ворогом, і водночас цей лозунг обезличує індивідуальність, присвоює спортивні заслуги всьому народу, колективу, виключаючи індивідуальне чемпіонство.

Особливої уваги потребує зображення тіла в спортивних плакатах. Прекрасні форми чоловічого та жіночого тіла, що позбавлені будь-яких гендерних ролей, вдало поєднуються з одухотвореними обличчями, натхненними прагненнями перемог. Така естетична краса тілесності й возвеличення її могутності апелює до грецького принципу калокагатії. Цей принцип був фактично недосяжний для тоталітарної культури, проте виступав ідеалом для наслідування. Формування образу людини, що має високу витривалість, дякуючи фізичним вправам, прагне найвищих цілей та завоювань, завжди готова відбивати атаки, служити народу, розвиватись – фактично бути ідеальним громадянином, що прагне до реалізації колективних цілей, а тому і є будівничим комунізму.

Наступна характеристика естетики тоталітарного культури – стандартизація прекрасного, де стандартність розуміється як шаблонність (однаковість). Така категорія характеризується ідеологічними аспектами виробництва, яке в більшості тоталітарних країн є одноманітним і масовим. Така ж роль виробництва поширилась і на мистецтво, в епоху виробництва ручна праця стає надто дорогою, а унікальність ручної роботи не виноситься на перше місце.

Стандартизація в мистецтві найбільш помітно проявилась у дизайні та декоративно-прикладному мистецтві. В продажі з'являються друковані репродукції відомих картин, наприклад, «Три богатирі» В. Васнецова, «Ранок в сосновому лісі» І. Шишкіна та інші натюрморти, пейзажі, портрети. Такі картини, порцелянові рибки, слоники й інші сюжетні скульптури з'являються у кожному радянському домі. Такий елемент стандартизації говорить про певну колективність естетичних уявлень, виконує глибоко психологічну маніпуляцію. Одноманітність елементів декору та відсутність їх вибору апелює до однаковості уподобань народу, до зрівняння інтересів і смаків мас.

Порушуючи питання ідентичності, що формується під впливом культурного середовища, в якому перебуває людина, можна звернутися до досліджень П. Рікера. Філософ вводить поняття наративної ідентичності, під якою розуміється особиста ідентичність, що формується при прочитанні свого життя в світлі творів культурного середовища, що виступають посередниками цього процесу. Концепція наративної ідентичності П.Рікера представлена в книзі «Сам як інший», де дослідник розглядає особистість у структурі певної оповіді, людина співпричетна режиму динамічної ідентичності, властивому оповідуваній історії. Таким чином, людська свідомість не здатна усвідомлювати своє буття через власне «Я», користуючись навколишнім світом і речами, що її оточують, вона формує уявлення про себе та своє буття

– відбувається певне віддзеркалення навколишнього світу крізь призму речей. У тоталітарній культурі, що не є випадковим, спостерігається «клонування» особистих речей, вони є приблизно однаковими у кожній окремої особистості. «Типовий» предметний світ тоталітаризму розгортає свідомий процес інтеграції особистісної ідентичності до особистісно-колективної. Людина оточує себе тим, що властиво зустрічним. Інший – це я, який не є мною.

Ще однією ознакою естетики тоталітаризму є абсолютизація прогресу та майбутнього в культурі й мистецтві. Прекрасним іменується те «нове», що домінує над минулим, менш досконалим. За концепцією естетики тоталітаризму, краса повинна прогресувати так само, як соціальна структура, техніка тощо.

Говорячи про тоталітарне мистецтво, слід згадати поняття егалітаризму. Отож, егалітарність прекрасного, як різновид утопічного соціалізму, що ґрунтується на загальній рівності як основі соціального життя, коли очевидне є красивим для всіх, затребуване всіма прошарками населення. В нашому випадку такими речами є предмети повсякденного вжитку, розтиражовані принти відомих художників, порцелянові сюжетні фігурки, килими тощо. Маючи вдома поширені предмети мистецтва і спостерігаючи такі ж самі предмети у своїх сусідів, друзів, знайомих, людина ніби долучається до колективного простору мистецтва, де всі смаки зрівняні та шаблонні. Особистість, що не знаходить шляху до вияву індивідуальності, стає частиною маси, натовпу, приходять до так званого «світлого майбутнього», в якому «від всіх за можливістю, кожному – за потребою».

Ще одна особливість естетики тоталітарних культур – функціональність. У мистецтві радянської доби згадана ознака проявилась у напрямку авангардного мистецтва – конструктивізму. Російські футуристи, з

лав яких і вийшли багато майбутніх конструктивістів, виявилися внутрішньо готові прийняти Жовтневий переворот 1917 р. Політична лівизна була сприйнята представниками художнього авангарду як явище, споріднене за духом.

Революція посилила притаманне мистецтву авангарду діяльно-конструктивне ставлення до життя, що виразилося в участі багатьох його представників у будівництві «нової соціалістичної культури». Жовтнева революція багатьом тоді здавалася початком нової ери – доби «свідомого будівництва», тому мистецтво намагалось копіювати методи виробництва та механізації, воно почало запозичувати в техніки «точні» методи й науковий підхід до проектування, а підневільна праця трансформувалась у новий вид творчості.

Так, один із теоретиків «виробничого мистецтва» Борис Арватов писав, що «будуть не зображати красиве тіло, а виховувати справжню живу гармонійну людину; не малювати ліс, а вирощувати парки і сади; не прикрашати стіни картинами, а фарбувати ці стіни ...» [98, с.65].

Здійснити грандіозні плани будівництва нового світу було неможливо без зв'язку мистецтва й промисловості. В 1920р. науковий співробітник Московського Пролеткульту уже згадуваний Б. Арватов висунув концепцію «виробничого мистецтва», яка стала ідеологічною базою російського конструктивізму.

Мистецтво в нових соціальних умовах повинно було перетворитися на особливий вид виробництва, що проникає в саме життя і змінює його, наближаючи «світле майбутнє». Пролетар повинен стати художником і виробником одночасно – «конструктором речей споживання».

Функціональний підхід до мистецтва детермінував сам час, у роки різкого збільшення населення міст будівництво й архітектура вимагали

простого і конструктивного проектування, функціонального використання простору. Радянська держава активно розбудовує міста, зводяться такі типові об'єкти: фабрики-кухні, палаци праці, робочі клуби, будинки-комуни, клуби тощо.

Вагомим аспектом естетики тоталітарних режимів є також те, що «прекрасне» в її сфері тісно переплітається з утилітарним використанням твору. Прекрасне є «вдвічі прекраснішим», якщо його естетична функція підкреслює практичну. Вочевидь, саме тому найвизначнішою ознакою, або ж мистецьким атрибутом тоталітарної епохи, є архітектура. Саме в архітектурі прекрасне й піднесене поєднується з прагматичним і функціональним. Як стверджує відомий дослідник у галузі феноменологічної естетики Р. Інгарден, «тільки знання про призначення будівлі, її різних функцій, а також того, які функції вона повинна виконувати в житті людей, які повинні жити в цьому будинку або тільки відвідувати його і виконувати в ньому певні дії, робить можливим розуміння сенсу не тільки розпланування інтер'єрів, але, крім того, принаймні деяких деталей формування мас, а також підбору виразних елементів і естетично валентних якостей» [55, с.251]. Така сутнісна подвійність цього виду мистецтва слугує відмінним міфологічним інструментом у руках ідеологічної системи. Адміністративні будівлі, що практично відображають характер політичного устрою, естетично доповнюються смислами непорушності, монолітності, колективності, національної ідеї тощо. Не дарма ця галузь мистецтва в епоху тоталітаризму є однією з найбільш репресивних, якщо вона випадає з-під контексту «державної естетичної політики».

В спадщині радянської архітектури залишилось безліч нереалізованих архітектурних і скульптурних проєктів, котрі вражають своєю масштабністю та об'ємом. Наприклад, «Палац Рад» (котрий так і залишився лише в проєкті)

– адміністративний будинок, місце сесій Верховної Ради СРСР, святкувань, офіційних заходів – мав стати дев'ятою, центральною і головною московською сталінською висоткою, кульмінацією всього висотного будівництва СРСР і найвищою будівлею світу. Як не дивно, будівництво було розпочате, але так і не завершилось. Очікуваний стилізований зіккурат, який увінчує масштабна гігантська фігура Леніна, мав бути центральним місцем збору всієї верхівки влади. Така апеляція до беззаперечного слідування лівим ідеям комунізму та вшанування Леніна лише зайвий раз демонструє абсолютне втілення категорій прекрасного і піднесеного. Так і не зведена тріумфально-пафосна будівля повинна була бути покликаною надихати, стимулювати на подвиг, ще й під монолітною фігурою вождя, що закликає до «світлого майбутнього». Під його пильним поглядом пересічна людина забуває про власне «Я», стає частиною натовпу, стає невольним рабом, який здатний лише служити ідеології та комуністичній ідеї, яка в тисячу разів важливіша окремого життя. Споглядання такої величної архітектурної споруди мало вселяти страх і благоговійний трепет, наче *misterium tremendum*.

Комуністична пропаганда, вибудовуючи власну стратегію художньо-естетичного бачення культури, послуговується загальноприйнятими категоріями естетики, привносячи в них власну новизну у вигляді конструктивності, функціональності, героїчності, пафосу. Всі ці категорії, імпліцитно підпорядковані законам і структурам міфологічної свідомості, працюють на єдину очікувану мету – сформувати спільне колективне бачення, натхненне прагнення до комуністичного майбутнього, так званого метанаративу, що був покликаний заповнити розум і серце пересічних громадян.

2.2 Архетипи і міфологеми релігійної свідомості в іконології радянського мистецтва

Становлення нової радянської держави характеризується наявністю факторів, які в подальшому визначають жорсткість її тоталітарного режиму, зокрема формування централізованої політичної системи, в якій управління всіма сторонами життя суспільства ведеться з одного центру. Оформляється нова ідеологічна концепція управління, яка в обов'язковому порядку поєднується з думкою партії і опирається на масову ментальність, намагаючись маніпулювати колективною свідомістю з єдиного центру.

Соціальні потрясіння початку ХХ століття позначилися на стані російської культури. У 1920–1930-і роки нова влада прагне затвердити єдиний погляд на світ і на місце людини в ньому. Архетипи, що функціонували в свідомості населення на основі християнської культури, замінюються радянською символікою, а проблеми духовного життя людини йдуть з офіційно визнаного курсу соцреалізму. З літератури та мистецтва зникають релігійні жанри, натомість на перший план у них висувається мотив соціальної несправедливості.

У масовій свідомості кореняться певні архетипні образи, установки, які є визначальними у становленні нової ідеології. Такі моделі не здатні апелювати до розуму, вони мають характер абсолютної ірраціональності або злегка віддають легким божевіллям (фрази типу «тече вода Кубань-ріки, куди велять більшовики»), оскільки колективна свідомість не вимагає раціональності. Масі не зрозумілі установки суперечливі й сумнівні, вони повинні бути конкретними і стверджуючими.

Щоб краще зрозуміти становлення та функціонування тоталітарної культури в Радянському Союзі, маємо зрозуміти кілька важливих політичних

рис тоталітарних режимів. Однією з таких ознак є інтелектуальний терор. Інформаційна й ідеологічна монополія держави, недопущення жодного інакомислення – природна риса тоталітаризму.

Для того, щоб система важелів, котрі приводять у рух «тоталітарну машину», була досить ефективною, вся політизація повинна будуватися на тонко прорахованій та обов'язковій ідеологічній базі. Саме ідеологічна навантаженість і робить школу, профспілки, молодіжні й жіночі організації, армію, «зовнішню партію» і т.д. так званими важелями впливу на масову свідомість. Саме тому соціалістична держава приділяє особливу увагу ідеологічним питанням.

Справді, цілі відомства в тоталітарних державах присвячують свою діяльність формулюванню ідеологічних концепцій, що проголошуються курсом держави, встановленим «внутрішньою партією». Ідеологія ця повинна насамперед відповідати масовій ментальності. Радянська ідеологія, будучи спочатку більш складною (марксизм), врешті-решт була спрощена до рівня її сприйняття масою. Формулюючись на державному рівні, ідеологічні догми в обов'язковому порядку впроваджуються в систему важелів впливу, і жодна сфера людської діяльності не обходиться без них (від гуманітарних наук до масового спорту), бо ідеологізація життя – один із основних інструментів впливу на становлення масового та колективного позасвідомого.

Все це дозволяє вести мову про ідеократичний характер тоталітарної держави, за такого характеру, де все підпорядковано ідеї (побудови комунізму або арійського світового панування). Будь-яка наукова праця, кожен твір мистецтва, будь-який акт мистецтва чи процес управління, буквально все – аж до сівозміни в сільському господарстві – має бути підпорядковане та пов'язане з ідеологічними установками.

Але при таких досить невизначених рамках все ж існували досить жорсткі вимоги: всі ідеологічні установки повинні підпорядковуватись однаковому принципу. Адже протиріччя і сумніви масі незрозумілі. Тому держава вельми суворо стежила за кожним ідеологічним актом, реалізуючи таким чином монополію в сфері інтелектуальної діяльності. Цензура, приховування та спотворення інформації – це просто дієві засоби реалізації такої монополії.

Ще однією характеристикою політичного й одночасно соціального тоталітаризму виступає висока ієрархічність суспільства. Втім, про власне ієрархії як спосіб структурування суспільства, мова не йде.

В умовах, коли штучно підтримується стан активного масового суспільства, соціальна структура повинна видозмінитись, реконструюватись та отримати зовсім нову форму. Попри те, ієрархія в тоталітарному суспільстві вельми жорстка. Вождь – втілення влади, до якої кожен відчуває свою причетність. Харизматичний лідер має особисте відношення до всіх державних справ та вважається широко профільним фахівцем. Звідси впливає та сторона культу особи, яка стверджує, що лідер є кращим фахівцем у всіх сферах людської діяльності (великий художник і письменник Гітлер, кращий друг фізкультурників Сталін, поет і плавець Мао – всі вони універсальні корифеї в усьому). Харизматичний лідер непогрішний, нездатний помилятися, має героїчне минуле, але, водночас, аскетичний, простий («як правда»), скромний і любить дітей. Харизматичний лідер одночасно близький, як друг або родич, і далекий, наче бог, для кожного.

Вождь міцно займає верхнє місце в ієрархії, зміна його практично неможлива. Що ж стосується всіх, хто нижче, то за ними місце в піраміді не закріплено. Тоталітарна ієрархія, на відміну від усіх інших політичних режимів, не припускає залежності положення людини від її особистих якостей

(розуму, краси, сили, родоводу). Тоталітаризм – явище масового суспільства, яке являє собою, як ми бачимо, досить розмиту соціальну структуру, що зрівнює або прагне зрівняти своїх членів у всьому, це суспільство самотніх та однакових. Іншими словами, тоталітарна політична машина не відрізняється набором гвинтиків і відмінності між ними є мінімальними. Таким чином, мова може йти про ієрархію положення гвинтиків, про ієрархію посад, які займають більш-менш однакові люди. У цих умовах природна найвища соціальна мобільність (властива для масового суспільства загалом і посилена тоталітаризмом): зміна місця кожного гвинтика відбувається стрімко, жоден довго не затримується на своєму посту. Робочий легко робить кар'єру, стаючи, наприклад, секретарем партійної організації цеху, заводу, міста, області. Міністр внутрішніх справ стає міністром водного транспорту. Людина блискавично піднімається по соціальних сходах і так само блискавично падає на саме дно. Людина легко переміщається і в горизонтальній площині, змінюючи (не самостійно, звичайно, а за відповідними вказівками і дозволами) роботу і спеціальність, що веде до зниження компетентності у всіх сегментах діяльності, місце проживання (їдучи на «великі будівництва» або будучи мобілізованим на трудовий фронт), сім'ю (відмовившись від родичів «ворогів народу»). Маргінальний характер масового суспільства, його соціальну мобільність тоталітаризм, відповідно, підсилює і підтримує.

Загалом, тоталітарна влада має ірраціональний характер. Влада й ірраціональність – необхідні складові частини глибинного архетипного образу Бога, що існує в людській душі й розпізнається тонким, інтуїтивним, підсвідомим чуттям. Ірраціональність – вкрай важлива якість Бога, який не може бути раціональним за визначенням. Раціональний Бог доступний розумінню й усвідомленню, котре породжує можливість управління. Богом же не можливо управляти, адже він управляє сам. Саме тому держава суворо

контролювала кожен ідеологічний акт і всю інтелектуальну діяльність. Засобами такого контролю виступала цензура, спотворення і деформація інформації, замовчування.

Неабияку роль у процесах становлення нової свідомості та світогляду відіграє ментальний аспект. У процесі активної взаємодії особистості з суспільством відбувається присвоєння суспільного досвіду, цінностей, норм, стереотипів поведінки, соціальних установок, що закладають основи історичної своєрідності особистості. Специфіка особистості радянської людини визначається тим, що її розвиток припадає на епоху становлення тоталітарної держави, політико-ідеологічні характеристики якої задавали певний комплекс особистісних властивостей.

«Менталітет» – це система своєрідного психічного життя людей, що належать до конкретної культури, якісна сукупність особливостей сприйняття й оцінки людиною навколишнього світу, що має надситуативний характер, зумовлений економічними, політичними, історичними обставинами розвитку певної конкретної спільності, й особливостями поведінкової активності. «Менталітет» означає щось спільне, що лежить в основі свідомого і несвідомого, логічного й емоційного, глибинне джерело мислення, ідеології, віри, почуття та емоцій.

Те, що характер народу змінюється разом із переміною соціальних, економічних, політичних, природних умов, є беззаперечним, більше того, трансформується сприйняття світу й осмислення себе в світі, самосвідомість. Однак можна також стверджувати, що кожен народ, як би не змінювалось його життя, залишається собою, зі своїми традиціями й уявленнями про навколишній світ.

Серцевиною національної ідентичності виступає національна ідея. Вона – не абстракція, що відірвана від реальності, це та ланка колективного

несвідомого, що має властивість формуватися, творити своє власне коло священних понять та об'єктів. Національна ідея є рушійним засобом у спробі зрозуміти й досягнути походження та призначення власного народу: «Іншими словами, будь-яка національна ідеологія має тенденцію до формування власної космогонії, етіології та есхатології. І подібно до «первісних» міфологій, національні ідеології відповідають на всі важливі питання, використовуючи значущі (себто парадигматичні) оповіді про певних – знов-таки дуже значущих, себто в певному сенсі священних – осіб, – та події з національної історії, попередньо відповідно препарованих національною інтелектуальною та мистецькою традицією» [35, с.181].

Політична ідеологія є важливим елементом суспільної свідомості. Виступаючи в якості стрижневої конструкції всієї ідеологічної системи, вона відіграє значну роль у політичному житті суспільства.

Проте будь-яка сутність видима нам лише крізь низку конкретних явищ, тому, маючи на увазі генетичні ознаки, слід спробувати назвати ті риси, за якими можемо визначати наявність саме радянської ментальності.

Тоталітарне мислення виходить із презумпції «механічного порядку», з картини світу, де людина як особистість ігнорується (саме звідси знаменитий афоризм, що «незамінних людей немає»). З цієї тези випливають значно серйозніші наслідки: геноцид народів, що здійснювали всі відомі тоталітарні режими. Як наслідок, якщо кожну людину легко замінити, то трагедія, пов'язана з втратою особистості, зникає; в крайньому випадку, мова може йти лише про кількісні втрати, відчутні тільки тоді, коли рахунок втрат йде на мільйони.

Комуністи намагались побудувати не антропоморфний світ за своєю природою, а машиноподібний. Образ світу в комуністичній ідеології схожий на машину, що позбавлена духу, мертву систему, проте здатну рухатися.

Однак людина, відповідно до нової ідеології, не є подобою машини, як, скажімо, в християнстві людина – подоба Божа. Комуністична людина є лише частиною машини, її деталь, гайка, шуруп. Її вища мета – стати ідеальною частиною механізму, не просто абсолютно співпасти із своїм місцем у машині, а розчинитися в ній. Людина повинна зникнути в Механізмі, злитися з ним, таким чином зникнути як людина, як особистість. У мистецтві це проявляється через явне обезличування героїв картин, скульптур. Такий принцип яскраво втілюється в скульптурах «Булижник – зброя пролетаріату» І.Д. Шадра, де ми бачимо образ пролетарія, що з'являється перед нами як борець за революційні ідеали та свободу. В скульптурах І. Шадра та Р. Іодко започатковано традиційну для всіх парків культури і відпочинку, алей, набережних скульптуру «Дівчина з веслом», де риси дівчини настільки загальні, що вона фактично не ідентифікується з певною конкретною реальною особою. Та й створення цієї скульптури оповите легендами, в яких говориться, що скульптор значно змінив фігуру натурщиці, прибравши м'язи, зробивши скульптуру більш жіночною, але менш сексуальною.

Яскравим представником соцреалізму є Олександр Дейнека, котрий своїм яскравим живописом втілює ідею обезличування людини. Такі картини як «Фізкультурники», «Танець» (1934), «Донбас. Обідня перерва» (1930–1935) апелюють до основного принципу невпізнаваності героїв картини, на їх місці може бути кожен, адже під загальні обриси фігур підходить тіло середньостатистичного жителя Радянського Союзу. Таким чином, пересічний громадянин, споглядаючи картину, долучається до розряду прекрасного, звеличується сам над собою, вписує себе в рамки радянського реалізму. В картинах А. Дейнеки немає загрозливої динаміки, різких рухів, – зображення статичні, хоч і зображені в процесі певного дійства; вони наповнені спокоєм

та рівновагою, реципієнта охоплює впевненість у сьогоднішньому і завтрашньому дні, охоплює віра в щасливе майбутнє.

Поряд з ілюзіями, і всупереч їм, новий клас виступає носієм об'єктивних тенденцій індустріалізації. Звідси його практичність. Віра в обіцяний радянським людям ідеальний світ не тільки цементувала його ряди, сіяла ілюзії в масах, а й надихала їх на гігантські практичні звершення. Силою того, що новий клас не вийшов із надр реальних суспільно-економічних процесів, його зачатки могли перебувати тільки усередині організації особливого роду, що спирається на наддисциплінованість і непорушність ідейно-філософських уявлень.

Страх, брак сили волі, втеча від свободи – формують екзистенційні причини тоталітаризму. Очевидно, що свобода – це відповідальність і постійна напруга. Свобода виявляється надто важким тягарем. Тоталітаризм – безвідповідальність, ось до нього і втікають, він створює ілюзію звільнення тим, що держава начебто бере відповідальність на себе. Заміщення індивідуальної відповідальності та приватної власності колективною, породжує міф про те, що лише радість колективної праці дарує жвавість, насиченість життя та почуття включеності в життєві процеси.

Соцреалізм залишив багато зразків натхненної колективної праці, втіленої в мистецтво, серед них назвемо такі твори: Ф. Стукошин «На току» (1949), Л. Ройтер «На току» (1954), А. Горська «Збір врожаю» (1950-ті), А.Дейнека «На будівництві нових цехів» (1925). Ці приклади втілюють основну ідею радянської естетики: конструюючи образ нової реальності, виховувати нову людину. Фактична абсурдність такого «реалізму» підтверджується фактами про голод, неврожаї, виснаження земель, низькі економічні показники. Народ, затьмарений естетичною красою та героїкою, оспіваною в мистецтві, гігантських зусиль, що були затрачені на підняття

цілини, будівництва Біломор-каналу, спорудження стратегічних будівель. Масове захоплення ідеєю кращого життя, витісняло страшну реальність: сотні людей та політв'язнів, що загинули від виснаження і насильної праці («П'ятирічку в три роки!»), нереалізоване й зігниле зерно – через відсутність налагоджених ринкових відносин. Так склалось, що праця, яка не потрапляла в звітність, цінувалась менше, а подекуди і зовсім не оцінювалась, тому подальша доля «тяжко зібраних», «героїчно побудованих» мало кого турбувала, а верхівка влади не могла якісно контролювати всі галузі народного господарства.

Для соціалістичного реалізму характерна відповідність художньої картини світу до заданих наперед нормативів епохи, тому й пізнавальна функція мистецтва в соцреалізмі замінюється на нормативну. Властива не лише художньому тексту, але й образотворчому твору нормативність, тобто канонізація, призводить до зняття відповідальності з реципієнта за певну інтерпретаційну роботу та знімає завдання пошуку смислів і значень. Відчуття сумніву в реципієнта змінюється чітким вектором довіри, і, таким чином, глядач або читач вдається до репродукування значень, що являються очевидними, та власне і є тими смислами, які нав'язуються офіційною пропагандою.

Отже, з чого ж починається проблема самоідентифікації радянської людини, звідки бере першопочатки її ментальність, як конкретно формується? Будь-яка теорія, що вивчає менталітет того чи іншого народу, починає свій аналіз з географічно-кліматичного чинника, який визнається чи не найголовнішим у формуванні характеру народу. Такої ж позиції дотримується М.О. Бердяєв: «Неосяжні простори, які з усіх боків оточують і тіснять російську людину, – не зовнішній матеріальний, а внутрішній духовний чинник її життя. Ці неозорі простори перебувають всередині російської душі й

мають над нею величезну владу. Російська людина, людина землі, відчуває себе безпорадною, щоб оволодіти цими просторами й організувати їх. Вона занадто звикла покладати цю організацію на центральну владу, ніби трансцендентну для неї. І у власній душі відчуває людина неосяжність, з якою важко їй впоратися» [15, с.88]. Отже, неосяжний простір, над яким важко взяти контроль і є причиною того, що виникає потреба в авторитетному керівникові, який у свою чергу пропагує колективізм, який є абсолютно не властивий руській душі.

Слов'янський менталітет визначається такою рисою як соборність, що є протилежністю колективізму. Соборність – це морально-філософський і соціальний принцип, фундаментальними положеннями якого є наступні: відповідальність усіх за всіх, єдність індивідуального й загального, взаємне духовне збагачення і розвиток. Вкорінення ж колективізму відбувається насильно радянською владою: створюються колгоспи, практикується життя в комунальних квартирах, де людина принижується в своїх індивідуальних потребах до такого рівня, щоб вщент знищити її самобутність та індивідуальний характер. Все ж створюються умови життя в тоталітарній державі такі, де існувати поза колективом просто не можливо. В тоталітарному устрої утверджується ідея соціоцентризму – концепція, згідно з якою у взаємовідносинах «суспільство – особистість» пріоритет належить саме суспільству. Психологічні коріння соціоцентризму знаходять свій початок у стані фрустрації, що переноситься людьми при усвідомленні власної незахищеності, вразливості перед зовнішньою небезпекою. У цьому випадку життя в якомусь співтоваристві, відчуття себе частиною певного цілого породжувала відчуття захищеності, психологічного комфорту. Крім того, можливість самореалізуватися і самоствердитися індивід отримував лише в колективі.

Простежується опора на національну ідентифікацію народу, що проявляється у відношенні до релігії. Релігійність була завжди притаманна слов'янським народам, віра допомагала переживати всі життєві труднощі, незгоди, кріпацтво і, власне, саму невизначеність життя. Проте з приходом комуністичної партії змінюється вектор духовного життя, приноситься інша релігія – комунізму, яка собою заміняє всі християнські догми й постулати, ціннісні доміанти й моделі поведінки. Православ'я, як форма віросповідання, знищується, як матеріально, так і духовно, з'являються атеїстичні настрої населення. М.Бердяєв вбачає причину таких змін у внутрішньому ментальному протесті руського народу проти зла. Філософ міркує так: «Мотиви потрібно бачити насамперед у пристрасному, обуреному протесті проти зла, нещастя і страждань життя, в співчутті до нещасних, знедолених, пригноблених. Але росіяни з жалю, співчуття і неможливості виносити страждання робилися атеїстами. Вони робляться атеїстами, бо не можуть прийняти Творця, який створив злий, недосконалий, повний страждання світ. Вони самі хочуть створити кращий світ, в якому не буде таких несправедливостей і страждань» [14, с.25]. Таке бачення світу є підвалиною новою ідеології, що міцно проникає в національну ідею, де відбувається підміна цінностей, і суспільство прагне будувати новий досконалий світ, де «від кожного за можливостями, кожному за потребою». Але в такому войовничому безбожжі, що отримує владу над масовою свідомістю, людяність трансформується в жорстокість і насилля над самою людиною: «Якщо припустити, що антирелігійна пропаганда остаточно знищить сліди християнства в душах російських людей, якщо вона знищить будь-яке релігійне почуття, то становлення комунізму зробиться неможливим, бо ніхто не забажає бути жертвою, ніхто не буде сприймати життя як служіння

надособистій меті, і остаточно переможе тип шкурника, що думає лише про свої інтереси» [14, с.139].

Розвиток мистецтва при тоталітарному режимі в СРСР також чітко спрямовувався і регламентувався ідеологічними органами, оскільки воно розглядалося як потужний засіб формування нового суспільства, нової людини та її світогляду. Мистецтво принесло свою значну лепту в формування тоталітарного суспільства, воно було покликане зробити з безформної маси не просто слуг держави, а певну машину, систему, яка безперервно працюватиме і не зможе критично оцінити своє становище. Не можна заперечувати той факт, що тоталітарне мистецтво визначалося ще й архетипово-ментальними факторами, які в свою чергу відображалися на процесі формування нового типу людини – homo soveticus.

Льюїс Мамфорд висловлювався про ідеальне тоталітарне суспільству так: «Це структура, сформована з живих, але жорстких людських частин, кожній з яких відводиться певне місце, роль і завдання, що дає можливість нескінченно підвищувати продуктивність праці й будувати дизайн цих великих колективних організацій». За Л.Мамфордом, «джерелом живлення подібних структур служать Міфи Релігії (що, радше, належить до старовини) і Міфи Ідеології (реальність нашого часу), які дозволяють об'єднати різні блоки й елементи в єдине ціле, спрямувавши на досягнення якоїсь мети. Працюючи, така структура відтворює великі армії та імперії» [цит. за: 15, с.209].

В 1917 році радянський народ переживав одну з найтяжчих криз самоідентифікації в спробах зрозуміти, хто він є, залишаючись народом православним навіть у період глибокого занепаду християнської віри. Слов'янський народ бачив своє спасіння в певному «голосі згори», в голосі Бога. І такий голос пролунав від комуністів, що принесли свою нову релігію,

запевнивши маси в тому, що знають єдино правильний вихід, який є світлим майбутнім. І цей вихід вбачався в побудові комуністичної держави.

Комуністи створили ментальну модель світобудови, багато в чому схожу на вже існуючу в християнському віровченні. Більшовики обрали для себе світ матеріалістичний. Такий вибір зроблений не з раціональних міркувань, а за глибинним інтуїтивним світовідчуттям, адже Бог-машина міг існувати тільки в мертвому світі, бо живий, духовний світ всіляко протривається машинному вторгненню. В економічному ж плані – «мертвий світ» створює найбільш вигідні умови для виробництва, адже саме виробництво є рушійною силою, привносить у «мертвий світ» певну подобу життя і руху [29, с.144].

Чи можна назвати соціалістичний реалізм абсолютно новим винаходом радянської влади, чи можна вважати, що навіяна новим режимом нова художня мова зможе проникнути в свідомість мас і ефективно формувати нову особистість? Тоталітарне мистецтво реанімувало давно забуті форми й образи культури, причому такі, які пронизані міфологічно-архетипними установками, що здавна використовувалися для маніпулювання свідомістю людини в будь-якому епосі, культурі, при будь-якому політичному режимі.

Якщо уважно проаналізувати міркування К. Г. Юнга про сутність культури, то з'ясується, що весь розвиток людської культури зводиться від особистісного до масового, від індивідуалістичного мислення до колективної свідомості. А колективна свідомість спочатку базується на несвідомій основі. Отже, К. Г. Юнг вважає, що культура має заздалегідь заданий вектор розвитку, а її метою є формування – *homo maximus*, людини великої, яку формують символи й міфи, вони також виступають засобом осягнення сенсу, або Бога.

Радянська міфологія багато в чому базується на староязичницькій слов'янській основі, також має іноді цілком очевидні, іноді завуальовані, приховані християнські нашарування. Така основа радянської міфології відіграє провідну роль у формуванні нового світогляду, використовуючи давно відому систему, але вкладаючи в неї абсолютно новий зміст.

Соцреалізм є техноморфним, він оживляє та наділяє духом людину-робота, яка покликана будувати комунізм. В архітектурі вираженням такої машинної утопічності є цілий ряд проектів. Одним із вражаючих архітектурних експериментів більшовиків є план перебудови Києва 1930-х років. Після того, як в 1934 році Київ повернув собі статус столиці, уряд Радянської України переїжджає із Харкова. На думку більшовиків, місто вимагало перебудови, яка додала б помпезності, масштабності та гігантизму. Був затверджений проект Урядового центру – місця, де мали намір розмістити композицію з двох масивних будівель, між якими передбачалося встановити грандіозний монумент Леніна. А крім того, розмістити величезну площу-плац для проведення парадів і мітингів. Місцем розташування цього проекту ленінградський архітектор І. Лангбард запропонував обрати Михайлівську та Софіївську площі. Для звільнення території вирішили знищити ансамбль Михайлівського Золотоверхого собору, Трьохсвятительську церкву, пам'ятник Богданові Хмельницькому і навіть Святу Софію. Втіленню проекту завадила Друга світова війна, тому він був реалізований лиш частково і завершився зведенням нинішнього приміщення Міністерства закордонних справ.

Мистецтво соцреалізму для ефективного ідеологічного впливу використовувало механізми маніпуляції релігійною свідомістю. І та обставина, що в «творчій пафос» тоталітарної культури закладено глибоко руйнівний і соціально деструктивний елемент, промовисто свідчить про те, що культовий характер мистецтва базувався на нерозвиненій свідомості, коли

старі архетипи не тільки замінялися у свідомості мас новими, але й ці нові неминуче архаїзувались у процесі адаптації. Так, у ситуації деструкції соціальних відносин виникає новий феномен – перетворена релігійна свідомість.

Історія тоталітарного мистецтва починається завжди з проголошення ним себе знаряддям створення нової – пролетарської, арійської, фашистської чи комуністичної – культури і, як наслідок цього, з настільки ж агресивного повалення всіх минулих та існуючих культурних форм. Але щоб стати «вищим етапом», треба знайти коріння. І відповідно до цієї претензії, мистецтво тоталітаризму починає будувати власну генеалогію, воно відшукує свої витoki у національній традиції, камуфлюючи нею суть сповідуваної політичної доктрини. На розвинених стадіях тоталітаризму культура завжди підміняється традицією. В результаті виникає художня мова тоталітаризму, що утворив свого роду «інтернаціональний стиль» у мистецтві ХХ століття. У ньому відображені морфологічні ознаки – расові, етнічні, географічні й інші деталі. І саме за цими ознаками можемо визначити створений у період тоталітаризму художній твір як такий, що належить до культури того чи іншого народу, тієї чи іншої країни.

Для пропаганди в СРСР актуальним був концепт «нової людини» – надлюдини, деміурга, що викликало необхідність повернення до традиційних художніх форм. Образ нової людини формується трансформованими режимними способами, все нове активно нашаровується на забуте старе. В умовах мінливої влади архетипи і ментальні структури слов'ян залишаються колишніми, традиційними.

Радянський режим вибудовує свою міфологію майбутнього, де мистецтву ілюзій відведено ключове місце. У процесі формуванні прекрасного світу мрії не останню роль відіграли міфи релігійної свідомості.

Соцреалістичні картини, які уособлюють міфологічну надреальність, представляли вождів у статусі (що проявлялося й в іконографії) пророків, а їхні портрети виступали в ролі ікон.

Щоб перетворити людину, виховану в душі християнської моралі, в слухняне знаряддя тоталітаризму для здійснення злочинних планів режиму, необхідно було розробити новий набір моральних принципів, нові заповіді, які були б підміною звичного, добре знайомого, характерного для християнського світогляду, імперативів Декалогу та заповідей блаженства.

Новий режим повністю спростовує моральні підвалини, які пропагувала церква, зрештою, як і саму ідею церкви з її вірою в надприродне, системою сотеріології й есхатологічними очікуваннями. Тоталітарна система починає будувати нову релігію – релігію комунізму – фактично на тих же принципах. Серед рис, спільних у більшовизму з православ'ям, у предметному діапазоні нашої дисертаційної роботи важливе дуалістичне сприйняття світу, поєднання синкретизму з крайньою поляризацією. І тут, і там суспільство ділиться на Владу і Підвладних, причому система свідомо нездійснених норм неминуче викликає у підвладного колективного суб'єкта нав'язливе почуття провини. Сама ж Влада завжди вище закону, моралі, раціональних критеріїв осмислення – синкретичного; вона фактично тотожна істині, сама онтологізує і пояснює буття. Ідея Богообраної світової імперії, поєднання ізоляціонізму й агресії – все це прийшло в більшовизм, очевидно, через православну традицію. «Новій комуністичній релігії» притаманні всі ознаки релігійності: бінарні опозиції (Друг – Ворог, Космос – Хаос), наявність пророка, який передбачив появу Комунізму – як Раю на землі. Микола Бердяєв абсолютно точно відзначає, що «людина є релігійна тварина і, коли вона заперечує істинного, єдиного Бога, то створює собі неправдивих богів, ідолів і кумирів та поклоняється їм» [14, с.214].

Міф про християнське царство на землі відроджується в міфі про першу соціалістичну державу трудящих. Вона має свій усталений, канонізований пантеон, який складається із засновників ідеології, свій некрополь та свою догматизовану історію, яка осмислювалася виключно міфологічно. Роль священного літературного корпусу виконують зібрання творів класиків марксизму-ленінізму. Створюється культ Леніна – як Бога-Отця. Його наступник Сталін, подібно єгипетським фараонам чи орієнтальним давнім сатрапам, за займаною посадою успадкував божественну природу Леніна, за традиційною для язичницьких релігій формулою: «Сталін – Ленін сьогодні».

Не можливо оминати фігуру вождя, хтонічної безликої істоти – Йосипа Вісаріоновича Сталіна. Виходячи з вищесказаного, породження такого харизматичного лідера є закономірним явищем, бо всі психологічно-ментальні характеристики, що притаманні людині нового тоталітарного типу, вимагають керівника, який вирішить проблеми сам за всіх. Лінивість, не вміння організувати простір навколо себе, безкраї простори російських земель вимагали такого керівника, який би силою свого авторитету зміг досягнути весь простір навколо себе, організувати його, налагодити роботу; керівника деспотичного, який силою власного авторитету зможе змінити ментальні особливості власного народу. Таким керівником був Йосип Віссаріонович Сталін – «людина із сталі». Слідуючи глибинним інтуїціям, що давали йому розуміння своєї необмеженої влади, Й. Сталін постійно закріплював свій образ у свідомості народу як образ вищого, біблійного, не антропоморфного, незрозумілого, таємничого божества, яке виникло не лише стараннями самого вождя, але передусім бажанням народу реалізувати через нього свої власні релігійні прагнення. Це ще раз підтверджує, що комунізм є анархічною

релігією матеріалістичної епохи промислового машинного відродження народів, що входили до складу СРСР.

У 1923 році з'являється пропагандистське нововведення – т. зв. ленінський куточок. Він прямо імітує традиційний для російських хат «червоний кут», в якому розміщувалися православні ікони та до котрого зверталися люди під час молитви. Такий червоний кут був певним аналогом вівтаря і виконував роль сакрального місця у помешканні. Ленінська кімната бере цю функцію на себе, правила поведінки залишалися ті ж: дотримання тиші, чистоти, стриманості поведінки.

Комуністична влада формувалася в країні, чотири п'ятих населення якої становило селянство. Найбільш популярними християнськими сюжетами у селян ХХ століття традиційно залишалися сюжети агіографічної (житійної) літератури, що побутувала в численних редакціях. Публікація біографій Леніна фактично імітувала цей наративний християнський корпус. З'являються серії сюжетних картин, які прийнято називати Ленініана, де розгорнутим чином показано життя й етапи становлення особистості великого вождя. Вона починалася картинами на тему ранніх років життя засновника СРСР, що є аналогією з канонічним сюжетом дитинства Ісуса Христа, і продовжувалась сценами виступів перед робітниками і селянами, що є збереженням та своєрідною комуністичною інтерпретацією християнської схеми: «Явлення Христа народу» [32].

Все пропагандистське образотворче мистецтво апелює своїми формами та сюжетами до християнської іконографічної традиції, дотримуючись певних усталених канонів і трансформуючи їх у новий спосіб задля дієвої маніпуляції свідомістю. Портрети вождів є парафразом ортодоксальних ікон, наприклад, «Ленін у Смольному» І. Бродського (1930), де вождь зображений у позі, характерній для візантійських канонічних зображень євангелістів.

Портрет Сталіна художника П.Філонова (1936) помітно перегукується зі Спасом Нерукотворним (2 пол. XII ст.) – однією з основних православних ікон, яка має широке поле культового функціонування як у просторі храмів, так і в приватних помешканнях. Іконографія вождів будувалася за схемами зображення святих і могла позмагатися з останніми за рівнем розробленості й кількості запропонованих варіацій.

Концепція соцреалізму полягала в зображенні вождів, де їх образ перетікає в ідею лику, ікони, ідола. При всій атеїстичній пропаганді культури соцреалізму, в ній завжди існував прихований зв'язок із культово-релігійною традицією. Атеїзм активно насаджувався населенню, трансформувався в нову релігію – віру в ідеальну реальність, яку можна називати комунізмом.

Можна простежити ще одну тенденцію використання християнської іконографії в плакатному мистецтві радянських часів. Наприклад, на плакатах серії «Нещадно знищимо ворога» спостерігається алюзія на ікону Георгія Побідоносця. Гітлер чи все, що пов'язано з фашистською Німеччиною, зображується в кутку і в чорних тонах, у зігнутому вигляді, подібно до змія. А ось радянський солдат зображений мужнім, сильним, впевненим. Він протикає ворога багнетом. Більше того, в деяких плакатах зберігається канонічна діагональ, що характерно для ікон такого типу.

У плакатному мистецтві можемо спостерігати ще один приклад. У плакатах серії «Врятуй» проглядається цитування іконічного сюжету Богоматір із Немовлям. Зображення жінки, що тримає на руках однорічну дитину, викликає бажання захистити Батьківщину, яку уособлює жіночий образ, і майбутнє країни, культури, нації, яке уособлює образ беззахисної дитини.

На прикладі кінематографу, зокрема документального кіно, можна прослідкувати художньо-естетичні зміни та трансформації, яких зазнала

радянська культуріндустрія. Хроніка 1930-х років у Радянському Союзі дуже схожа на німецьку, адже відповідала одному трафарету. Екранні образи експлуатували гасла про вороже оточення країни і внутрішніх ворогів. Проблема внутрішнього ворога притаманна всім тоталітарним культурам ХХ століття, зокрема для Німеччини це були євреї та недолюди, тобто слов'яни, азіати й африканці, натомість для Росії – це недобиті представники білої армії, буржуазії, інтелігенції, духовенства, а то й просто – ті, хто дозволив собі засумніватися у вірності «єдино правильного вчення». Екран щедро показував змови, шкідників, саботажників, суди, а також розумних і доблесних чекістів або гестапівців, що були покликані боротись із внутрішнім ворогом, встановлюючи рівність, викорінюючи протидержавні змови.

Війна частково повернула російському документальному кіно щирість і людський вимір. Гігантські жертви, військові біди, нелюдське напруження, подолання страху і мобілізація на боротьбу з фашизмом вимагали від кіно більш чесного ставлення до людини, до її болю і страждання. Кінематографісти, насамперед фронтові кінооператори, приділяли набагато більше увагу простим солдатам, чорноробам війни, які демонстрували нелюдський глибоко етичний подвиг. Вони чесно увічнювали труднощі й злидні простих людей на фронті та в тилу, зводячи їх до рівня святого мучеництва. Але Агітпроп часто залишав ці зйомки поза офіційною хронікою, спираючись на злочини фашизму і на переможний пафос радянських маршалів, насамперед – верховного головнокомандувача. При цьому, фактично поза офіційною пропагандою, залишилася проблема Голокосту, хоча в СРСР було знищено найбільшу кількість євреїв.

Після війни Сталін побоювався «синдрому декабризму». Розуміючи, що мільйони солдатів, які визволяли Європу від фашизму й одночасно встановлювали там прорадянський режим, неминуче занесуть у країну віруси

західного способу життя і мислення. Він знову почав хвилю репресій, знищуючи всяку можливість опору диктатурі усередині країни. Документальний екран цих років служив ілюстрацією сталінських непорушних догм, слухняно відбивав вигини партійної лінії, якими б абсурдними вони не здавалися. У країні була розгорнута боротьба з космополітизмом, що була, по суті, погано замаскованою антизахідною й антисемітською компанією, в якій виявлялися недостатньо старанні патріоти, євреї-космополіти, режисери-формалісти і шанувальники авангарду, що виходило поза межі дозволених естетичних стандартів радянського громадянина. Ця компанія протривала до самої смерті Сталіна (1953). Документальне кіно обслуговувало потреби влади, тому говорити про його вплив на становлення суспільства або його відповідальність практично неможливо.

Пожвавлення в документальному кіно почалося тільки в другій половині 1950-х років, коли документалізм прийшов насамперед в ігрове кіно. Він використовував у своїй мові такий набагато більший рівень правди, що проникала на екран у роки «Відлиги» в документальній манері зйомок ігрових фільмів. Досить згадати видатні фільми «Летять журавлі» Михайла Калатозова й «Баладу про солдата» Григорія Чухрая. Слідом за режисерами-ігровиками стали міняти свою естетику і стиль також режисери-документалісти. Перш за все, змінився підхід до матеріалу в роботі з хронікою. Прикладом цього став видатний фільм Михайла Ромма «Звичайний фашизм». Він став зразком людської порядності й совісті художника на екрані. Його фільм кардинально змінив бачення світу у вітчизняному документальному й ігровому кіно, породив багатьох послідовників такої стилістики. Одним із них був Андрій Тарковський. Він включив документальні кадри в фільми «Іванове дитинство» та особливо в «Дзеркало».

Приголомшлива хроніка, що певний час була схована в кіноархівах, надала гостроту подіям, глибину і стереоскопію особистому оповіданню, принесла вже майже невідоме відчуття правди й реального відтворення людського болю. Ось саме так уявляв Андрій Тарковський свої принципи звернення до хроніки.

Як бачимо, мистецтво поряд із терором стає одним з ефективних інструментів тоталітаризму. Радянська ідеологія розглядала себе не просто як теоретичну концепцію, але як єдино правильне вчення. Характерно, що марксизм недостатньо було просто знати, в нього потрібно було вірити. Тоталітарна культура, як будь-яка культура, будувалася на архетипних для слов'янських народів структурах. Образність православного віросповідання, складова основа функціонування ментальної свідомості слов'янських народів, імпліцитно використовувалася мистецтвом соцреалізму. Тим самим тоталітарний лад не руйнував релігійність, а навпаки, використовував релігійну структуру для маніпулювання свідомістю мас (звісно, відкидаючи християнське змістове наповнення).

2.3 Політичний плакат як форма естетико-ідеологічної комунікації в тоталітарному суспільстві

Сучасна політична історія визнає факт непрозорості будь-якої влади щодо суспільства, а будь-яка масова свідомість оперує образами та міфами, які виникають під впливом зовнішніх інформаційних джерел. Від вдало віднайденної іконографії цих образів залежить ставлення до влади, яке

визначає готовність громадян взаємодіяти з нею, приймати цю владу, нехтувати нею або прямо протидіяти.

Для групи радикальних революціонерів, що прийшли у жовтні 1917 року до влади, створення і репрезентація свого образу як позитивного було життєво важливим та нагальним. Те, як нова влада впорається із завданням формування свого образу як привабливого, вирішувало її подальшу долю. В.І.Ленін авторитетно заявляв: «Наше основне завдання полягає в тому, щоб на противагу буржуазній правді протиставити свою правду і змусити її визнати». Він же вказував і на головний засіб реалізації цього основного завдання: «Треба перевиховати маси, а перевиховати їх може тільки агітація й пропаганда» [67, с.181]. Апелюючи до плакату, як живої хроніки життя.

Культура нової історичної спільності людей характеризується наявністю конкретних відмінностей і переживає значні трансформації, що виражаються в змісті, міфологемах, конструюванні дійсності. Під терміном «пропаганда» нами розуміється цілеспрямовані й політично мотивовані переконливі впливи на свідомість окремих людей та суспільних груп із метою формування їх поведінки в бажаному напрямку. Під «агітацією» можна розуміти один із засобів політичної боротьби, що формується в поширенні політичних ідей і гасел з метою впливу на суспільну свідомість, настроїв громадян, спонукання їх до цілеспрямованої активності, політичних дій. У цілому видно, що агітація, як тактика, є засобом пропаганди, яка, в свою чергу, відає стратегією. А. Деркач, В. Жуков і Л. Лаптев у своєму підручнику «Політична психологія» з цього приводу пишуть так: «З психологічної точки зору політичну рекламу слід розглядати як систему політичних комунікацій, покликаних змінити свідомість і поведінку людей відповідно до політичних цілей рекламодавця (у широкому контексті – політичних партій, рухів, лідерів)» [46]. І далі: «Слід зауважити, що політична реклама не є політична

пропаганда або агітація. Пропаганда – це вид діяльності з розповсюдження якихось ідей, принципів. Агітація – діяльність, спрямована на спонукання, заклик до конкретних дій. Співвідношення даних визначень показує, що політична реклама може розглядатися в якості інтегративної агітаційно-пропагандистської технології» [46].

Пропаганда і політична реклама за методом впливу на масову свідомість практично не відрізняються. Однак у них різняться об'єкти впливу та різний рекламований «товар». Пропаганда популяризує і прищеплює в масовій свідомості певні політичні ідеї й ідеали, намагаючись розширити кількість їхніх прихильників. У функції пропаганди входить переконання ідейних політичних супротивників. Політична пропаганда, будучи підсистемою політичної комунікації, володіє загальносистемними ознаками:

- політична пропаганда виступає засобом передачі політичної інформації і засобом трансляції політичних цінностей;
- основним її змістом є поширення політичних ідей у бажаному для політичного режиму напрямку;
- в умовах тоталітарного суспільства політична пропаганда набуває специфічних рис, зокрема таких: моноідеологічність, тотальність, жорсткість, всеосяжність, антигуманізм.

В умовах тоталітарного суспільства суб'єктами політичної пропаганди стає державно-партійний апарат, політичні лідери, і охоплює практично все населення система масових громадських організацій, яка перетворюється в апарат пропаганди. Об'єктом політичної пропаганди в тоталітарному суспільстві служить адресна група, що відповідає цілям діяльності суб'єкта або все суспільство в цілому. Засоби політичної пропаганди – усні, візуальні, засоби масової інформації – належать до найбільш значущих і важливих складових.

Наочна агітація відіграла не останню роль у механізмі радянської ідеології, вона була покликана підкорити свідомість мас, сформувати комуністичний світогляд. Акцентуючи образи часу і революції, агітатори створювали образ радянської влади як героїчної, революційної, пролетарської, інтернаціональної. В плані героїки революційної боротьби більшовики стали спадкоємцями традицій контркультури революції, що існувала в царський час, натомість, інтернаціональний мотив образів був привнесений ліворадикальною марксистською ідеологією.

Комуністична пропаганда активно впроваджувала в масову свідомість марксистське сприйняття часу як лінійний процес. Агітатори пов'язували образ революції і, особливо, світової революції з другим пришествям Христа, вписуючи таким чином ідеологію більшовизму в традицію масового сприйняття радянського народу та використовуючи біблійно-християнську модель історії. Образи часу і революції були необхідні більшовикам, щоб виправдати свій насильницький прихід до влади, забезпечити раціональне пояснення їх права перебування при владі. Концепція світової пролетарської революції, активно впроваджувана в свідомість мас, мала певні риси, загальні для ідеології, міфу й утопії. Її зворотною стороною в ідеології, як стверджують дослідники концепції, був пошук ворога і терор як механізм психічного балансу.

Особливістю агітації є те, що вона спрямована, насамперед, на суспільну психологію. Причому головний об'єкт її впливу – громадська думка, яка виступає одним із провідних проявів суспільної свідомості в діяльності народних мас.

Світогляд являє собою «систему таких узагальнених поглядів і уявлень про дійсність, систему таких переконань і ідеалів, які розкривають практичне й теоретичне ставлення людини до світу, її спосіб бачення, розуміння та

оцінки навколишньої дійсності, способів усвідомлення себе як конкретно-історичного суб'єкта пізнання і практики» [117, с.23]. Світогляд – це гранично узагальнені судження людини про навколишню дійсність і про себе. Особливістю пропаганди є те, що вона націлена, насамперед, на світоглядні прояви масової свідомості.

Агітаційне мистецтво формує політичну свідомість мас. Р. Яновський дає наступне визначення політичної свідомості: «політична свідомість являє собою сукупність поглядів і установок, що виражають ставлення тієї чи іншої соціальної групи або окремої людини до інших суспільних груп, класів, націй, суспільного ладу і тих процесів, що відбуваються, політичних партій, соціальних цінностей, традицій і нормам. Фундаментом радянської політичної свідомості служить пролетарська ідеологія, комуністичний світогляд, що виражає корінні інтереси робітничого класу, трудящих усіх країн» [149, с.25].

Варто також виокремити як окрему функцію агітаційного мистецтва – формування високої моральності людини. Розкриття ролі позитивного морального прикладу при соціалізмі, обґрунтування його адекватності тими завданнями, які висуває партія, пов'язані з методом переконання. Переконання, будучи одним із найважливіших елементів у системі інформації і пропаганди, немислиме без послідовного, доказового розгортання всіх аргументів.

Крім того, пропаганда позитивного морального прикладу спирається також і на метод навіювання, що апелює до почуттів людей. Ефективний вплив на людину завжди має бути багатостороннім й охоплювати як інтелектуальну, так і чуттєву сферу його психіки.

З методом навіювання пов'язують функціонування таких соціально-психологічних явищ, що мають безпосереднє відношення до пропаганди позитивного морального прикладу, як рівняння на авторитет. І в цьому сенсі

важливо бачити, що засоби інформації та пропаганди, демонструючи той чи інший високоморальний приклад, «перетворюючи» його в символ героїчних устремлінь епохи, ще більше розширюють сферу функціонування подібних явищ.

У кінцевому підсумку будь-яка пропагандистська кампанія, спрямована на формування громадської думки з тих чи інших питань життя країни, незмінно звертається до високоморального прикладу. Плакатні лозунги яскраво ілюструють високу значимість морального виховання, наприклад: «Опытные рабочие не издевайтесь над молодыми. Молодого рабочего обучим и поднимем», «Честью семьи дорожи!», «Пьяный отец – горе семьи», «Позор получающим деньги в черной кассе». Такі лозунги не гребують моральною оцінкою вчинків громадян і таким чином формують морально-етичне сприйняття світу радянським народом. Проте, з одного боку, це виховує моральність, а з іншого, страхує владу, попереджуючи негативні вади суспільства, які матимуть нищівний вплив на економіку країни. Такі впливи може здійснювати чорна економіка чи тотальний алкоголізм пролетаріату.

Виникнення нових ідей, які несла з собою Велика Жовтнева соціалістична революція, необхідність побудови нового суспільства актуалізують виникнення й активний розвиток нових агітаційно-масових форм мистецтва, однією з яких виступає політичний плакат.

Плакати, як і всі інші медіа, – не тільки носії інформації та засоби комунікації, вони є частиною культури й відображають життя у всій його повноті. Зрозуміло, для радянського плаката не існувало єдиного пропагандистського «майстер-плану», базової матриці, в якій був би детально описаний народжений у 1917 році «новий світ» і яка могла б бути застосована до безлічі конкретних ситуацій. Хоча плакат і створювався на замовлення і

залежав від політичних та ідеологічних установок, він тривалий час розвивався стихійно і некоординовано, без вироблених усталених кліше.

Політичний плакат отримує різкий і стрімкий розвиток, цьому сприяє декрет про монументальну пропаганду – ленінський програмний документ, що актуалізує значення нових агітаційно-масових форм зображувального мистецтва. Популярність політичного плакату пояснюється такими його функціями, як дохідливість, оперативність, доступність, яскравість, мобільність і політична загостреність образу. Плакат був однією із найбільш гнучких й оперативних форм масової політичної агітації та пропаганди. Недарма в найскладніших умовах революції і громадянської війни – голоду, розрухи, дефіциту палива, паперу – Комуністична партія організувала і налагодила інтенсивний випуск агітаційних плакатів.

Справді, в роки революції та громадянської війни плакат набув найважливішого значення. У ці важкі дні виходило мало газет. Дуже часто газету заміняв плакат. Мистецтво плаката було доступне широким масам, його образи були зрозумілі кожному, а короткий, тезисний, енергійний, інформативний текст – гасло, що супроводжувало зображення, – запам'ятовувався і закликав до активної дії. Агітаційні плакати посилалися на fronti громадянської війни нарівні з патронами і снарядами. Внизу на яскравому полі плаката зазвичай містився напис: «Всякий, хто зриває або заклеює цей плакат, – робить контрреволюційну справу». Плакат боровся, він був зброєю, і його, як зброю, берегли.

Плакати є невід'ємною частиною політичної агітації і належать до таких систем впливу на свідомість, як засоби масової інформації, театральне мистецтво, література. Радянські плакати були покликані доводити до масової свідомості в доступній формі комуністичні ідеї.

Мистецтво радянського плаката як раціонально організована сфера масштабного виробництва і розповсюдження ідеологічно заряджених образів являє собою принципово нову для російської культури технологію. Окремий зображально-вербальний плакатний текст, як правило, не є автономним художнім твором і повинен розглядатися як масовий продукт, створений у результаті застосування технології культурного виробництва.

Однією з важливих функцій плакатного мистецтва є формування ідентичності особистості в тоталітарному суспільстві. В умовах виникнення нової держави та нового політичного режиму, людина втрачає ряд смислів, які визначають динаміку її життя, позбувається світоглядного підґрунтя свого існування. Плакатне мистецтво, що активно та мобільно реагує на події, які відбуваються в державі, послуговується яскравими лозунгами, вабить своєю яскравістю та лаконічністю, фактично визначає і вибудовує нове сприйняття світу, нову революційну активність людини. Агітаційна мова плакату унеможлиблює вибір людини, поділяючи світ на «добро і зло», «біле й темне», «правду та неправду».

Така бінарність формує певний тип людини, задає моделі поведінки, властиві новому сприйняттю життя. Визначення базових опозицій радянської культури дозволяє виділити наступні динамічні моделі ідентифікації людини, що піддаються опису й поясненню на плакатному матеріалі:

- від несвободи – до свободи;
- від темряви – до світла розуму;
- від немочі – до сили;
- від стихійності – до свідомості;
- від пасивності – до активності;
- від приватного – до колективного;
- від варварства – до культурності.

Всі зазначені типи характеризують розвиток ідеологічного концепту «радянська людина» (*homo soveticus*). Цими ж типами описується і концептуальний рух у напрямку від старого до нового, в семантичному руслі якого перебуває більшість найрізноманітніших плакатних образів, різними шляхами передуючи і готуючи канонізацію образу «радянської людини» в плакаті.

Загалом мистецтво плакату послуговується тими ж міфологемами, котрі були притаманні всьому радянському мистецтву. Реальність плакатного зображення наскільки гіперболізована, настільки ж і міфічна. Зображення бажаної дійсності, до якої можна долучитися на вулицях міста, пояснюється психологічним розрахунком вразити глядача сміливою, неочікуваною вигадкою, оригінальним поворотом теми, громадянським пафосом.

Міфи задають варіант символічної картини світу. Репрезентована нова картина світу наділена значною мірою системним характером, намагаючись поєднати в собі достатньою мірою протилежні концепції. У випадку пропагандистських технік здійснюється перехід не від факту до міфу, а навпаки, – від міфу до факту. Вихідним є міф, під який підбираються (створюються) факти. У період «холодної війни» визначальною була міфологічна складова в ідеологічному протиставленні двох наддержав: «У Радянському Союзі роль радянської ідеї, покликаної скріплювати суспільство, довгий час виконувало уявлення про протиборство двох систем. Біполярний світ, який ідеологія повоєнного світу й економічні інтереси військово-промислового комплексу привели до гонки ядерних озброєнь, дуже чітко ділив всіх і вся на своїх та чужих. В ідеологічному відношенні Радянський Союз і Сполучені Штати були дзеркальним відображенням один одного. Показовими є навіть лексичні збіги (в обох півкулях були в ходу вирази «імперія зла» і «гарант світової безпеки»)» [68, с.76].

Майстри плакатної графіки ніколи не забували про найважливішу функцію плакату – його мету впливати на свідомість, почуття, волю людини і спрямовувати її в революційне русло. Таким чином, послуговуючись маніпулятивними образами, плакат формує ідентичність особи, створюючи образи героя, трудівника, вождя, жінки, повсякденного життя, чіпляючи таким чином ярлики, формуючи утопічну реальність.

Розглядаючи образ героя, сформований у плакатному мистецтві, варто зазначити, що його образ є найдинамічнішим у радянському міфі. Герой виступає як будівничий нового життя, як переможець будь-яких перешкод і ворогів. Сталінська епоха знає, в принципі, кілька категорій героїв. У відповідності з ідеологією, на вершині стоїть герой соціалістичної праці. Він пов'язаний із прометеївської традицією культурного героя, який дарує людям технічні, наукові, художні й інші досягнення. Пропаганда радянських героїв праці сягає другої половини 1920-х років, але досягає свого повного розквіту лише в 1935 році з оформленням стахановського руху. Сюди належать і інші типи культурних героїв – льотчики і дослідники Півночі або видатні діячі науки і техніки, які, подібно міфічному Прометею, приносять людям блага і знання.

Людина, що була позбавлена героїзму в буденному житті, залучалась і уподібнювалась безликому герою з афіші, тим самим віднаходячи власний індивідуальний сенс життя.

Як вид масового мистецтва, радянський політичний плакат мав широкі можливості для поширення офіційного образу ворога серед широких мас. Водночас, необхідність оперативно реагувати на попутні події і в короткі терміни візуалізувати політичний лозунг, змушувало художників використовувати вже набутий ними дореволюційний досвід і спиратися на вже існуючі іконографічні традиції. Для прикладу, типаж капіталіста як огрядної

людини в циліндрі і з сигарою можна віднайти у французькій графіці періоду Великої французької буржуазної революції. Тип «інтелігента» як скуйовдженого чоловічка з червоним бантом і в окулярах – родом із 1917 року, коли «ліберальний» вигляд став повальною модою. Вусатий «польський пан», якого можна ідентифікувати в першу чергу за головним убором («конфедератка»), був широко розповсюдженим іконографічним штампом із початку ХІХ століття (зустрічається в сатиричній графіці на тему наполеонівських воєнних походів).

Варто звернути увагу на особливість радянського політичного плаката як засобу впливу на моральний стан воїнів Червоної Армії. Плакат був дієвим засобом звернення не стільки до розуму, скільки до почуттів радянських бійців. У ньому мало значення багато складових: фон, колір, рухи й одяг персонажів, символіка, історичні аналогії, форма, колір і розмір букв, жанр виконання, гасла, заклики, вірші, відповідність політичній обстановці й т.п. Усі ці елементи були спрямовані на виклик у воїнів різних почуттів: обурення, ненависті до ворога, співчуття до постраждалих, жага помсти, радість перемоги і головне з них – природна потреба боротьби з окупантами.

Для 1941 р. був характерним плакат, спрямований на розпалювання люті до ворога. Він демонстрував втрати цивільного населення, звіроче поведження окупантів на захопленій території і рішучість Червоної Армії дати відсіч загарбникам. Центральними сюжетними лініями є образ загиблої жінки і осиротілої дитини, розміщені в нижній частині плаката, і фігура червоноармійця з автоматом у лівій руці на фоні гармат, що ведуть вогонь по ворогу – у верхній частині. Правою рукою борець віддає команду. Одяг червоноармійця уособлює рішучість. Осиротілий хлопчик зображений на тілі убитої матері на чорному тлі, в імлі, що уособлювала тривожний час. Внизу плаката заклик: «По вбивцях наших жінок і дітей – Вогонь!». Цей плакат мав

викликати у бійців співчуття до близьких людей, що залишилися в тилу ворога і могли стати його потенційними жертвами. Водночас він викликав почуття гідності і стійкості воїна.

Формування людини типу «Гомо советікус» послуговується власними прикладами образного впливу. Плакати типу «Заслужите похвалу», «Граждане СССР имеют право на отдых», «Как работал, так и заработал», «Человек человеку – друг, товариш и брат», «Мы требуем мира» і «НЕТ!», де демонструється відмова від алкоголю, формують нове сприйняття дійсності. Люди, зображені на плакатах, мають чітку психологічну характеристику, певну соціальну роль і професійну функцію. Їхній зовнішній вигляд наділений особливими рисами, вони будують соціалізм і комунізм, вони демонструють глядачу процес досягнень і становлень цих ідеологій.

На основі таких плакатів можна надати загальну характеристику нової соціалістичної людини: вона оптимістична, чесна, справедлива, працююча, вона веде здоровий спосіб життя і займається спортом. Така людина вірить у світле майбутнє, цінує свою родину, працю, відпочинок. Образ нової радянської людини частіше за все представляє селянин чи робочий, який має атлетичну статуру, часто загорнені рукава, що промовисто говорить про любов до праці. З таким народним типом легко ідентифікуватися, тому він стає масовим.

В історії радянського плакату були періоди, коли сильний психологічний вплив на глядача досягався живописною манерою зображення. На наступних етапах художній і графічний способи виконання конкурували і продовжують конкурувати. Але завжди, більшою чи меншою мірою, зберігалася плакатна специфіка використання форми й кольору. Важливим є досягнення розмаїтості плакатів не тільки завдяки тематиці та ідейному змісту, але і через їх стильове розмаїття. Такий шлях дозволяє гранично

розширити спектр психологічного впливу плакатного мистецтва. Хоча можна вважати, що центральним стильовим напрямком у розвитку цього мистецтва залишається та комбінація, в якій поєднуються фігуративно-фонова взаємодія з умовністю, що притаманна плакатному мистецтву.

Типове для багатьох плакатів довільне поєднання різних фрагментів реальності відіграє певну психологічну роль. Поєднання або зіткнення образів завжди символізує ті чи інші зв'язки між подіями або ідеями. Глибина психологічного впливу на глядача залежить у цих випадках від того, наскільки вибрані автором образи, метафори, алегорії відповідають вимозі діалектичної єдності: міцно асоціюються з чимось уже знайомим глядачеві і водночас пробуджують його інтерес своєю новизною.

Отже, не можливо недооцінювати важливість пропагандистських засобів у становленні нового соціалістичного суспільства та агітації як основного методу маніпуляції свідомістю мас. Пропаганда, маючи на своєму озброєнні ЗМІ, формує нову політичну свідомість, яка базується на гіперболізації значення подій, ролі образу ворога та героя, також витворює нову соціалістичну людину, наділяючи її новими якостями. Моральний аспект агітаційного мистецтва є не менш важливим і формує психічно покірливу людину, бажання якої чітко регламентуються та визначаються державою, що впроваджує свої вимоги в лозунгах.

Плакатне мистецтво є основою агітації, адже в добу економічних труднощів плакат залишався найбільш мобільним, доступним та яскравим засобом агітації. Через плакатні образи, послуговуючись загальними міфологемами й архетипами, вибудовується нова ідентичність особистості, її світоглядний курс. Одним із маніпулятивних методів, яким користується плакат, є дуальне зображення світу, протиставлення добра і зла, що унеможлиблює індивідуальний вибір особистості та схиляє її до «єдино

правильного» розуміння. Отже, цілком вмотивованим є використання в агітаційних практиках плакату, адже цей яскравий, оперативний вид зображувального мистецтва апелює до почуттів, свідомості й волі людини, дієво формуючи її свідомість.

Висновки до другого розділу

Підводячи підсумки дослідження процесу становлення радянської естетики періоду тоталітаризму, слід мати на увазі, що цей процес відбувався в умовах гострої непримиренної ідеологічної боротьби, яка захопила всі сфери суспільного життя і свідомості, що наклало особливий відбиток і на прояв всієї системи детермінант цього процесу, і на всю естетичну проблематику того періоду.

Ідеологічна трансформація естетичних категорій, наклала відбиток на становлення радянського мистецтва та на всю національну культуру СРСР. У художній культурі виникло соціалістично орієнтоване мистецтво (соцреалізм), вплив якого на поворот естетичної думки до діалектичної матеріалістичної естетики є незаперечним фактом.

Естетичний символізм, що втілювався в архітектурі, плакатному мистецтві, живописі, літературі, народній творчості являв собою закінчену цілісну систему духовно-естетичних цінностей, яка увібрала в свої межі істотне смислове навантаження життєтворчості – ідеї «всеедності», нової релігійної свідомості. Естетизм, намагаючись упорядкувати світ через «внутрішнє улаштування життя», проголошував ідею побудови «щасливого майбутнього» як найвищу цінність, а на цьому шляху прагнув подолати

всесвітній хаос – гармонією новоствореного, структурованого, впорядкованого радянського космосу.

Тісний зв'язок матеріалістичної естетики з художньою практикою зумовили й основну її проблематику. Домінуюче становище займали три групи питань: проблема мистецтва як феномена культури, його сутність і специфіка; роль мистецтва в суспільстві та в класовій боротьбі.

Зазначена вище соціальна, ідеологічна та культурна обумовленість виникнення і розвитку естетики періоду тоталітаризму виступає як закономірність, яка дозволяє розкрити об'єктивні передумови її становлення.

РОЗДІЛ 3 ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТА ХУДОЖНЄ ПОДОЛАННЯ «НЕОФІЦІЙНИМ МИСТЕЦТВОМ» КАНОНІВ СОЦРЕАЛІЗМУ

3.1 Викриття та руйнування міфологем художньо-естетичної свідомості радянської людини мистецтвом нонконформізму

Під визначенням «неофіційна культура» маємо на увазі весь пласт мистецьких явищ, що належали до соціально-культурної сфери та здійснювалися без відома державних органів контролю. Сюди входять такі поняття як самвидав, дисидентство, незалежне мистецтво і т. д. Крім того, можна говорити про те, що в середовищі неофіційної культури виникло таке специфічне явище, як андеграунд – альтернативна культура, що замінила у своєму просторі радянські культурні інститути своїми власними аналогами.

Радянська неофіційна культура другої половини ХХ століття, на відміну від аналогів більш раннього періоду, володіла відчуттям і розумінням своєї ролі й свого значення для культури. Незважаючи на те, що за спогадами більшості діячів неофіційної культури, такий факт почав усвідомлюватися ними лише з кінця 1960-х років, початок цього процесу сягає корінням кінця 1950-х – початку 1960-х років, що ознаменувалися новою хвилею репресій інтелігенції.

Радянський андеграунд, як і його західний аналог, що виник дещо раніше, став естетичною реакцією на панівні художні напрями в мистецтві. Однак, якщо на Заході андеграунд був добровільною спробою відходу від комерційного мейнстріму в сферу незалежної експериментальної творчості, то в Радянському Союзі поява андеграунду зумовлена протестом та несприйняттям єдиного схваленого владою стилю – соціалістичного реалізму.

Для початку необхідно дати визначення та розмежувати поняття «андеграунд» загалом та «радянський андеграунд» зокрема. У західній традиції цей термін починає вживатися з середини 1960-х років для позначення новоутвореної специфічної субкультури.

У Великій радянській енциклопедії поняття «андеграунд» трактується як «підпільне мистецтво», напрям у мистецтві ХХ ст., що протиставляв себе панівним установкам, обмеженням і умовностям комерційної культури; складова частина так званої контркультури. Виникнувши спочатку як напрям в американському кіномистецтві, андеграунд пізніше поширився і на інші жанри.

Маємо підстави припустити, що поява настільки специфічної субкультури не була спонтанним актом, це стало історично зумовленим явищем. Культуролог В. Петров виділяє два основних пункти в процесі самоорганізації андеграунду:

- 1) властивості, типові для російського національного менталітету;
- 2) властивості, характерні для конкретного часового інтервалу 1960–1980-х років.

Основною рисою російського менталітету В. Петров називає «синтетизм», тобто переважання чуттєво-інтуїтивного начала в протилежність «аналітизму» – переважанню раціонально-логічного початку і рефлексії, типових для західної людини [102, с. 272].

Особливо цікавим у такій моделі для нас є один із можливих варіантів пояснення специфічного для протестної культури феномену глибокої залученості значного числа представників технічної інтелігенції в проблеми мистецтва, що намагались знайти в естетичних особливостях нового мистецтва відповіді на основні життєві питання. В. Петров пояснює цей феномен тим, що саме мистецтво стає головним центром притягування для

так званого «загального вектору інтересів»: «Мистецтво є найбільш універсальним інструментом цілісного світогляду, до того ж найбільш «безпосередньо-чуттєвим», що обумовлює його привабливість для носіїв «синтетичного» менталітету [...] Тому в Росії мистецтво <...> завжди виступало в якості якогось «атрактора» – фактору, що об'єднує й орієнтує людей часом найбільш різноспрямованих поглядів. І саме воно, зокрема, стало полем об'єднання представників «двох культур» (природничо-наукової та гуманітарної)» [102, с.270].

Слід привести ще одну важливу деталь, яка характеризує сутність цього явища. Протистояння культурного андеграунду і радянського офіційного мистецтва мало передусім естетичний характер: для основної частини діячів андеграунду ціллю стала саме незалежна творчість. Це не означає, що покоління шестидесятників намагалось уникнути політизації мистецтва. Варто зауважити, що більшість діячів неофіційного мистецтва не осмислювали свою творчу діяльність як вид соціального протесту або дисидентство, проте зовнішній вплив радянської ідеології не міг бути не відрефлексованим окремими представниками андеграундного мистецтва, що і відображалось в їхній творчості.

Нонконформізм (франц. Non-conformisme, від non – ні та conformisme – пристосовуватись) («дисидентське мистецтво», «інше мистецтво», «андеграунд») – своєрідне, неоднозначне відображення в образотворчому мистецтві світоглядної, духовної, психологічної та суспільної ситуації в Радянському Союзі 1960-х – 1980-х років ХХ-го століття. Узагальнююча назва художніх течій, що не вквалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду.

Духовна ситуація кінця ХХ століття ставить очевидну проблему осмислення радянської культурної спадщини у всій різноплановості її

історичних та художніх особливостей. Ця проблема особливо актуальна у зв'язку з тими змінами в культурному бутті сучасної цивілізації, які так характерні для кінця ХХ століття.

Естетична культура радянського періоду, безсумнівно, належить до розряду найбільш своєрідних явищ світової історії. Це стосується не тільки століття, що завершилось, але співвідноситься і з більш широкою перспективою. Аналіз розвитку радянської естетичної культури є плідним ґрунтом для розуміння сучасних загальнокультурних процесів.

Парадоксальною є сама поява нонконформізму: породжений радянською системою, він сформувався під її впливом і боровся проти неї, часом опираючись на її ідейні засади. Як це не парадоксально, саме радянське мистецтво довоєнного періоду в найцікавіших своїх варіантах висловлює динаміку становлення світового авангарду та пост-авангарду. Можна висловити гіпотезу про те, що радянська культура у своїх розвинених формах являє собою якісний синтез прямо протилежних і, на перший погляд, не поєднаних між собою елементів. Іншими словами, раціональність, доведена до своїх «несумірних» (Феєрабенд) меж, характеризує цю її своєрідність.

У цьому зв'язку закономірним є питання про те, яким чином у радянській культурі функціонували контркультурні (нонконформістські) процеси, які рушійні мотиви цих процесів є пріоритетними і яким чином стало можливим співіснування естетичного простору нонконформізму поряд з офіційним мистецтвом.

Особливістю класичного мистецтва на теренах радянської держави, що, як наслідок, спадково передалась соціалістичному реалізму, панувала оповідна інтонація, увага митців була зосереджена на почуттях, відповідних прямим найменуванням: любов, гнів, захоплення, відчай. Виклад сюжету часто бував забарвлений ідеологічною риторикою. Насильно перерваний у

своєму існуванні російський авангард початку ХХ-го століття звернувся до більш тонких і глибоких відтінків людських почуттів. Історична заслуга нонконформізму полягає у відродженні в радянському мистецтві уваги до всієї нескінченної різноманітності проявів людської психіки. Мистецтвознавець О. Медведева зазначає: «Світоглядні джерела нонконформізму проглядають у філософських концепціях кінця ХІХ–середини ХХ століття (інтуїтивізм, філософія життя, фрейдизм, екзистенціалізм) і культурних (літературних, художніх, музичних) експериментах межі ХІХ – ХХ століть, коли був істотно підірваний авторитет традиції раціоналізму. Нонконформізм філософсько-художніх плинів того часу виражався в скептичному ставленні до раціоналізму й наукового позитивістського знання, апеляції до несвідомого, недовірі до традиційної системи цінностей. Нонконформізм повсталого західного покоління 60-х –70-х (особливо руху «нових лівих») на окремих етапах базувався на американських теоретиках (Р. Міллс, Д. Рісмен, П. Гудмен) і західноєвропейських соціологах франкфуртської школи (Г. Маркузе, Ю.Хабермас, М. Хоркхаймер), репрезентантах неофрейдистської (Е. Фромм) і екзистенціалістської філософії (Ж.-П. Сартр, А. Камю)» [89, с.108].

На відміну від офіційних естетичних правил, що сповідувало мистецтво соцреалізму, неофіційне радянське мистецтво надавало перевагу не змістовій формальній естетиці, а художній формі, у створенні якої художники були абсолютно вільні і самостійні. Така невідповідність форми – змісту, викликала негативну реакцію влади, це привело до переслідування та визначення нонконформізму як формалізму, що під впливом буржуазних віянь, покликаний руйнувати комуністичні світоглядні традиції радянського народу.

В 60-х роках ХХ століття послаблення жорсткого тоталітарного режиму проводить до того, що з-під контролю офіційних органів, які стежили за розвитком мистецтва, як особливого вигляду пропаганди, вислизає елемент усвідомлення того, що неформальний, дисидентський розвиток мистецтва знайде і визначить свою нішу в історії мистецтва.

З'ясовуючи певні проблематичні постулати радянського соціалізму, котрі часто зустрічаються в науковому обігу та засобах масової інформації, приходимо до висновку, що ці постулати існують у мові й термінології і являють собою практичні бінарні опозиції та використовуються для аналізу різних аспектів радянської дійсності. Ілюстрацією таких дихотомій є найпоширеніші протиставлення: свобода – несвобода, тиск – супротив, правда – обман, офіційна культура – неофіційна культура, конформізм – нонконформізм. В основі такого підходу лежить спрощена бінарна модель влади (за Тімом Мітчелом), згідно з якою влада може функціонувати тільки двома способами – або переконанням, або примусом. Як уже згадувалося, у багатьох дослідженнях радянська культура традиційно ділиться на офіційну і неофіційну, на офіціоз і андеграунд. Коріння такого поділу, як відзначають І.Уварова та К.Рогов, сягають особливої ідеології дисидентського кола 1970-х років, згідно з якою гідний уваги текст не міг з'явитися в офіційному радянському журналі, а тільки в самвидаві або тамвидаві [129, с.53].

Критикуючи таке розділення, І. Уварова та К. Рогов вводять терміни, що, на їх думку, чіткіше відображають культурну ситуацію тоталітарного суспільства. Вони розділяють культуру на «підцензурну» і «непідцензурну», тим самим підкреслюючи амбівалентність радянського культурного процесу, в якому поділ відбувся не за ознакою належності або неналежності державі, а за ознакою контрольованості або неконтрольованості. Проте наше

дослідження ставить під сумнів чіткий поділ культурного простору соціалістичної системи.

Тому ізольована критика таких опозицій, без аналізу їх історичних коренів, веде не до відмови від спрощених категорій, а лише до підміни старих категорій новими, заснованими на тих же проблематичних стереотипах. Наприклад, Сьюзан Гал і Гейл Клігман, критикуючи поширену модель соціалістичного суспільства, в основі якої лежать спрощені протиставлення (люди–держава, ми–вони, приватне–публічне тощо), говорять про синкретизм цих категорій, про їх переплетення та взаємопроникнення. Автори зазначають: кожен громадянин соціалістичного товариства «був певною мірою співучасником системи покровительства, брехні, злочинства, підкупу і лицемірства, завдяки яким система функціонувала», що призводило до того, що навіть «близькі, родичі та друзі доносили один на одного» [цит. за: 148, с.34].

Нерозривний зв'язок і взаємодоповнення бінарних опозицій, притаманних радянській культурі, вказує на закономірність виникнення явища нонконформізму. Проблема конформістського світогляду визначає проблематику нового мистецтва, що виникає на основі ідеї супротиву.

Можна назвати багато факторів, що перешкоджали розвитку десидентського радянського мистецтва. Передусім це була офіційна пропаганда та політичний курс партії, які визначили головним художньо-естетичним напрямом соцреалізм. Політичні переслідування, придушення інакодумства та опозиційності в будь-якому вигляді. «Залізна завіса» – як штучно утворений культурний, політичний та економічний бар'єр, що зупиняв інформаційний потік із Заходу та значно звужував світогляд пересічної радянської людини. Заглиблюючись в суть становлення визначення терміну «Залізна завіса», приходимо до висновку, що загалом в

становленні цього терміну можна вбачати повну політичну ізоляцію країни. Причини такої ізоляції цілком конкретні та лаконічні, перш за все це ідеологічні та політичні бар'єри які встановлює держава між собою, та оточуючими країнами. До прикладу, СРСР вбачала необхідність Залізної завіси для своєї держави, задля убезпечення населення країни від згубного впливу Заходу.

Проте в 1960х роках у чуттєвому осмисленні мистецтва відбуваються радикальні зміни, передусім у сфері художньо-естетичного досвіду. Перш за все можемо простежити відповідні зміни в глобальній і всеохоплюючій відмові від тоталітарної, ідеологічно спрямованої радянської (так званої марксистсько-ленінської) естетики та підтримуваного нею мистецтва соціалістичного реалізму.

В основі екзистенційного бунту лежала доведена до максимуму радянським тоталітаризмом загроза втрати своєї індивідуальності. Коріння цього страху проростає із тотального декларування радянською владою політики колективізму, що виражався у всіх галузях і сферах життя: у професійному середовищі, формі власності, особистому житті. Зневага та нівелювання особистого простору людини призводить до психологічного дискомфорту, підвищення тривожності, появи певного невротизму на культурному рівні, постійного незадоволення. Такий стан культури не може тривати довго, він знаходить інші шляхи виходу власної енергії, зокрема латентне незадоволення культурою вбачає свій вихід у мистецтві як методі сублимації негативної енергії. Вивчаючи мистецтво нонконформізму, все більше стає зрозумілим, що художники яких ми зараховуємо до цього напрямку, мали своє бачення та сповідували окрему філософію, і хоч ніхто з них не зараховував себе до напрямку екзистенціалізму, проте вони цілком такими являлись. Вони стверджували абсолютну унікальність окремої

людини. В мистецтві нонконформістів можемо бачити акцентуацію уваги на уявленні про душу, про внутрішній світ людини, як осередок прекрасного, в цьому і полягала їх ідеалістична. Саме тому художники андеграунду знаходять вираження себе та проблеми буття, через тривожно і незвичайні форми, через пошук нових методів та стилів. В цьому полягав бунтарський характер протесту проти об'єктивізованого ідеалістичного світу.

У радянських умовах роль ідеології надзвичайно зростає, зводяться у ранг державної політики. Вона допускала існування лише конформістського, колективного, «стадного» способу життя. Такий життєвий уклад передбачає надмірну роль колективу, бажання позбавитись від особистої відповідальності, переклавши її на іншого. Такий «інший» часто з'являється в образі вождя, дуче: «Сучасна людина все ще охоплена занепокоєнням і не вистояє перед спокусою віддати свою свободу всіляким диктаторам – або втратити її, перетворившись на маленький гвинтик машини: не в вільну людину, а в добре нагодований і добре одягнений автомат» [133, с.32]. Важливо зазначити, що для ХХ століття характерне занепокоєння з приводу втрати особистості. Філософія минулого століття піднімає екзистенційні питання: про те, що створений людиною світ підпорядковує і підкоряє особистість собі, людина втрачає власну суб'єктивність та індивідуальність, перебуваючи всередині цього світу. В радянських умовах ситуація обмеження та підпорядкування людської волі існувала на всіх рівнях буття: політичному, економічному, соціальному, культурному, естетичному.

Проте за період становлення офіційної ідеології ряд поколінь теоретиків мистецтва, художніх критиків, літераторів, художників і різнопланових митців був навчений сприймати радянсько-соціалістичний естетичний досвід за єдино істинний або маскувати під нього парадигми, що не вписуються в офіційні ідеологеми. Окреслене перереформатування

суспільної свідомості відображається і на реципієнтах, тобто споживачах мистецтва. Таке «споживання» соцреалізму мало цілком масовий характер. Його масовість була обумовлена курсом партії. В.І. Ленін у своїй відомій бесіді з К. Цеткін, зокрема, стверджував: «Мистецтво належить народу. Воно повинно входити своїм корінням у найглибшу товщу трудящих мас. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, піднімати їх. Воно повинно пробуджувати в них художників і розвивати їх» [76]. При цьому радянська естетика і метод соцреалізму в будь-якому випадку були в підсвідомості естетичного суб'єкта тим каноном, якому належить слідувати, якому потрібно підкоритись.

Зрозуміло, що ніякої досить цілісної картини розвитку художнього досвіду й естетичної свідомості на Заході ХХ ст. ні художники, ні теоретики мистецтва в Радянському Союзі не мали. Різноманітна зміна розрізнених візуальних образів і текстових дискурсів у різних груп і персоналій радянських нонконформістів залежала від тієї сукупності далеко не повних джерел, з якими їм вдавалося познайомитися. Натомість, ситуація із класикою, мистецтвом, що історично склалось і виражало історичну еволюцію стилю, складалась значно краще. Воно активно підтримувався офіційною владою, наукою та засобами масової інформації. Яскравим прикладом такого етнічного, народного мистецтва став лубок. Зачатки російського модернізму та постмодернізму (1960–1980-ті рр.) співпали з періодом активного вивчення, публікацій, монографій, виставок російського народного мистецтва, яке вплинуло на формування російських нонконформістів. Максимально знецінюючи, нівелюючи під впливом офіційного ідеологічного пресингу духовно-релігійну значимість середньовічного мистецтва, радянські мистецтвознавці багато уваги приділяли художній значущості давньоруських ікон і розписів, що не вислизало з-під уваги багатьох опозиційних художників,

сприяло формуванню їхнього художньо-естетичного погляду, естетичного смаку, а подекуди й духовної орієнтації.

Яскравим прикладом звернення до традиціоналізму та духовної тематики в мистецтві нонконформізму є картина Анатолія Путіліна «Ангел» (1978р.). Цю картину прийнято зараховувати до напрямку неосимволізму, де художник творив свою картину, виходячи із уявлення про мистецтво як комплікацію символів непізнаваних сутностей. Проте в естетичному вимірі простежується відкритість, ясність символічного ряду, відсутність завуальованості як реакції на офіційну відмову від духовного й естетичного символізму.

Аналізуючи картину «Ангел», простежуємо відтворення загальних обрисів православної ікони Богоматері, граничну узагальненість, перетворення символів і розділення на барвисті фрагменти, наповнення символічними елементами, такими, як червоні хрести на синьому тлі, сині – на червоному, концентричні кола – німби. Перелічені характеристики все більше наближають враження спостерігача до внутрішнього відчуття споглядання канонічного зображення. Переважаюче поєднання яскравих кольорів (синього, червоного, білого) передає гармонійно-естетичну наповненість роботи, зберігаючи при цьому канонічну площинність і симетрію, що трактуються в загальних традиціях православ'я.

У картинах Євгена Рухіна естетичне наповнення картин викликає емоцію втрати та відчаю. Духовність в іконах, що ніби плавляться в вогні і стікають, іконостас із чорними дірами, випаленими вогнем, відсилає нас до роздумів про знищення духовної спадщини спільного минулого. В релігійному живописі проглядаються візантійські естетично-релігійні традиції – використання форми хреста, цитування стилю ікони, мозаїки, фрески, церковних книг із їхнім неповторним давньослов'янським шрифтом.

Часто зустрічалися елементи колажу, форм, знятих із металевих іконних окладів і вмонтованих у поверхню полотен (Д. Плавінський, Е. Рухін, Г. Богомолова). Символ райського саду постає у вигляді умовної яблуні з червоними плодами, Адамом і Євою у вигляді літньої єврейської пари провінціального вигляду серед квітів і будиночків (Е. Абесгауз, «Адам їсть і їсть фрукти...», 1975).

Релігійна система образів відіграла особливу роль у початковій періоді існування нонконформізму. Звернення до православної ікони сприймається багатьма художниками як звернення до найбільш повної та досконалої форми вираження краси, естетичного та духовного наповнення. Таке звернення й актуалізація теми духовності знаменувало вірність ідеалам, ментальним пошукам народу, відновлення зв'язку з минулим та історією нації. Зважаючи на те, що за всі роки панування тоталітарної ідеології релігійна тематика в мистецтві перебувала під абсолютною забороною, поява картини, де хоча б на задньому плані упізнавався силует церкви, ставала приводом для заборони її демонстрації на будь-якій виставці чи музейному просторі. Отож, неофіційне мистецтво стало для багатьох єдиним способом вступити в контакт із духовністю, в цьому випадку форма такого духовного мистецтва відходила на другий план, а то й посилювала враження і вплив на реципієнта, через насиченість кольорів, глибину символів, багатство деталей. Розглядаючи духовні потреби людини, мусимо зауважити, що душа і психіка – споріднені назви одного й того ж явища, різниця між якими полягає в їх різному обґрунтуванні, сприйнятті релігією та наукою. Звертаючись до духовної естетики значень та символів, художник пов'язує своє мистецтво з речами, стосунками, турботами, що втілились у земному світі й відвернуті від вертикалі стосунків із Богом. Повернення до духовності, в умовах тоталітарного режиму, можливе для художника лише в двох випадках:

присвячуючи свою творчість актуальним насущним буденним проблемам або сповідуючи релігійні мотиви, що незалежно від намірів художника відображають проблеми буденності. Об'єктивні історичні умови існування нонконформізму не дозволяли глибоко віруючим художникам творити в обставинах душевного спокою і насичувати власні твори прихованими мотивами боротьби з державним атеїзмом. Ця мотивація протистояння зближує соцарт, в іронічній формі представляє радянську дійсність і релігійних митців, яких у нонконформізмі було чимало. Для тих й інших картина була втіленням ідеї, не тільки почуття або потоку підсвідомих асоціацій. Релігійні мотиви часто означали протест.

Відзначимо, що виставки нонконформістів середини 1970-х років представляли вражаючу кількість робіт релігійної тематики – потужне свідчення культурної самоідентифікації художників цієї мистецької течії.

3.2 Естетика московського концептуалізму як протилежність естетиці соцреалізму

Ідеалістична концепція нонконформізму базувалась на уявленнях про душу (внутрішнє Я) художника як джерела прекрасного. В такому уявленні містився бунтарський протест проти світу об'єктів, протест проти розділення суб'єктивності й об'єктивності в мистецтві, що привело до вираження проблеми буття в тривожних та незвичайних формах, однією з яких став концептуалізм.

Концептуалізм на теренах Радянського союзу зародився та стрімко розвивався в Москві, тому отримує назву «московський концептуалізм». Виникнення його як окремого напрямку датується 1970-ми рр. ХХ століття, а сам термін виникає в 1979 році, завдяки статті Бориса Гройса «Московський романтичний концептуалізм», опублікованій у журналі «А – Я».

Становлення концептуалізму є багатограним явищем, на яке впливало не тільки культурне середовище, але й репресивна поведінка влади. Художник-концептуаліст А. Жигалов, творець авангардної групи «ТОТАРТ», зазначав: «На перших початках нонконформістське явище не могло бути цілісним художнім рухом із загальними творчими прагненнями. Спочатку це скоріше соціальна позиція творчо орієнтованих особистостей. Звідси і плюралізм виражальних засобів <...> Звідси культ екстравагантної поведінки, «шизоїдності», відчаю, суїцидальних схильностей до алкоголю і наркотиків. Формування культурних вигнанців, постійно переслідуваних КДБ, дільничними та психіатром, поєднується з почуттям своєї обраності й унікальності» [цит. за: 26, с.75].

В умовах тоталітарної держави, де контролюються всі сфери життя людини, виникнення іншого мистецтва «незгодних» наділене особливим опозиційним характером. Московський концептуалізм виступає як породження боротьби з нормативною естетикою, як реакція на брехливість та невідповідність реальності офіційного радянського мистецтва. Саме концептуалізм зміг запропонувати систему уявлень, що склали альтернативу офіційному радянському мистецтву. Заснований на поєднанні словесної та візуальної інформації (візуалізації вербального змісту), його витoki полягають у поєднанні тексту і малюнка давньоруського лубка.

Туманність визначення концептуального напрямку в мистецтві, змушує нас звернутись до різних джерел його визначення. Так, за словами

одного з теоретиків концептуального мистецтва Льва Рубінштейна, «концептуалізмів рівно стільки, скільки людей себе до нього зараховують, і кожен це по-своєму інтерпретує» [108]. Л. Рубінштейн характеризує московський (і загалом російський) концептуалізм як щось, за ідеєю, неможливе, проте все ж якимось чином існує: «В основі західної проблематики – драматична взаємодія різного буття мовлення (мовлення в широкому розумінні, тобто як предмету і явища, і ідеї, і демонстрації): існування в реальності та існування в номінації, в описі, – в якому-небудь умовному позначенні. <...> Російський концептуалізм відразу виявив відсутність цієї реальної речі як вихідної даності. Вірніше – проблематичність її присутності» [108].

В західному мистецтвознавстві явище концептуалізму можна визначити за допомогою висловлювання Джозефа Кошута, одного з основоположників цього напрямку: «Основне значення концептуалізму, як мені видається, полягає в докорінному переосмисленні того, яким чином функціонує витвір мистецтва – або, як функціонує сама культура: як може змінюватися сенс, навіть якщо матеріал не змінюється» [цит. за: 108].

Іншими словами, концептуальне мистецтво – це мистецтво, яке аналізує власну мову. Естетика концептуалізму має справу з ідеями (і найчастіше з ідеями стосунків), а не з предметним світом, із його звичними і давно влаштованими семантичними рядами. Світ ідей, у якомусь сенсі, – світ «неіснуючий». І способи його відтворення, якщо можна говорити про це за аналогією зі світом предметним, «існуючим», значно відрізняються від тих, які прийняті й зрозумілі в «світі буденності». Український вчений Г.Меднікова відзначає: «Сприйняття концептуального твору завжди пов'язане з суто абстрактним переживанням, що базується на визначеній системі умовностей. Виявляючи і компрометуючи систему цих умовностей, художник

змінює і наші абстрактні відчуття простору. Наприклад, картина намальована гіперреалістичною мовою, претендує на повну, адекватну передачу реальності, перекриваючись словесною площиною. Слово, накладене на реалістичне зображення, компрометує його претензії на безпосереднє, пряме висловлювання про життя» [90, с.187]. В естетиці концептуалізму постійно знаходять відтворення структури самосвідомості, приховані рушійні сили психіки, що перебували в постійному пригніченні в офіційному мистецтві тоталітарних країн.

Витоки московського концептуалізму були зовсім іншими ніж на Заході. Потреба зрозуміти, «переосмислити» концептуальне мистецтво стала актуальною для художників нонконформістів: у людини, що займається неофіційним мистецтвом, в 1960-ті роки не було опори ні в традиції, ні в теорії. Відсутність легітимності такого роду занять, закиди в незрозумілості й звинувачення в тому, що «це загалом не мистецтво», змушували розмірковувати про те, що ж насправді являє собою актуальне мистецтво та як воно влаштоване: «Московський концептуалізм є реакцією на культуру, як індивідуальну точку зору, а часто – і зміст взагалі – систематично замінює мовою, колективними висловлюваннями. Концептуалізмом керує усвідомлення того, що візуальне в культурі є літературним, що акт споглядання може відбутися через словесні ряди» [90, с.185].

Важливо зазначити, що «західний» і «московський» концептуалізм мали різний «нормативний фон». Західні концептуалісти працювали на тлі абстрактного експресіонізму, що стверджується на світовій художній арені. Московським концептуалістам доводилося орієнтуватися на три несумісні «норми»: панівний соцреалізм, неофіційне мистецтво в широкому діапазоні – нонконформістські, андеграундні ідеї – і сучасне західне мистецтво, зокрема концептуалізм, відомості про який, хоча і невиразні, доходили й до Москви.

Звідси випливають такі природно сформовані ознаки московського концептуалізму, як психопатологічність та постмодернізм. Від цього ж можна простежити і зовнішні, формальні відмінності: західні концептуалісти апелювали до виробленої західною художньою традицією редукцію художньої мови і працювали з «нейтральними» текстами і фотодокументами. Російські концептуалісти першого покоління говорили тією художньо-естетичною мовою, яка була доступна в умовах тоталітарної держави – надлишкова естетична мова картин, книжкової ілюстрації та візуальної пропаганди. Концептуалізм виріс із цієї лозунгової стихії, пародіюючи і заперечуючи її. Основний елемент концептуалізму – «концепт» – популярний та відшліфований радянський текст чи гасло, звукове або візуальне кліше. За способом побудови арт-об'єктів концептуалізм – один із напрямків постмодернізму, оскільки його тексти (твори) багато в чому є інтертекстом, зібрані з цитат і ремінісценцій раніше створених текстів. В основі концептуалізму лежить накладення первинної мови об'єкта (елементів радянської художньої реальності) й авангардної метамови, пародійного описання первинної мови-об'єкту.

Властиве московському концептуалізму нехтування пластичними цінностями перед словесним і умоглядним також може бути частково пов'язане з традиційними особливостями місцевої культури. З одного боку, його витoki можна бачити в характерному для християнської релігії дусі аскетизму. З іншого – у колосальній ідеологізації суспільної свідомості. Ця властивість культури по-різному переломилася у феномені російського реалістичного живопису дев'ятнадцятого століття і супрематичний утопії К.Малевича. Характерно, що саме ці дві крайні й найбільш самобутні форми реалізації згаданої властивості культури постійно перебувають у полі зору московських концептуалістів. Варіації на тему «Чорного квадрата» й

обговорення його значення для російського мистецтва – постійний мотив у московському концептуалізмі.

Проблема реалістичної образотворчої мови, її естетика, «ідеологія» і специфіка її сприйняття – одна з центральних у московському концептуалізмі. Для московських художників вона виявляється пов'язана, насамперед з осмисленням спадщини радянського образотворчого мистецтва. «Міф» про природне, загальне, безпосередньо сприймається мовою мистецтва, мав величезне значення для естетики «соціалістичного реалізму». У багатьох своїх творах концептуалісти звертаються до дослідження природи образотворчої мови, інспірованої такою ідеологією.

Концептуалізм знайшов відповідні умови для свого розвитку в Росії, причому і в літературній, і в образотворчій творчості, тим більше що поєднував у собі риси того й іншого. Саме на основі цього, як зазначає О.Свіблова, і сталося успішне «укорінення» концептуалізму в СРСР: «На вітчизняному ґрунті концептуалізм прищепився особливо добре, бо російська культура історично склалася скоріше як вербальна, ніж візуальна. Довіри до слова у неї завжди було більше, ніж до зображення. Серед інших мистецтв у Росії домінувала саме література. Тому проблема взаємини слова і зображення виявилася надзвичайно актуальною для радянського мистецтва, особливо в той момент, коли в усіх сферах життя запанувала демагогія і самі слова перестали що-небудь означати» [113, с. 30].

Відзначимо лише основні риси художнього напрямку, що відрізняють його від західного аналога. Ці риси наступні: розробка теми комунальної естетики (найбільшого поширення набула у творчості І. Кабакова); інтерес до міфу й міфологізації соціального простору (як реакція художника на вплив радянської ідеології); так звана естетизація «поганої речі», – за твердженням критиків, і самих художників концептуалістів, – навмисне посереднє, невміле

виконання роботи, ніби від імені «поганого художника»; і, нарешті, маргінальність – риса, що належить швидше не до художнього процесу, а до соціального існування діячів мистецтва (в принципі, така риса характерна не тільки для представників московського концептуалізму, а й для всіх художників радянського андеграунду).

Для концептуалістів соцреалізм – це не тільки матеріал, що підлягає деконструкції, але й нав'язана радянській людині естетична мова, що пронизує всі рівні буття, що диктує і нав'язує свою логіку розуміння і сприйняття. І водночас це «мова», що приховує свою мовну природу і намагається мімікрувати під безпосередню реальність. «Мова», яка претендує на адекватність відображення життя. Щоб звільнитися від панування цієї ідеології «реалістичної» мови, концептуалізм руйнує її міфічну основну претензію на право формувати світоглядні судження від імені оточуючого життя. Це виражено в багатьох роботах І.Кабакова («Кухонна серія») і В.Пивоварова («Проекти життя самотньої людини»), в яких автори частково використовують виразні засоби плакатної агітації, такі характерні для соцреалізму. Роботи І.Кабакова відображають міфи буденної свідомості, що формувались під впливом соціальних стереотипів: «В картинах І.Кабакова слова часто «витискають» зображення, а граматично правильна мова може існувати ніби окремо від мислення. Іронія Кабакова схожа на гоголівську або чехівську. Як і в А.Чехова, його світ насичений паузами, порожнінами. У нього немає критичного осуду реальності, але є стійке усвідомлення трагізму життя, є теплота і співчуття до людини, що захищається від цієї просторової порожнечі культурними й соціальними міфами. Персонажі альбомів І.Кабакова часто схожі на «маленьку людину» російської літератури або персонажів-фантомів Гоголя. У концептуальних картинах слова і речі існують як рівноцінні, що належать одній реальності» [90, с.185].

Концептуалісти декларували: «У Радянському Союзі мова понад усе – я не бачу, я говорю» (Е. Булатов). У їхніх творах на перший план виходила семантика, зміст текстів, помічених у поле картини. Концептуалізм сформував лінгвістичне вторгнення в візуальне мистецтво, розпочате авангардом. Як приклад можна розглянути картину ленінградського художника С. Ковальського «ВДОХ ВОПРЕЩЁН». Вдумуючись у напис реципієнт напряму сприймає лінгвістичний прийом символічної перестановки букв (ВХОД-ВДОХ) і перевернутої букви С. Подібні, зрозумілі і не дуже зрозумілі глядачеві естетично-сміслові перетворення, на думку художника, підсилюють соціальне звучання твору, оскільки художньо-виражена заборона дихати виступає як розкриття багаточисельних табу, що фігурують в офіційному мистецтві Радянського Союзу. Семантика дихання тут має набагато глибші семантичні значення. В світових міфологіях повітря виступає однією з фундаментальних стихій світотворення. В філософії символ повітря розглядається як ознака волі й духовної свободи. Зокрема, для Ф.Ніцше повітря було чимось на зразок найвищої, найтоншої форми матерії, з якої виткана свобода людини. Тому символ повітря виступає в першу чергу як символ свободи. Це свобода, для якої немає ніяких перепон, адже сама природа повітря необмежна, немає певної форми [137, с.97]. В цьому випадку в роботі С. Ковальського «ВДОХ ВОСПЕЩЕН» простежується певна алюзія на роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго», який у свою чергу пов'язаний із життям і творчістю Олександра Блока. Інтертекстуальність роману підтверджується у вигляді цитувань та роздумів про поета О. Блока. Але основна схожість між літературним героєм Юрієм Живаго та О. Блоком простежується в повторенні долі великого поета: захоплення Жовтневою революцією, активна участь у ній та стрімке розчарування новими ідеями. Фінал твору апелює до символічних значень і пов'язує смерть головного героя

з відсутністю можливості дихати. Живаго, їдучи в трамваї, що постійно зупиняється, починає задихатися, від нестачі повітря він виривається з трамваю і помирає. Тут ми знову звертаємось до долі Блока. Поет, розчарувавшись у революції, в січні 1921 року виголошує свою знамениту промову «Про призначення поета» в честь річниці смерті Пушкіна О.С. В цій промові Блок, зокрема, говорить: «Пушкіна теж вбила зовсім не куля Дантеса. Його вбила відсутність повітря».

Третій напрям образотворчого мистецтва андеграунду 1970–1980-х років, що продовжував розвиватися поряд із соціальними жанрами, – метафізичний або метареалістичний напрям, який мистецтвознавець А.Якимович назвав «есхатологічним мистецтвом». «Сімдесятники», а пізніше «вісімдесятники», як і літератори метафізичного напрямку, звернулися в пошуках виходу до релігійно-філософських сюжетів. Однак «символи і знаки, іконографічні мотиви Священного писання, мотиви з творів Босха і Брейгеля, з середньовічних ікон і фресок, з області бароко і класицизму оскаржували, але не могли спростувати те відчуття тривоги і трагічного очікування, яке наповнювало історичні сцени та натюрморти, сцени карнавалів та гулянь. Це мистецтво називали навіть «карнавальним», але то була, так би мовити, «карнавальність під час чуми» [147, с.45].

Відчуття тривоги за події в зовнішньому світі направляло багатьох художників на внутрішні пошуки. Для робіт нонконформістів цього періоду були характерні безпредметний живопис і абстракція – досконалі форми, які повинні були протистояти тлінній реальності. Покоління «сімдесятників» – це Михайло Шварцман, Едуард Штейнберг, Володимир Янкілевський. У 1980-і роки відчуття «кінця світу» посилилося передчуттям невідворотного розпаду Радянського Союзу, «кінця імперії». «Молодші метафізики» (вісімдесятники): Лев Табенкін «Сидячі» (1987), «Тролейбус» (1988),

«Метро» (1988); Ігор Ганіковський – «Місто і кораблі» (1987), «Двоє» (1986); Ірина Затуловська «Дитячі страхи» (1988), «Один» (1987), «Різдвяна ніч» (1986); Максим Кантор «Червоний будинок» (1984), «Колона» (1987) та інші.

У цілому, можна відзначити, що все розмаїття стилістичних напрямків образотворчого мистецтва 1970–1980-х перебувало між концептуалізмом, соцартом і метафізичним живописом. Існували, звичайно, й інші стилі, такі як гіперреалізм (і близький до нього фотореалізм), неопримітивізм, але вони не були так широко представлені, як перші три напрямки.

Принципи й основні способи художньої реалізації ідеї концептуалізму вплинули на виникнення соцарту. Цей вдалий термін був запропонований художниками-концептуалістами В. Комаром і А. Меламідом у 1972 році для позначення створюваних ними творів, що базувались на естетичному стилі радянського оформлювального й політичного плакату. Слово «соц-арт» замислювалося В. Комаром і А. Меламідом як «соціалістичне мистецтво», і лише пізніше, в 1980-і роки, стало вживатися у значенні «соціального мистецтва». У новому стилі основною вимогою стала реалістичність зображуваного, як пародія на соцреалізм. Перші роботи В. Комара і А. Меламіда були виконані в стилі радянського плакату, наприклад, «Не болтай!». У подібному стилі працювали також І. Кабаков та Е. Булатов. В естетиці соцарту перепліталися політичні натяки, інформаційні та лінгвістичні теорії. Естетичне переосмислення плакатного мистецтва переводиться художниками концептуалістами в площину еkleктичності, іронічно-помпезного стилю з відвертим посиланням на сталінський ампір.

Ім'я Сталіна стало символом соціалістичного тоталітаризму в його найбільш «ідеальному» варіанті. Політична харизма Сталіна відтворює суперечливий вигляд вольового і мудрого правителя, що засновує в світі жорстокий, але бездоганний порядок, найбільшою мірою несла на собі

відбиток міфологічної сакральності й подібного до релігії ідеологічного культу. Ось такий образ Вождя закріпився у свідомості радянської людини. Саме такого Сталіна В. Комар і А. Меламід із ностальгічною іронією «оспівували» у своїх роботах.

Картина «Народження соціалістичного реалізму» – одна з найбільш відомих робіт художників із серії «Ностальгічний соцреалізм». У цій картині художники переосмислили античну легенду про винахід живопису. Така тонка алюзія апелює до викриття процес міфологізації і зародження тиранії, з якими співвідноситься становлення соцреалізму. Іронічність тут завсім прозора та відверта: Сталін в присутності Музи позує для першого полотна, що має цілком ідеологічний характер; картина виконана за всіма канонами академізму, в стилі реалізму. Це той яскравий приклад, коли реалізм не піддається міфологізації, він ці міфи викриває.

Така професійна стилізація підсилює комічний ефект, оскільки глядач не завжди одразу може відрізнити роботи В. Комара і А. Меламіда періоду класичного соцарту від об'єкта їх гострої іронії (соцреалістичних творів). На тлі композиційної і стильової «правильності» соцартівські художники оголили творчий прийом соцреалістів поєднання непок'єднуваного і вклали естетичну насолоду в його гротескний, іронічний ефект. Сам ефект пародії досягається шляхом гіперболізації принципів соцреалізму, внесення концептів радянської культури в інший контекст, змішування особистого плану з ідеологічним.

Творчо оригінальні роботи скульптора і художника Л. Сокова, який прагнув у своїх роботах поєднати традиції Сходу й Заходу, фольклор і сучасність. Його роботи, зроблені на стику попарту, соцарту і концептуалізму, зокрема, такі твори: «Загрозливий палець» (1975 р) – стиснутий кулак із пальцем, який розгойдується в сторони, що приводиться в рух від

електромотора; більш пізні, емігрантські, наприклад, «Складаний серп і молот» (1984).

Нове покоління, так звані «восьмидесятники», – це художники Б.Орлов, Р. Лебедев, Г. Брускін, Д. Прігов. Їхні роботи – це об'єкти-інсталяції, покликані продемонструвати міфологічні символи своєї епохи, своєрідну соціальну маску. Особливо наочні в цьому плані об'єкти-«тотемі» Бориса Орлова: на величезних п'єдесталах, обсипані барвистими стрічками, орденами, зірками, підносяться абстрактні фігури, що нагадують радянські статуї, виконані в дусі «героїчного соцреалізму». Але, незважаючи на всю пафосність, грандіозність цих споруд у деталях, при загальному відстороненому погляді на об'єкт створюється відчуття, що глядач дивиться на знеособлений манекен, красивий зовні, але зовсім порожній всередині. Ця внутрішня «порожнеча», на думку автора, повинна підкреслити характер всієї епохи, і в цьому плані роботи Б.Орлова мають певну схожість із роботами концептуалістів 1970-х років.

Важливою естетично-смісловою роботою в історії радянського попарту виступає монументальна робота Григорія Брускіна «Фундаментальний лексикон» (1987). Картина являє собою таблицю зі 128 частин, на яких зображені різні персонажі радянської епохи: піонери, вчителі, міліціонери, медпрацівники, військові, партробітники і т. д. Мистецтвознавець О. Свіблова назвала «Фундаментальний лексикон» своєрідним гігантським каталогом радянської міфології [113].

Головним завданням соцартистів було доведення до абсурду установок соціалістичного реалізму. Е. Бобринський визначає цей прийом як «реконструкцію радянської міфології та символіки». Фактично ж соцарт – це пародійний кітч, що використовує формальні прийоми попарту. На Заході соцартівські твори набули більшого поширення, ніж концептуальні роботи

радянських художників за рахунок яскравості образів і простоти відчитування символіки сюжетів.

Живопис соцарту являє собою відчуження естетичної форми соціалістичного реалізму, з характерним для неї державним замовленням. Основними художніми й естетичними ознаками концептуального соцарту можна вважати спрощену палітру кольорів, жирний посилений контур, іронічне використання радянської символіки і плакатних текстів, які втрачають свою ідеологічну спрямованість й отримують суто декоративний характер.

Привласнюючи собі символіку, естетику кольору та ідеологічні вислови, соцарт протиставляє себе радянській пропаганді. Ідея соцарту розвінчує міф радянських ідеалів, знецінює героїзм, змальований соцреалізмом, доводить живописну манеру соцреалізму до абсурдного натуралізму, іронічно цитуючи його образи й тексти. Деякі дослідники радянського андеграунду вбачають приховану ностальгію за академічним реалістичним живописом, за російською імперською величчю, яка втілювалась в образі Сталіна в блискучому мундирі, як, наприклад, у картині «Сталін і музи» (В. Комар, А. Меламід), написаній у гіпертрофованій манері сталінського ампіру.

Пануюча ідея концептуалізму (і соцарту) – неприйняття естетичної та соціальної сутності тоталітаризму – прямо виражена, наприклад, у картині С.Волкова (1986–1987), яка являє собою витягнуте у довжину прямокутне полотно (59,5 x 199 см.), на якому на темно-коричневому тлі великими чорними літерами, що займають всю площу полотна, написано одне слово – «СВОЛОЧИ».

Поява «концептуальної естетичної мови» подекуди спровокована певною анонімністю класичних зразків живопису соцреалізму. Спорідненість

між соцреалізмом і концептуалізмом виявляється в тому, що художня реалізація концепту апелює до феномену ідеї, а не до особистості художника чи декларованої реальності. Таким чином, текст у концептуалізмі – теж ідеологія, звернення до ідеї й обґрунтування її за допомогою чуттєвих образів та естетичних форм. Імітація і цитація московськими концептуалістами стилістики соцреалістичного живопису виявила мовну неавторизованість й ідеологічну природу цієї образотворчої мови.

Певна схожість завдань соцреалізму і концептуального мистецтва полягає в тому, що в обох випадках на перше місце ставиться відповідна ідеологія, тільки в соцреалізмі її джерелом виявляється машина тоталітарної держави (яка вимагала від художника, крім служіння ідеї, таланту і досить високого професійного рівня), а у концептуалістів – їх власні ідеї, але підпорядкованість цим ідеям безсумнівна.

Однією з центральних проблем концептуалізму на межі 1970-х років стало усвідомлення тотальної ідеологізації життєвого простору. Це визначило атмосферу художнього життя і загальну інтонацію неофіційного мистецтва. З проблемою ідеологізації пов'язаний і своєрідний міф про «концептуальність» навколишнього життєвого простору та світоглядних норм, пронизаних ідеологією. Ця тема постійно зринає і в текстах самих концептуалістів. «Концептуалізм у Радянському Союзі – це річ не випадкова, – пише А.Монастирський, – вона природна для нашої системи, до нашої соціальної сфери, де місце предметності дуже маленьке. Ми, власне, живемо в концептуальному просторі» [50, с.26].

У період перебудови стався ряд змін, що в кінцевому результаті привели до полегшення творчої роботи художників андеграунду. Головною подією, на думку більшості дослідників, стала виставка-аукціон торгового дому «Сотбіс», що пройшла з 2 по 7 липня 1988 року в Москві. Підсумком цієї

події стала фактична «легалізація» неофіційних художників. Андеграундність до цієї події і після фактично означала два різних стани: перший – неминучість певних установок побутового та соціального плану, пом'якшена відчуттям «героїзму» власного вибору; другий – ореол «переможця» і підвищена увага з боку народжуваної радянської ліберальної і західної громадськості. Дослідник російської арт-спільноти Д. Саркісян відзначає в цьому зв'язку наступне: «Інтерес Заходу до підпільного мистецтва, що виник ще за часів відлиги, а тепер інституалізовані і в Радянському Союзі, підніс колишніх неофіційних художників на вершини світової популярності <...> Продаючи картини за великі на ті часи для радянської людини гроші, найбільш успішні з неофіційних художників перебували в стані нескінченного свята, що становить різкий контраст із повсякденним життям країни, в якій із полиць магазинів пропадали останні продукти» [58, с.120].

У підпільний період творчість художників-нонконформістів сприймалась як критика існуючих у СРСР реалій, їх твори часто висловлювали (хай і не прямо, але всім своїм естетичним ладом) «жорстко опозиційну громадянську позицію <...> У часи перебудови художники продовжували експлуатувати старі символи й образи радянського життя, що стали тепер нешкідливими, як матрешки» [58, с.145].

Змінилася і структура художнього співтовариства. Якщо раніше групи формувалися на основі близькості художніх поглядів і концепцій, то тепер – виходячи з прагматичних цілей: полегшення організації виставок. Згаданий факт свідчить про диференціацію і все більше розшарування нонконформістської спільноти.

Редукція ідеології – в широкому сенсі слова, як системи умоглядних конструкцій, що замінюють реальність, – стала одним із визначальних мотивів для художньої стратегії московського концептуалізму. На приборкання і

обмеження ідеології спрямовані створювані концептуальними роботами ситуації: неможливістю судження, «порожнечі» у сприйнятті, паузи і зупинки навіть внутрішнього мовлення. Інший метод звільнення від ідеології пов'язаний з імітацією і тавтологічним повтором художником-концептуалістом різних ідеологічних схем, символів і штампів.

Усвідомлення тотальної присутності ідеології і в житті, і в свідомості людини виявляє одночасно неможливість її остаточного подолання. Точніше, неможливість будь-якої фіксації, вільного від ідеології «художнього тексту», адже при безпосередньому контакті з реципієнтом текст здатен виявляти свою ідеологічну природу. Мовчання в тоталітарній культурі можна порівняти з недіянням, що втілюється в естетиці порожнього простору. Цими «формами естетичного вираження» концептуалісти намагаються натякнути на можливість існування в культурі просторів, вільних від ідеології. В такому прагненні виявляється ключова особливість концептуального мистецтва, яке демонструє лише проект цього простору, лише його концепт, який завжди вислизає, завжди залишається неназваним, невітленим. Єдиною формою для нього стає сама відсутність форми – порожнеча.

Принцип відсутності лежить в основі циклу альбомів І.Кабакова «Десять персонажів». Кожен альбом складається з образотворчої частини і супроводжуючого її тексту, що ілюструє історію життя героя. У кожному альбомі розповідається про пошуки персонажем істинного і цілісного бачення та історія його прозріння, що збігається зі смертю. Смерть символізується порожнім білим аркушем. Кожен альбом оповідає одночасно і про розпадання в «ніщо» самої образотворчої мови. А історія життя і смерті персонажа альбому виявляється одночасно й «історією життя та смерті» образотворчої мови. Історією, в якій розкривається її природа.

У часи перебудови художники-нонконформісти продовжували експлуатувати старі символи й образи радянського життя, що знайшли власну міфологічно-естетичну реалізацію в їхніх роботах.

3.3 Естетичні пошуки українського неофіційного мистецтва як протест проти міфологічних ідеологем естетики соцреалізму

Переосмислення занедбаних у роки тоталітаризму цінностей наразі є однією з ключових проблем, що постала перед лицем сучасного українського суспільства. Проблема свободи досі гостро стоїть у пострадянській Україні, залишаючись на рівні підсвідомості, нам досі важко звільнитися від внутрішнього цензора, насадженого тоталітарним режимом. Дослідження концептуалізму є необхідним елементом дисертаційного дослідження, адже без нього не можна зрозуміти сучасного українського мистецтва, шляху його становлення та подолання ідеологічних штампів. Завдяки мистецькому нонконформізму 1960–1980-х рр. традиції свободи, інакомислення, індивідуалізму збереглися в українській культурі та стали підґрунтям для її оновлення в наші дні. Нонконформістське мистецтво 1960–1980-х рр., що виборювало нове розуміння краси, уникнуло крайнощів формалістичного нігілізму й тоталітарної естетики соціалістичного реалізму. Його естетичні пошуки призвели до появи нових форм і вироблення нових засобів мистецького мислення.

Мистецтво, що виникло на межі 1950–1960-х рр., входило в конфронтацію з офіційним мистецтвом на усіх рівнях: екзистенційному, світоглядному, поведінковому, стильовому, формотворчому, естетичному. У

такому протиставленні себе іншому знаходили вираження основні ідеї українського нонконформізму.

В науковій літературі прийнято розділяти «андеграунд» та «неофіційне мистецтво» – таке розділення пояснюється соціально-статусними відмінностями. Неофіційне мистецтво характеризується таким самим неприйняттям усього офіційного, що й андеграунд, але з іншою соціальною позицією: положення художників андеграунду та «неофіційного мистецтва» відрізнялось доступом до інформаційних та економічних можливостей. На тлі ідеологічного «парадно-офіційного» мистецтва і ті, й інші створювали позаідеологічний, «неофіційний» світ, де на першому плані було вирішення творчих, власне художніх завдань. Увага і тих, й інших була спрямована на особистісну, індивідуальну, часто інтимну тематику. «Неофіційним мистецтвом» займались «для себе» багато хто з членів Спілки художників, а в андеграунді залишались ті, хто не йшов на компроміс або був відторгнутий керівництвом та зазнав переслідувань. Проте важливо зазначити, що в естетичному плані ці напрямки мистецького прояву важко розрізнити.

Нонконформізм в Україні дуже багатогранне явище, проте об'єднуючим естетичним началом цього процесу виступав мирний протест проти дійсності. Неможливо уникати постійного посилення на політичну ситуацію в країні, як і на той факт, що мистецтво «незгодних» переслідувалось і нищилось, художники зазнавали репресій.

Ситуація в Україні була кардинально відмінною від ситуації, що склалася в Росії та інших республіках СРСР: «В Україні консервативні тенденції тоталітарної культури виражались чи не найповніше і концентрованіше, офіціоз був провінційно важким, беззастережно душив усе «чужорідне». Загальновідомим є жах українця перед словом «націоналіст» – наслідком були заслання, загибель у концтаборах та в'язницях. І тому,

починаючи від 60-х років, постійною в українському мистецтві стає тема національного відродження, ствердження значення національної культури, що було певною формою політичного протистояння режимові, але взагалі стало епічним критерієм неофіційного мистецтва» [91, с.115]. Десталінізація на території України мала інші масштаби: вона обмежувалась та контролювалась – певна специфіка «відлиги» в Україні крилась у страхові найбільшого супротиву республіки, яка зазнала високих втрат під час сталінських репресій. 1960-ті рр. стали для України так званим «періодом відлиги», ствердженням вільнодумства, за виразом В. Сильвестрова: періодом «відкриття Європи й Америки», відтак прямим порівнянням мистецьких процесів із відкриттям нових континентів, що говорить про значущість цих процесів для українського художньо-естетичного простору.

Обмеженість пізнання світових процесів, зробило становище всередині Радянського Союзу нестерпним для творчої інтелігенції. Такі процеси сприяють формуванню інтелектуалізму та творчих пошуків у легальних та доступних джерелах. Такий інтелектуально-творчий порив шістдесятників знаходить свій естетичний відбиток у залученні, трансформації семантики й орнаментики народного мистецтва, наївного малярства, західноєвропейського модернізму, у розширенні проблемно-філософських, формальних горизонтів мистецтва: «Шістдесятники, покоління каторжників і смертників, зуміли також стати і поколінням естетів» [101, с.65]. Завдяки інтелектуалізації та естетизації художніх процесів, українському образотворчому мистецтву повертається право на елітарність, ускладненість структури живопису: «Образне мислення ґрунтувалося на принципах метафоричності та віддаленої асоціативності, творенні на межі з буденним, узвичаєним. Митці розширювали свою образотворчу палітру, ламали тематичний стандарт за

рахунок модерністських експериментів, витворивши високу мистецьку гру» [96, с.129].

На думку Є. Сверстюка, філософсько-ідеологічна парадигма шістдесятників включала всі гуманістичні маски та псевдоніми соціалізму ідесь проходила краєм філософського ідеалізму та релігії, тобто не дуже виходила за межі реальності [112, с.27]. В означеній проблемі на перший план виходить поєднання непокдануваного: загальноприйняті та новаторські засоби зображення, конформістське та нонконформістське начало. В пошуках такої «золотої середини» бажання та внутрішньої необхідності творчості можемо простежити невловимий перехід від колективістського до індивідуального. Прагнення митців вивести нову естетичну форму за межі усталених традиційних норм, а зміст лишити в межах ідеологічного нормативу дає нам можливість поглянути на становлення українського нонконформізму як не агресивного, а м'якого процесу естетизації власного протесту. Покоління шістдесятників, перебуваючи під тиском панівної ідеології та образотворчої системи, що була в певному кризовому становищі, звернулось до пластичних засобів народного мистецтва, естетично відмінних від соцреалізму – декоративності, умовності, знаковості, метафоричності, поетики. Наприклад, можемо назвати такі імена: В.Кушнір – «Трембітарі», Т.Яблонська – «Весілля».

Говорячи про українське неофіційне мистецтво, окреслимо напрямки його розвитку, що виявили собою два основних потужних мистецьких явища.

Існування нонконформізму в СРСР позначено декількома десятиліттями, впродовж яких зміна періодів у загальнополітичному кліматі тягнула за собою зміну настроїв в андеграундному середовищі. Окреслюючи хронологію періодів українського нонконформізму, можна зазначити, що вона збігається в часі, з різницею в декілька років, із хронологією російського,

передусім, московського нонконформізму. На перший план виходять ідеологічні відмінності, а також можливість наслідувати модерністські традиції у Західній Україні, завдяки деяким художникам, що мали можливість навчатися в провідних містах Європи (як відомо, Західна Україна була приєднана до СРСР лише у 1939 р.).

Включно з 1960-х років на перший план в українському мистецтві виходить тема національного відродження. Тема національності стала трагічною для українського народу, що увійшов до складу Радянського Союзу, режим всіляко переслідував та знищував національні відмінності між народами-побратимами, аби викорінити будь-яку самобутність культур та націй. Уникнення теми національної ідентифікації приводить до її латентного накопичення і бажання зайняти своє місце в історії українського етносу (нації). Відродження національної культури, етнічного мистецтва, фольклоризму стає естетичним критерієм українського неофіційного мистецтва. Цілком логічно, відбувається посилення інтересу до народних художників, самоуків, представників народного примітиву, наївного мистецтва: М. Примаченко, К. Білокур, Г. Собачко, Т. Пата. Така підтримка народної традиції дала українському народові впевненість у власному правонаступництві естетичних форм та етнічної естетичної виразності, відродила самобутність українського мистецького простору і стала актуальною для становлення мистецтва андеграунду. Таке відродження фольклорного та національного підґрунтя в мистецтві торкнулось всіх центрів розвитку неофіційного мистецтва в Україні. Г. Меднікова зазначає: «Відроджувались, розвивались, по-новому сприймалися національні джерела культури київськими митцями А.Горською, В.Ламахом, В. Марчеком, В.Задорожним, О.Заливахою, Л.Симикиною, які разом із митцями так званого «сурового стилю» були першою опозицією соцреалізму. Вони звернулись до

джерел нативізму, мудрості та знакової змістовності архетипних образів. Образотворчий фольклоризм був властивий і творчості митців Західної України. У творах Ф.Манайла, Е.Контратовича, А.Коцки він поєднався із європейськими традиціями фовізму та нативізму» [90, с.115]. Відтак неофольклоризм, як самобутній напрям українського неофіційного мистецтва, виконував об'єднуючу функцію, наближуючи всі покоління українських митців та знайшовши підтримку в різних осередках розвитку неофіційного мистецтва. Фольклорний стиль, найповніше виражений у декоративно-прикладному, зовнішньо-декоративному мистецтві, на початку 1980-х років зазнає трансформаційного поглиблення, стає духовно збагаченим, його естетика поглибилась міфологічно-архетипними, символічними й національними значеннями.

Особливістю стилістичної парадигми мистецького нонконформізму можна вважати контурність, компактність композицій, яскраву та художньо осмислену архітектоніку, умовність, синтетизм художньої традиції минулого і сучасного світоглядів, сублимацію «автентичних рис елітарної та європоцентричної природи модерної української культури» [101, с.65].

Заглиблення в метафоричний естетизм народного мистецтва, що зберігало архаїчний синкретизм функціонального й естетичного, було актуальним не тільки для малярського світогляду, а й для нової дизайнерської культури в цілому. З іншого боку, це занурення було однією з компонент романтичної тенденції 1960-х років. В її рамках відбувався «екскурс» у минуле національного мистецтва, осмислення і дослідження низки мистецтвознавчих проблем, поглиблений пошук історичності розвитку мистецтва, що до того були заборонені. Саме тому образотворчий фольклоризм, який розвивається паралельно до інших напрямків, еволюціонує у пошуку нових естетично-філософських концепцій: у 1960-х його визнають

як зовнішньо-декоративний, тоді як у 1970–1980-ті роки він поглиблюється, архетипізується, занурюється у первообрази, стаючи дієвою формою опору стандартам соцреалізму [104, с.56].

Атомізація естетико-філософського підґрунтя мистецького нонконформізму простежується у залученні національно-фольклорних елементів. Особливість такого апелювання до світової традиції, а не до закритої (радянської) виявляється в резонуванні українського художнього мистецтва з загальнолюдськими архетипними цінностями, міфологічними уявленнями, що завжди криються в людській психіці та є рушіями її діяльнісного самоусвідомлення в світі.

Г. Склярєнко запропонувала таку класифікацію нонконформізму: «нефольклорний» напрям кінця 1960-х – початку 1970-х років, модерністський, представлений художниками «одеської школи», експресіоністський, неопримітивістський або «постфольклорний». За її логікою міркувань, «неофіційне мистецтво в Україні, на відміну від російського андеграунду, не несло в собі альтернативного ідеологічного пафосу чи програмної соціальної критики. Отже, інтереси українського нонконформізму зосередились на суто мистецькій проблематиці, звідси формуються основні принципи нонконформізму в Україні: орієнтація на приклади світового мистецтва, та відродження національної традиції, формально-пластичні та тематичні ознаки яких були далекі від методу соцреалізму» [116, с.70].

Критики стверджують, що інтерес до етнокультури у професіональних художників посилюється в періоди, позначені кризою панівної (в нашому випадку – соцреалізм) образотворчої системи і, відповідно, пошуками нових естетико-філософських концепцій. Саме у таких умовах формувалась творча стилістика Т. Яблонської, М. Стороженка, В. Зарецького, А. Горської,

В.Кушніра, В.-І. Задорожного, Л. Семикіної, Г. Севрук, Г. Зубченко, Л.Панченко, О. Заливахи та ін.

Іншим напрямком неофіційного українського мистецтва виступав нефігуративний живопис, який базувався на певному індивідуалізмі художника. Представниками цього стилю можна вважати Р. та М. Сельських, К.Звіринського, О. Мінько, І. Марчука. Слушно вважається, що «увесь львівський абстракціонізм тих років – конструкція суто поетична <...> Представниками не фігуративного живопису 60-х років були також П.Беззір, Л. Кремницька, Є.Семан. Нефігуративний живопис в Україні дуже важко віднести до суто абстрактного, бо він дуже конкретний за відчуттями, будується на гранично узагальненому логічно-емоційному сприйнятті все ж таки реального світу» [91, с.116]. Художники, які надали перевагу формуванню власного індивідуалістичного стилю, відзначаються своєю самобутністю. Політична ситуація, репресії та переслідування привели до того, що більшість митців не афішували свою мистецьку діяльність, не проводили повномасштабних виставок. Саме до таких належать Маргіт та Роман Сельські. Занурившись у викладання, Р. Сельський працював із пейзажами, натюрмортами, портретами, гравюрама, при цьому виробляючи власний експериментальний стиль. Його картини характеризуються чіткістю, лаконічністю, свободою зображальної манери. Його дружина Маргіт Сельська зарекомендувала себе як самобутня художниця, з характерною виразністю та колоритністю зображення. Відтак, естетосфера, сформована представниками нефігуративного живопису, апелювала до особистого досвіду й індивідуального стилю митця.

Окреслюючи основні відмінності українського андеграунду, можна виділити його герметичність. Така закритість та ізоляція була вимушеною для товариств художників, що майже нічого не знали про інші групи, передавали

інформацію один про одного лише вербально, тим самим сприяючи міфологізації та поширенню легенд про андеграунд. Дисидентська соціальна позиція в українському андеграунді, і тим більш, у неофіційному мистецтві, майже ніколи не переходила в радикалізм неоавангардистської або постмодерністської естетики (наприклад, творчість Алли Горської, Віктора Зарецького, Опанаса Заливахи, Івана Марчука, Бориса Плаксія, Ференца Семана та інших). Більшість художників залишалась у межах естетики ар-деко або помірною модернізму.

Згадані «ідеологічні відмінності» українського нонконформізму виявляються в дослідженнях вітчизняних науковців: «Думки про національне відродження української культури, що блокована десятиліттями, пробивалась паростками у 60-ті й наступні роки у формі дисидентського руху проти догм офіційної влади через «зближення націй і досягнення їх мовної єдності», «інтернаціоналізації життя», за духовне й культурне відродження українського народу, його самобутність, традиції, мову, правдиве висвітлення історичного минулого» [67, с.181].

Однією з ключових відмінностей була безперервність спадкоємності модерністських традицій серед художників Західної України, передусім в Ужгороді і Львові, що отримали освіту в європейських академіях мистецтв та приймали активну участь у художньому житті довоєнної Європи. Федір Манайло, Ернест Контратович, Андрій Коцка, Володимир Микита, Адальберт Эрделі, Іосип Бокшай, Роман і Маргіт Сельські та ін. залишились в Україні після приходу радянської влади.

Глибоке внутрішнє розуміння модернізму властиве також творчості наступної генерації митців. Учні Романа Сельського, насамперед Карл Звіринський, а пізніше Олександр Аксінін, Ольга Парута-Вітрук були, як ніхто інший, близькі до західного модернізму, зокрема монохромним та

геометричним пошукам групи «Зеро» кінця 1950-х рр., які в нонконформістських колах Москви сприймалися сухою та занадто раціональною системою, що стримувала темперамент і творчу енергію.

Олена Голуб, звертаючись до теми українського нонконформізму, так відмежовує його від російського: «у нефігуративних, абстрактних композиціях помітний вплив українського народного мистецтва (з основною домінантою червоне-зелене, з характерною структурою вишиванок хрестиком, або ряден) – в Анатолія Суммара й Миколая Трегуба; співзвучні їм геометризація, ритм кольорових площин в О. Дубовика. Сюрреалізм не страхітливо-кривавого змісту, а стриманий: тривожно-камерний – у Миколая Залевського; лірично-філософський у Михайла Жукова. Неоекспресіонізм, для якого характерні підсилені кольори і динаміка форм, не відбиває тем насильства або люті, – натомість такі сонце – й життєлюбів, як Вудон Баглицький і Анатолій Лимарєв» [33, с.152].

Формування українського мистецького нонконформізму має регіональний характер, він представлений окремими школами, що вирізнялися характерними особливостями в численних містах, але провідними центрами образотворчого процесу залишалися Київ, Львів, Ужгород і Одеса.

Художній рівень мистецтва українського андеграунду визначався декларацією цілі – звільнити мистецтво від того, чим воно не є. В світовому процесі виникнення концептуалізму пов'язується із реакцією на становлення суспільства споживання, на актуалізацію суспільного попиту, так званий «риннок». Бажаючи уникнути виробництва образів, символів та ідей, протиставити себе «продажу мрії», концептуалізм змінює правила сприйняття, нівелюючи традиційний спосіб сприйняття мистецтва реципієнтами.

У той час, як у західному світі відбувалось перевиробництво товарів та послуг, у СРСР утопія репрезентувалась виробництвом ідеологічних штампів, ідей, символів. Відтак концептуалізм виникає як полярна реакція, протидія на соціалістичну систему, естетику соцреалізму, естетично-ідеологічний канон художнього зображення, таким чином протиставляючи себе мистецькому перевиробництву ідеологічних смислів.

Осередки концептуалізму, зокрема Харків, Львів, шукали власні способи виходу за рамки офіційного мистецтва, створення власної опозиційності в фотографії.

Звертаючись до тексту, одеський концептуалізм виводить мову та слово на певний метарівень, на якому якісно по-новому можливо взаємодіяти з реципієнтом і прямо оперувати культурними кодами, смислами, алюзіями, уникаючи зображення. Мистецькі пошуки одеських концептуалістів зосереджуються на проблемі «слова», натомість московський концептуалізм працює зі смислами дещо в іншій смисловій площині. В Москві, як столиці Радянського Союзу, близькість до влади та владних органів проявилась в концептуальному зображенні та археології ієрархічних зв'язків між владою та народом. Ієрархічне суспільство формує так звану ієрархічну свідомість та загострює увагу на взаємодії між владою і масою. Натомість, в Одесі відбувалось певне вислизання з системи, що може бути пов'язане з географічною віддаленістю та іншими естетичними цінностями. Як зазначав Ю. Лейдерман в своїх багаточисленних інтерв'ю, одесити навіть не відчували існування системи, Одеса – це місце творчості, натомість, Москва – це точки ідей [75].

Розглянемо особливості художньо-естетичної мови українського андеграунду на прикладі Одеської регіональної школи. Для образотворчого мистецтва Одеси властиві передусім камерні жанри (пейзаж, натюрморт і

портрет) більшою мірою, ніж багатофігурні композиції. Більшість митців відчували наступність традицій «південноруської» школи, але вплив модерністських течій виявився досить сильним. В образотворчому мистецтві Одеси 1960–80-х рр. пануючим, офіційним стилем був соцреалізм (П. Пархет, М. Тодоров, К. Філатов), також був поширений реалізм, що взаємодіяв з імпресіонізмом (М. Божій, К. Ломикін, В. Синицький, Д. Фрумїна). Існували також: «суворий стиль» (1960-ті рр.), що проявився у творах О. Ацманчука, Ю. Єгорова, В. Токарева, О. Фрейдїна, А. Лози, О. Слешинського, В. Гегамяна, фольклоризм з українськими національними рисами, втілюваний у творчості Ю. Коваленка, В. Алтанця, В. Кабаченка. Нонконформізм з модерністськими тенденціями присутній у творах В. Стрельникова, Л. Ястреб, О. Ануфрієва, В. Маринюка, В. Хруща, постконцептуалізм (із початку 1980-х) – С. Ануфрієва, Л. Войцехова, «трансавангард» (із середини 1980-х рр.) – у творчості О. Ройтбурда, В. Рябченка, С. Ликова й ін.

Появі регіонального нонконформістського компонента в культурі Одеси 1960–1980-х рр. сприяли: 1) інноваційні внутрішні культурні феномени, авангард у мистецтві початку ХХ ст.; 2) тиск ідеології та методу соціалістичного реалізму в 1930–1950-ті рр.; 3) соціальні зміни в 1960-ті рр., пов'язані з «відлигою»; 4) міжнародні культурні акції 1950–1970-х рр.; 5) поява нової інформації: альбомів із репродукціями творів світового модерністського мистецтва, мистецьких часописів; 6) певна динаміка та зміни в офіційному мистецтві: поява митців «суворого стилю» тощо.

На підставі багатьох фактів (численних квартирних виставок в Одесі, Москві, спілкування з митцями легендарної московської «Ліанозовської групи», «Парканної» виставки в Одесі 1967 р. у Пале-Роялі біля Оперного театру «Сичик + Хрущик», «редакційних виставок», художніх лотерей тощо) доведено існування в Одесі опозиції, альтернативи офіційному мистецтву,

добре організованого нонконформістського середовища. У 1979 р. відбулася «Виставка українських художників» (Мюнхен–Лондон–Париж–Нью-Йорк) – перша репрезентація українського неофіційного мистецтва за кордоном, до якої увійшли переважно твори одеситів.

Культурно-естетичними ознаками нонконформізму одеських митців є наступні: ієрархія цінностей та змістів, стилістична революційність творів, участь у неофіційних виставках, нонконформістська моральна позиція. Ще одна показова відмінність одеського концептуалізму полягає в тому, що він наскрізь просякнутий гедонізмом, художник займає позицію стороннього спостерігача, який не втягнений у політичну систему країни, який ніби не виражає протест, проте висміює і насміхається над існуючим ладом, тому тема жартів, розіграшів, анекдотів, хохм притаманна саме художникам одеситам. Натомість, московські концептуалісти апелювали до інтелектуальності, насичували власний живопис смислами та символічними формами, за якими приховувалось розкриття дійсності, Це, безумовно, вимагало розумових зусиль реципієнта.

Нонконформісти, як справжні модерністи, не сприймали та протиставляли себе концептуалізму, що зароджувався в Одесі. Першими одеськими нонконформістами, що відкрили свою творчість прийдешнім змінам та сприйняли практики концептуалізму, стали Валентин Хрущ і Володимир Наумець. Вони сприйняли концептуалізм як можливість іронічного та нового істинного мистецтва. Виявити вплив Валентина Хруща на становлення одеського концептуалізму досить складно, не будучи концептуалістом, він створював суто концептуальні роботи. Одним із перших в Одесі він виводить звичайну життєву подію на трансцендентальний рівень, застосовуючи в своїх роботах «підручні» матеріали і предмети, виявляючи в них особливі символи й смисли. Втілення вище зазначених концептів можемо

прослідкувати в таких акціях та перформенсах художника: «Спогад про минуле», «Звук чаю», «Звук варення».

Натомість, Володимир Наумець став одним із adeptів концептуального мистецтва. Ввійшовши в московське концептуальне коло, він активно брав участь у мистецькому житті столиці. В кінці 1970-х років художник приймає участь у «поїздках за місто» групи «Коллективні дії», трохи пізніше стає організатором таких акцій. Загалом, В. Наумець, як віруюча людина, апелює в своїх творах до релігійних тем, переосмислюючи, зокрема, іконопис. Тема смерті та сакральних знаків стала для художника основною, в своїй творчості він намагається знайти та переосмислити символи, дані вищою силою. Вдаючись до аналізу й інтерпретацій методами концептуалізму, митець працює в підході «сакрального концептуалізму». В живописних творах В.Наумця естетосфера змінюється інтелектуальними і духовними пошуками, що втілювалося в його експериментах із текстами та ізопоезією. Відсутність іронії та апеляцію до сакральної символіки можемо побачити в «Віршах після слів», акціях «Вогонь і знак», «Печера» (1982); пластична живописна виразність, систематизація притаманні роботі «Аналіз категорії знаків», яка є триптихом, де художник звертається до символізму хреста, розп'яття та кольору в релігійній традиції.

Олег Соколов – один із найяскравіших представників одеського концептуалізму. Він одним із перших у своїх роботах звертається до абстракціонізму й починає використовувати колаж. Художника цікавили експерименти, які поєднують практики трансформацій, що відбуваються зі словом, колажем, живописом. Використовуючи підручний матеріал, О.Соколов розміщував на своїх полотнах різні геометричні фігури, шматки шпалер, частини фотографій, тонкі смуги металу. Додаткових візуальних ефектів додавало використання природних матеріалів: листя, квітів, пір'я

птахів, частин рослин. Митець присвячує творчі пошуки силі слова як засобу виразності. Усвідомлюючи значення вербальних знаків як самодостатнього засобу візуального мистецтва, О. Соколов вводить у свої твори текстові елементи, зокрема у вигляді ділянок рукописних і друківаних текстів, використовуючи власні вірші. Проте художник не лише насичував свої твори різними об'єктами, але й залишав поля аркушів вільними від різноманітних знаків і образів, залишаючи глядачу лише букви і текст, які ніби входять у поле смислів глядача.

О. Ануфрієв звертався до чуттєвих начал, природного, щиросердого, здійснив перехід від захоплення багатьма напрямками модернізму до «фантастичного реалізму», залучення до сакральних тем. В. Стрельников у процесі роботи над пейзажами старої Одеси перейшов від умовно-фігуративних до абстрактних форм. У стилістиці Л. Ястреб простежується гармонійне жіноче начало із внутрішнім світлом від динамічних композицій із центральним образом Жінки до знаковості основних образотворчих елементів. У структурно-динамічних композиціях В. Маринюка розшифровано сплав декоративних елементів народного мистецтва, давньоукраїнської ікони з модерністською естетикою, простоти виконання з майстерністю. У творчості В. Басанця виділено як домінуючі риси стан споглядальності, відповідно до його концепції «комфортності», теплий колорит у поєднанні з усталеними образами-символами. Творам В. Хруща притаманні артистичність жесту, поєднання аристократизму, естетизму із природним живописним чуттям і легкістю виконання, взаємодія традицій «південноруської» школи живопису з модерністськими напрямами. Визначено максималізм С. Сичова, проаналізовано його ранні психологічні твори, напружені в кольорі та динамічні за станом. Важливим елементом його творчості є схильність до

східних мотивів, тема самотності, гостре відчуття драматизму людського життя.

Наприкінці 1970-х років в Одесі виникає так званий «кретиністичний реалізм» як реакція на штампи і кліше, що встановлювались соцреалізмом у радянському суспільстві. Основна концептуальна ідея «кретиністичного реалізму» полягала в зборі фрагментів реальності, окрема їх систематизація та їх зіткнення з ідеєю, яку пропагувала держава через офіційний стиль. Таке зіткнення різноманітних кліше за допомогою мистецтва дозволило показати абсурдність реальності та виявити приховані мотиви провладних маніпулятивних естетичних форм. Їхні «невеликі живописні роботи дуже дивні <...> були абсолютно кретиністичні. Таким чином, вони намагалися виразити кретинізм досить реалістично <...> з такою культивацією тупості. Це було в кінці 70-х, початку 80-х. Це було їх власне. Вони навіть самостійно винайшли концептуалізм», – фрагмент інтерв'ю з С.Ануфрієвим про виставку кретиністичного реалізму, створеного Олексієм Коцієвським і Володимиром Федоровим ще до появи одеського «концептуалістського кола» [5].

Серед основних естетико-світоглядних рис групи одеських нонконформістів (1960–1970-х рр. і митців, що увійшли в цю групу в 1980-ті рр.) виділено наступні: ідеалізм, образно-інтуїтивне мислення, серйозність, довіра до глядача, споглядальність, романтика, оптимістичний світогляд. На наш погляд, названі риси відрізняють цих митців від концептуалістів, що з'явилися на межі 1970–1980-х рр., і від митців південної хвилі трансавангарду, початок творчості яких припадає на середину 1980-х. Вони також протистоять радикальним, брутальним формам самовиразу, притаманним «дев'яностникам».

У митців-нонконформістів Одеси опозиція соцреалізму реалізувалася, в основному, у стилістиці. Вона виявилася в «інтимності» сюжетів, «інших»

(від пануючого методу соцреалізму) жанрах, формах і техніках, наприклад: абстрактні композиції, різні фактури, колажність. Мистецтво нонконформістів, як і авангардистів, було спрямоване на самопізнання, зверталось до метафізичного, тому, що цілком закономірно, опанувало абстрактні форми. Одеська абстракція 1970–1980-х рр. має ряд прикметних рис (у Л.Ястреб, В. Цюпка, О. Стівбура): вона природна за кольором, в основі ідеї може бути пейзаж, сакральне (ікона) або народне мистецтво (орнамент килима); загалом, вона споглядальна, неагресивна. Культивується світлоносність, тому частим є вживання білого кольору, що слугує домінантою. Вироблена своя система умовних знаків у вигляді стрілки, хреста, кола тощо. При опорі на традиції модернізму й українського народного мистецтва привнесений новий підхід часу.

Серед провідних стилістичних особливостей одеського мистецького нонконформізму визначено такі: 1) національне підґрунтя – звернення до архетипів, прамови мистецтва; 2) «аура», атмосфера Одеси, наступність традиції «південноруської» школи, система поглядів та ідейних засад розвитку культури Причорномор'я; 3) особливий південний колорит, що увібрав у себе сонячне світло й тепло, панування живих і насичених фарб, пріоритет палітри з теплими тонами; 4) традиції світового, російського, українського модернізму й авангарду. Свідомою і радикальною була в нонконформізмі відмова від натуралізму, мімесису, перехід до умовного зображення форми.

Одеський художник В. Мартинюк зазначав: «Мистецтво на правду вільне, бо воно нічим не зв'язане, тільки творчою волею митця» [91, с.50], що означало повернення до культури в широкому сенсі. Український нонконформізм звертається в своїх творчих пошуках до архетипів, символів, художніх метафор, національних міфологічних контекстів. Саме в цьому

річищі формувалась творчість К.Звіринського, О.Заливахи, М.Стороженка, І.Марчука, В.Макаренка, Ф.Гуменюка, А.Антонюка, А.Горської, В.Зарецького та ін.

Погоджуємося, що «особливість українського нонконформізму – витворення альтернативного неуніфікованого національного силового поля культури, що вплинуло на всю тоталітарну культуру як систему канонів і координат» [118, с.310].

Українське неофіційне мистецтво 1960-1980-х років стало важливим етапом у розвитку української культури. Будучи абсолютно самобутнім та орієнтуючись на індивідуальне сприйняття світу, українські художники звертались до різних способів і технік зображувального мистецтва, аби знайти власний творчий спосіб змалювання реальності.

Висновки до третього розділу

Поява нонконформізму виступає однією з перших активних спроб осмислення (в традиціях російської сміхової культури) явища сталінської культури. Відображення внутрішнього протесту, незадоволення культурою є характерними ознаками нонконформізму. Постмодерна естетика широко проникла в російське неофіційне мистецтво, підвищивши роль іронії і цитацій, імітації та симуляції. Концептуальне мистецтво, як художня рефлексія з приводу радянського ладу, яскраво відображає стереотипи свідомості, які визначали сприйняття та поведінку радянської людини, а також їх осмислення в контексті історичної ситуації.

Була здійснена спроба поглянути на світ через призму архетипів та міфологем, на відміну від тотального соцреалізму, який штучно насаджувався зверху) і постмодерністського світогляду. Наприкінці 1980-х років вітчизняне мистецтво звільнилося від заборон і обмежень радянської ідеології. Роботи митців цього напрямку – результат розчарування в ідеалах комунізму і дієвий інструмент «десталінізації» свідомості.

Таким чином, аналізуючи особливості «радянської свідомості», котра стала предметом іронічної рефлексії в творчості нонконформістів, приходимо до висновку про те, що нівелювання внутрішніх, психологічних потреб суспільства знаходить свій вихід у різних естетичних формах, які втілюються в протестному мистецтві, отримуючи забарвлення забороненого й злочинного.

ВИСНОВКИ

Комплексне філософське дослідження світоглядно-естетичних особливостей та архетипно-міфологічних структур радянської культури тоталітарної доби дозволяє сформулювати такі найважливіші узагальнені теоретичні положення дисертаційної роботи:

1. Системний аналіз понять «архетип» і «політичний міф» продемонстрував їхній евристичний потенціал як естетичну складову офіційного й неофіційного мистецтва. Символічні форми, маніфестовані архетипами, характеризуються алегоричністю та гіперболізацією в політико-естетичних вимірах радянського мистецтва, підносячи до Абсолюту образ «Батьківщини-матері», вождя як «деспотичного керівника» тощо, формуючи у свідомості мас установку на заідеологізоване естетичне сприйняття. Естетичне відтворення глибинних доісторичних пластів психіки викликає вульгаризацію моралі та повсякденного життя, нав'язуючи людині як основні чесноти покірність і слухняність, викликаючи усвідомлення особистої незначущості, безсилля, страху. Ці первинні архетипні емоції, відтворені в соцреалізмі, змушують індивіда шукати порятунку в колективі та в перекладенні відповідальності на харизматичного лідера.

2. Естетичний доробок представників франкфуртської школи дозволив дослідити особливості функціонування культури у суспільстві масового споживання. Виходячи з цього, в дисертаційній роботі виокремлено такі особливості культури тоталітарного суспільства, як відчуження, раціоналізація, «одномірність людини». Ці феномени, формуючи повсякденний світогляд людини, впливають на її життєві позиції. Індивід задовольняється будь-якою формою влади, сприймаючи її як моральний

корелят політики, як головного постачальника і виробника суспільних благ, а тому стає соціально безтурботним і безвідповідальним, що становить зміст поняття «щаслива свідомість» – як стан ідеологічного та морально-психологічного засліплення. Естетичні феномени, проходячи процес стандартизації, в масовій культурі стають інструментом ідеологічного підкорення людини. Будучи своєрідним «мірилом» раціональності, вони починають слугувати підвалинами агітації, беруть на себе псевдо-просвітницьку функцію, перетворюючись на знаряддя маніпулювання свідомістю. Відтак, тоталітарний художньо-естетичний світогляд, породжений тотальною технократизацією суспільства, освіти і влади, підкорює свідомість пересічної людини через засоби масової інформації, рекламу, вульгарно естетичне, кітчеве наповнення символічних форм.

3. Аналіз естетичних аспектів політичного міфу як системоутворюючого начала культури тоталітарної доби дозволив констатувати, що політична міфологія, апелюючи до почуттів та емоційного досвіду, оперує загальнозрозумілими, архетипно даними й візуально доступними образами (ворог – товариш, свій – чужий, війна – мир), що і виявляється в художньо-естетичних формах радянської культури. Тоталітарний політичний режим будує свій культурно-естетичний простір на міфологемах, які через архетипи вкорінюються в психіку мас, залишаючись сталими впродовж тисячоліть. Підтвердження цієї тези знайдено в естетичних канонах офіційного радянського мистецтва – соцреалізму. Радянська естетика сакралізувала значення таких ціннісних феноменів, як народ, партія, соціалізм, політичний лідер, Батьківщина, В.І. Ленін (отримує риси надлюдини – божества), Мавзолей (місце паломництва) тощо. Такі ідейно-сміслові зсуви пронизують усі сфери неоміфології, ототожнення радянського

народу з пролетаріатом, ритуалізація повсякденного життя, месіанське значення народу та нової влади, світле комуністичне майбуття і т.д.

4. З'ясовано закономірності смислових і ціннісних зсувів у структурі основних естетичних категорій тоталітарної доби. Основною в естетиці тоталітарного суспільства є категорія героїчного, з огляду на яку мистецтво соцреалізму трактує навіть повсякденність, нівелюючи об'єктивний критерій героїчного, висвітлюючи його як особисту безстрашність та абсолютизуючи феномен боротьби як смисложиттєвого призначення людини. Категорія прекрасного типізується у певних схемах, в які може вписатися той, хто пов'язується з трудовою діяльністю заради ідеалів соціалізму, що слугувало основою виникнення естетичного світовідчуття в соціалістичному реалізмі. Поняття трагічного в марксистській естетиці трактується на основі протиставлення та зіткнення протилежних соціальних сил і героїчної боротьби робітничого класу. Категорія піднесеного пов'язується з науково-технічним перетворенням світу та потягом до революційних змін у суспільстві. Потворне асоціативно співставляється з образом ворога й прихильниками антикомунізму. Відтак, кожна естетична категорія в радянській естетиці зазнає ціннісно-смислових трансформацій та прив'язується до певних соціально-класових відчуттів й образів світу, а естетика як наука і принцип художньої діяльності стає інструментом пропаганди та маніпулювання свідомістю радянських людей.

5. Аналізуючи еволюцію та семантику культурних символів тоталітарного радянського суспільства, виявлено прямі аналогії з усталеною релігійною символікою, зокрема в православній традиції. Втілення неоміфологічних ідей прослідковуємо в таких характеристиках художніх образів соцреалізму: техноморфність, машиноподібність світу і людини, дуалістичний світогляд, загальність антропоморфних образів, обезличування

людини, що дає можливість пересічному реципієнту легко долучатися до переживання «прекрасного», бачити власне втілення в героїчних образах. Зокрема, соцреалізм зображає радість колективної праці як втілення причетності кожного до побудови світлого майбутнього. Ідеї та естетосфера соцреалізму втілювались у тогочасному повсякденні в таких формах, як ленінський куточок, портретна іконографія, обряди радянської ініціації (жовтенята, піонери, комсомольці). Генетично будучи архетипними утвореннями, подібні культурні символи залишаються незмінними при будь-якому політичному режимі. Тому у історії мистецтва художники різних політичних вподобань постійно використовують їх у своїй творчості, прославляючи або висміюючи, наповнюючи іронією чи зводячи до морального абсолюту. Зокрема, такими естетичними прийомами користується як мистецтво соцреалізму, так і мистецтво андеграунду.

6. Ідеологічна інтенсивність суспільної комунікації по вертикалі, за схемою «влада-народ», забезпечувалася не лише політизованістю ЗМІ, а й завдяки масовим художнім формам, однією з яких є плакатне мистецтво. Йому притаманні такі сугестивні прийоми, як ординарність світогляду, однозначність смислів, відсутність стимулів для самостійних роздумів. Тому плакат є універсальним засобом ідеологічного переконання, коли уникаються стратегії відкритого й прозорого з'ясування світоглядних позицій. Плакатне мистецтво, як засіб трансляції ідеологічного смислу, наочно втілює динаміку соціальної політики влади й бажану для неї трансформацію форм та способів організації побуту, дозвілля, святкової культури, гігієни, сімейних і міжособистісних відносин. За допомогою текстового супроводу радянський плакат акцентував увагу реципієнта на сприйнятті трагічних або сатиричних, урочистих чи побутових сюжетів, які були актуальними та злободенними, формуючи світогляд і стиль життя радянських людей.

7. В основу розуміння неофіційної культури пізнього радянського періоду, що втілилася в субкультурі андеграунду, покладені такі характерні ознаки, як творче продукування власних смислів у мистецтві, винайдення індивідуальної художньої форми, стилю, пов'язаного з духовним та естетичним символізмом, релігійно-біблійним цитуванням. Перелічені характеристики не відповідали офіційному мистецькому канону соцреалізму, а тим паче – його атеїстичності в цілому. Нонконформістська субкультура Радянського Союзу опиралася на досвід країн Західної Європи та США, проте не мала змоги повністю наслідувати західну контркультуру. Адже неприйняття єдиного схваленого тогочасною владою стилю – соціалістичного реалізму – розглядалося як прояв соціального протесту, що надавало культурі андеграунду відтінок політичної опозиційності й альтернативної самобутності всупереч партійному керівництву та соціальному замовленню.

8. Компаративний аналіз естетики московського концептуалізму та пануючого соцреалізму виявив фундаментальні протиріччя та біфуркаційні точки перетину обох стилів. Схожість проявляється у спільній інтенції наслідувати архетипні, міфологічні та релігійні символи. Відмінність полягає у негативно-критичному використанні мистецтвом андеграунду естетики соцреалізму («соц-арт»), що доходило до відвертого саркастичного або приховано іронічного висміювання офіційної радянської культури в її масових формах.

9. Естетика українського неофіційного мистецтва пов'язана з проявом традиційного етнонаціонального світоглядного та художнього сприйняття, що опиралося на канони візантійського мистецтва, фольклоризм і монументалізм бойчукістів. Хоча офіційне радянське мистецтво легально розвивалося в єдиному ідейно-естетичному просторі, все ж, можна говорити про суттєві регіональні відмінності: починаючи з 1960-х років, в Україні

формуються три самобутні художні школи – Львівська, Закарпатська, Одеська, – орієнтовані на етнонаціональні та західноєвропейські естетичні традиції. Значна частина художників «шістдесятників» знаходить індивідуальне самовираження завдяки використанню принципів фольклоризму, пошуку нової мови, монументалізму в мистецтві, продовжуючи у такий спосіб експерименти бойчукістів і мистецькі надбання західноєвропейського й вітчизняного авангарду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с. – (Философия искусства).
2. Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области "другого" искусства 1950-х–1980-х год / К. Аймермахер. – М. : РГГУ, 2004. – 374 с.
3. Андреев А. Л. Мир искусства и мир политики [Текст] / А.Л. Андреев. – М. : Знание, 1990. – 62 с.
4. Андреевский Г. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1930–1940-е годы / Георгий Андреевский. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 642с.
5. Ануфриев С. Интервью С. Ануфриева [Электронный ресурс] / С.Ануфриев, Е.Година // Галерея Гельмана в Києві – Режим доступу : <http://kiev.guelman.ru/rus/odessa/anufriev/interview.html>
6. Архангельский Ю. Е. Советское искусство в зеркале тоталитаризма [Электронный ресурс] / Ю. Е. Архангельский // Вопросы современной науки и практики. – 2010. – Режим доступу : <http://vernadsky.tstu.ru/pdf/2010/04/51.pdf>
7. Асланов В. Г. Миф о смерти искусства. Эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до «новых левых» / В.Г. Асланов. – М. : «Искусство», 1983. – 327 с.
8. Барт Р. Миф сегодня / Ролан Барт ; [пер. с англ. Я. Бражникова]. – М. : Издательство Сабашникова, 1996. – 283 с.
9. Барт Р. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1986. – 615 с.

10. Бахтаров А. В. Sacrum і profanum у просторі "радянського тоталітаризму" / А. В. Бахтаров // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". – 2013. – № 212. – С. 6–10.
11. Безклубенко С. Д. Суспільна природа мистецтва / С.Д.Безклубенко. – К. : Мистецтво, 1971. – 283 с.
12. Безницько В. Политический анекдот как форма разоблачения политического мифа / В. Безницько// Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2004. – Вип. 5. Логос і праксіс сміху. – С. 206–214.
13. Бердяев Н. Демократия, социализм и теократия [Електронний ресурс] / Николай Бердяев. – Режим доступу : <http://www.vehi.net/berdyaev/demokratiya.html>
14. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Николай Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 218 с.
15. Бердяев Н. Судьба России / Николай Бердяев. – М. : Издание Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1918. – 240 с.
16. Богданов А. А. Вопросы социализма. Работы разных лет [Електронний ресурс] / Александр Александрович Богданов. – Режим доступу : <https://www.litmir.co/br/?b=221903>
17. Богданов К.А. Повседневность и мифология / Константин Анатольевич Богданов. – СПб. : Искусство, 2001. – 437 с.
18. Большая советская энциклопедия: В 30 т. [Електронний ресурс] / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1969–1978. – Режим доступу : http://www.rubricon.com/bse_1.asp
19. Борев Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд [Текст] / Ю. Б. Борев. – М. : «АСТ, Олимп», 2008. – 478 с.

20. Булавка Л. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс / Л. Булавка. – М. : Культурная революция, 2007. – 272с.
21. Булгаков С. На пиру богов. Сборник статей о русской революции [Электронный ресурс] / Сергей Булгаков. – Режим доступа : <http://www.vehi.net/bulgakov/napirubogov.html>
22. Вершинин С. Е. Концепция социальной деструкции Франкфуртской школы (историко-философский анализ) / С.Е.Вершинин, Г.А.Борисова. – Екатеринбург : ГОУ ВПО «Рос.гос.проф.-пед.ун-т», 2009. – 126 с.
23. Гачев Г. Д. Ментальность народов мира / Г. Д. Гачев. – М. : Эксмо, 2003. – 544 с.
24. Геллер М. Я. Машина и винтики. История формирования советского человека / М. Я. Геллер. – М. : МИК, 1994. – 336 с.
25. Гэллнер Э. Условия свободы. Гражданское общество и его исторические соперники / Эрнест Гэллнер. – М. : Московская школа политических исследований, 2004. – 240 с.
26. Глезер А. Искусство под бульдозером / А. Глезер. – Лондон : OPL, 1983. – 166 с.
27. Глезер А. Русские художники на Западе / А. Глезер. – М. : Третья волна, 1986. – 280 с. – (Московский рабочий).
28. Глезер А. Человек с двойным дном / А. Глезер. – М. : Третья волна, 1994. – 330 с. – (Московский рабочий).
29. Глузман С. А. Ментальное пространство России / С. А. Глузман. – С-Пб. : Алетейя, 2010. – 330 с.
30. Гозенпуд А. Я. Художня культура і німецький фашизм: Стенограма публічної лекції, прочитаної 11 квітня 1945 р. в залі Української

державної філармонії в Києві / Лекційне бюро управління в справах вищої школи при РНК УРСР. – К., 1946. – 27 с.

31. Гозман Л. Культ власти: структура тоталитарного сознания // Осмыслить культ Сталина / Л. Гозман, А. Эткинд. – М. : Прогресс, 1989. – С.337–371.

32. Голомшток И. Язык искусства при тоталитаризме [Электронный ресурс] // Континент. – 2012. – № 151. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/continent/2012/151/g56.html>

33. Голуб О. Андеграунд: підземний потяг, що рухається з минулого в майбутнє / О. Голуб // Сучасність. – 2001. – №6. – С. 152–154.

34. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества / Семен Семенович Гольдентрихт. – М. : МГУ, 1966. – 239 с.

35. Гриценко О. Міфології, ідеології, громадські релігії: у пошуках виходу з кризи теоретичного перевиробництва / Олександр Гриценко // Дух і літера. – 1998. – №3. – С. 167–186.

36. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс. – М. : «Знак», 1993. – 191с.

37. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. – М. : «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 168 с.

38. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.

39. Деготь Е. Концептуальный проект / Екатерина Деготь // Русское искусство XX века. – М. : Трилистник, 2000. – С. 154–209.

40. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М. : «Трилистник», 2002. – 218 с.

41. Демура О. О. Аналіз тоталітарної свідомості в соціально-критичній теорії Франкфуртської школи / Оксана Олександрівна Демура //

Грані: науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах. – 2014. – №11. – С.106–112.

42. Демура О. А. Мифологемы религиозного сознания в советском искусстве тоталитарного периода / Оксана Александровна Демура// Грамота: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – №2. – С. 56–59.

43. Демура О. О. Політичний міф в структурі тоталітарних культур / Оксана Олександрівна Демура // Гілея: науковий вісник. – 2013. – С. 488–493.

44. Демура О. О. Радянська естетика як окрема міфологічна складова тоталітарної пропаганди / Оксана Олександрівна Демура // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : Серія «Філософія». – 2015. – №17. – С. 101–106.

45. Демура О. О. Теорія К. Юнга як теоретична основа дослідження архетипічно-міфологічної свідомості тоталітарних режимів / Оксана Олександрівна Демура // Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. – 2012. – С. 113–121.

46. Деркач А. Политическая психология [Электронный ресурс] / А.Деркач, В.Жуков, Л.Лаптев – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/derk/index.php

47. Ежов С. М. Эстетическая целостность культуры / С. М. Ежов. – М. : ИНИОН РАН, 2004. – 155 с.

48. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление / Г. Л. Ермаш. – М. : «Искусство», 1982. – 277 с.

49. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Славой Жижек. – М. : «Художественный журнал», 1999. – 114 с.

50. Захаров В. О терминологии «московского концептуализма» /

В.Захаров, Ю.Лейдерман, А.Монастырский // Художественный журнал. – 2008. – №70. – С. 24–30.

51. Зиновьев А.А. Гомо советикус / [Электронный ресурс] / Александр Александрович Зиновьев. – Режим доступа : <http://www.litmir.net/br/?b=30726>

52. Зиновьев А. А. Почему мы рабы / А. А. Зиновьев // Исключительный журнал. – 1991. – №2. – С. 209–215.

53. Ильин И. А. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России : Статьи 1948–1954 годов .1 т. / Иван Александрович Ильин. – М. : 1992. – 357с.

54. Ильин И. А. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России : Статьи 1948–1954 годов 2 т. / Иван Александрович Ильин. – М. : 1992. – 387с.

55. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М. : Издательство Иностранной литературы, 1962. – 570 с.

56. К обсуждению вопроса о сущности эстетического // Вопросы философии. – 1963. – №5. – С. 131–150.

57. Кабаков И. Голоса за дверью / Илья Кабаков. – Вологда : Полиграф-Книга, 2011. – 480 с. – (Библиотека московского концептуализма Германа Титова).

58. Кабаков И. Диалоги / И. Кабаков, Б. Гройс. – Вологда : Полиграф-Периодика, 2010. – 348 с. – (Библиотека московского концептуализма Германа Титова).

59. Кабаков И. Каталог / И. Кабаков, М. Эпштейн. – Вологда : Полиграф-Периодика, 2010. – 344 с. – (Библиотека московского концептуализма Германа Титова).

60. Каган М. С. Марксистско-ленинская эстетика о роли мировоззрения в художественном творчестве [Текст] / М.С. Каган. – Л. : [б. и.], 1955. – 48 с.
61. Карпицкий Н. Сакральное и профанное в судьбе тоталитарного общества [Электронный ресурс] / Н. Карпицкий. – Режим доступа : <http://tvfi.narod.ru/totalit2.htm>
62. Кассирер Э. Техника современных политических мифов / Эрнст Кассирер // Феномен человека. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 108–123.
63. Колесник О.С. Міфопоетичне відтворення архетипу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «естетика» / Колесник О.С. – Київ, 2002. – 16 с.
64. Кожевников В.П. Ментальность российской цивилизации: история и методология исследования / В. П. Кожевников. – М. : 1998. – 277 с.
65. Комар В. Стихи о смерти / В. Комар, А. Меламид. – Вологда : Полиграф-Книга, 2011. – 308 с. – (Библиотека московского концептуализма Германа Титова).
66. КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. – Политиздат, 1979. – 590 с.
67. Кравчук О. Г. Комплексний підхід до проблематики українського мистецького нонконформізму 60–80-х років ХХ століття в контексті педагогіки музичного мистецтва / О. Г. Кравчук // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки. – 2005. – №4. – С. 180–186.
68. Куляпин А. И. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи / А. И. Куляпин, О. А. Скубач. – М. : ЯСК, 2013. – 229 с.

69. Левкиевская Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. – М. : Астрель, 2005. – 527 с.
70. Левченко Н. Эстетосфера художественной культуры XX-го столетия / Н. Левченко. – К. : ГАЛП, 1998. – 144 с.
71. Левченко О. Текст культуры в пошуках автора: масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури / Олена Левченко. – К. : Державний центр театрального мистецтва ім. Л. Курбаса, 2006. – 458 с.
72. Левчук Л. Т. Эстетика / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
73. Левчук Л. Т. Психологический анализ и художественное творчество (критический анализ) / Л. Т. Левчук. – К. : Вища школа, 1980. – 160 с.
74. Легенький Ю. Г. XX век: проблемы художественной культуры / Ю.Г.Легенький, Н.А.Левченко, Л.П.Ткаченко. – К. : ГАЛПУ, 1998. – 224 с.
75. Лейдерман Ю. Интервью Ю. Лейдермана [Электронный ресурс] / Ю.Лейдерман, В.Беспрозванный // Галерея Гельдмана в Киеве. – Режим доступа : <http://kiev.guelman.ru/odessa/leiderman/interview.html>
76. Ленин В. И. О мастерстве пропагандиста и агитатора [Электронный ресурс] / В. И. Ленин // Ленинские сборники. – Режим доступа : <http://leninism.su/index.php/works/115-conspect/4232-ob-oratorskom-iskusstve?showall=&start=1>
77. Лихачев Д. С. Раздумья о России [Электронный ресурс] / Д.С.Лихачев. – Режим доступа : <http://www.lihachev.ru/nauka/kulturologiya/biblio/1933/>
78. Лиотар Ж.-Ф. ANIMA-MINIMA [Электронный ресурс] / Жан-Франсуа Лиотар. – Режим доступа : http://rebels-library.org/files/rancier_aesthetics.pdf

79. Лиотар Ж. Состояние постмодерна [Электронный ресурс] / Жан-Франсуа Лиотар. – Режим доступа : <http://sociologos.net/liotard-sostoyanie-postmoderna>
80. Лосев А. Ф. Диалектика мифа [Электронный ресурс] / Алексей Федорович Лосев // Правда. – 1990. – Режим доступа : <http://www.psylib.org.ua/books/losew03/index.htm>
81. Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К. Ю. Рогов. – М. : Объединенное гуманитарное издательство, 1998. – 304 с.
82. Малахов В. Миф про миф. Национальна міфологія як тема сучасної міфотфорчості / Віктор Малахов // Дух і літера. – 1998. – №3. – С. 76–83.
83. Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества / М. Мамфорд ; [Пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратов.]. – М. : Логос, 2001. – 408 с.
84. Мандельшам О. Э. Конец романа / [Электронный ресурс] / Осип Эмильевич Мандельштам // Режим доступа : http://www.rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_189.htm
85. Маньковская Н. Б. Шизоанализ вместо психоанализа? (структурно-психоаналитическая эстетика). Цикл «зарубежная эстетика» // Н. Б. Маньковская. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
86. Маркс К. Об искусстве. Том 2. (Издание 4-е, доп.) / Карл Маркс, Фридрих Энгельс. – М. : Искусство, 1983. – 1309 с.
87. Маркузе Г. Одномерный человек [Электронный ресурс] / Герберт Маркузе. – Режим доступа : <http://enatramp.narod.ru/pervoistochnik.files/man.files/man0.html>
88. Мартынов В. М. Анализ произведений изобразительного искусства / В. М. Мартынов. – М. : «Знание», 1984. – 40 с.

89. Медведєва О. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. / О. Медведєва // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – 2002. – Вип. 1(2). – С. 105–115.

90. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : Навч. посібн. / Галина Сергіївна Меднікова. – К. : «Знання», 2002. – 214 с.

91. Мистецтво Одеси в колекції Михайла Кнобеля : [ред.-упоряд. М.З.Кнобель, М.М.Маричевський]. – Одеса–К. : Ред. журн. «Образотворче мистецтво» Нац. Спільки худож. України, 2002. – 190с.

92. Молотков А. Е. Миссия России. Православие и социализм в ХХІ век [Електронний ресурс] / А. Е. Молотков. – Режим доступу : http://christosoc.narod.ru/molot_missia_rossii_1_1.htm

93. Моральный кодекс строителя коммунизма. Пособие для пропагандистов и слушателей системы политического просвещения. – М. : Издательство политической литературы, 1965. – 176 с.

94. Московский концептуализм ; [Сост. Деготь Е., Захаров В.]. – М. : WAM, 2005. – 214 с.

95. Мочурад А. Сучасний міф як соціокультурний феномен у молодіжному середовищі / Андрій Мочурад // Вісник Львівського університету. Серія : Філософські науки. – 2012. – №15. – С. 250–261.

96. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2-х кн. / [редкол: Сидоренко В. Д. (голова) та ін.]. – К. : Інтертехнологія, 2006. – Кн.2. – 656 с.

97. Найдорф М. И. После кризиса: к итогам институционального кризиса искусств в ХХ веке / Марк Исаакович Найдорф. – Одесса : Б.и., 2009. – 64 с.

98. Нестерова Т. П. К вопросу о гомогенном обществе: исторический опыт тоталитарных режимов и современная демократия / Т. П. Нестерова // Научный диалог. – 2014. – №5. – С. 60–67.
99. Ницше Ф. Рождение трагедии. Или: эллинство и пессимизм / Фридрих Ницше. – М. : Академический Проект, 2007. – 165 с.
100. Нойман Э. Юнг К. Психоанализ и искусство / Э. Нойман. – К. : Валкер, 1996. – 298 с.
101. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О.Пахловська // Сучасність. – 2000. – №4. – С. 65–84.
102. Петров В. М. Субкультура российского андеграунда 1960–1980-х: системные черты // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / В. М. Петров. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 265–297.
103. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 2002. – 392 с.
104. Попович М. Червоне століття / М. Попович. – К. : АртЕк, 2005. – 888 с.
105. Проців І. Нонконформізм на зламі 1950-1960-х років / Іван Проців // Народознавчі зошити. – 2012. – №5. – С. 919–922.
106. Разумный В. А. Ленинская теория отражения и некоторые теоретические вопросы изобразительного искусства [Текст] / В. А. Разумный. – М. : Советский художник, 1963. – 119 с.
107. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко. – К. : Фенікс, 2007. – 607 с. – (Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України).
108. Рубинштейн Л. Все дальше и дальше [Електронний ресурс] / Лев Рубинштейн. – Режим доступу : http://royallib.com/read/rubinshteyn_lev/vse_dalshe_i_dalshe.html#0

109. Самохин В. Н. Искусство и психология (критический анализ некоторых буржуазных концепций искусства) / В. Н. Самохин. – М. : Знание, 1977. – 57 с.

110. Сауленко Л. Мы наш, новый миф построим... Мифологемы тоталитарного искусства / Л. Сауленко. – Одесса : «Астропринт», 2001. – 177с.

111. Свасьян К. Философия культуры Э. Кассирера (Истоки, своеобразие, критика) / Карен Араевич Свасьян // Вопросы философии. – 1984. – № 9. – С. 95–103.

112. Сверстюк Є. Блудні сини України [Текст] / Євген Сверстюк ; [упоряд. Т. Марусик ; ред. О. Рибалко]. – К. : Знання України, 1993. – 243, [12] с.

113. Свиблова О. Вторая культура? / О. Л. Свиблова // Творчество. – 1988. – № 7. – С. 28–31.

114. Семіосфера радянської культури: знаки і значення [Текст] : [збірник]. Вип. 2 / Відп. ред. В. П. Хархун. – К. : ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2011. – 288 с. – (Studia Sovietica ; вип. 2).

115. Сінченко О. «Норма» і «технологія» соціалістичного реалізму / О.Сінченко // Семіосфера радянської культури: знаки і значення. – К., 2011. – С. 54–61.

116. Складенко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття : регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) / Галина Складенко // Мистецтвознавчі студії. – 2009. – С. 67–78.

117. Скуленко М. И. Журналистика и пропаганда / М. И. Скуленко. – К. : «Вища школа», 1987. – 106 с.

118. Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму / Леся Смирна // Мистецтвознавство України. – 2008. – №9. – С. 300–314.

119. Смирна Л. Українські художники-нонконформісти: естетичний протест / Леся Смирна. // Вісник Книжкової палати. – 2013. – №6. – С. 13–16.
120. Смирна Л. Українські художники-нонконформісти – учасники європейських виставок (1970–1980-ті роки) / Леся Смирна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2012. – С. 56–57.
121. Соловьев В. С. Оправдание добра. Нравственная философия [Електронний ресурс] / В. С. Соловьев. – Режим доступу : <http://www.vehi.net/soloviev/oprav/>
122. Становлення і функції радянських обрядів та свят [Текст] : зб. наук. пр. / АН УРСР, Ін-т філософії ; [відп. ред. Є. К. Дулуман]. – К. : Наук. думка, 1983. – 152 с.
123. Столяр М. Религия советской цивилизации / Марина Столяр. – К. : Стилос, 2010. – 177 с.
124. Столяр М. Советская смеховая культура / Марина Столяр. – К. : Стилос, 2011. – 304 с.
125. Тимофеев М. Знаки «советскости» в современной России: семантика, синтактика и прагматика / М. Тимофеев // Семіосфера радянської культури: знаки і значення. – Київ, 2011. – С. 223–231.
126. Тоталитаризм как исторический феномен (сборник статей). – М. : Фил. об-во СССР, 1989. – 395 с.
127. Тоталитаризм как исторический феномен / [Кара-Мурза А.А., Воскресенская К.А, Поляков Л.В. и др.] ; под ред. А. А. Кара-Мурза. – М. : Философское общество СССР, 1989. – 396 с.
128. Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России / Нина Тумаркин. – СПб. : Академический проект, 1997. – 285 с.

129. Уварова И. Семидесятые: хроника культурной жизни / И.Уварова, К.Рогов // Семидесятые как предмет истории русской культуры [ред.-сост. К.Ю.Рогов]. – М. ; Венеция, 1998. – С. 29–74.

130. Устинов В. В. Идеологические функции искусства [Текст] / В.В.Устинов. – Л. : Знание, 1972. – 32 с.

131. Федорова И. И. Эстетика контркультуры как выражение кризиса буржуазного сознания: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филос. наук. : спец. 09.00.04 «Философская антропология, философия, культуры» / И.И.Федорова. – К., 1988. – 17 с.

132. Фохт Б. Понятие символической формы и проблема значения в философии языка Э. Кассирера / Борис Александрович Фохт // Вопросы философии. – 1998. – № 9. – С. 150–174.

133. Фромм Э. Бегство от свободы / Эрих Фромм. – М. : «Прогресс», 1995. – 251 с.

134. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения [Электронный ресурс] / М.Хоркхаймер, Т.Адорно. – Режим доступа : <http://bookmate.com/books/JEj5ERUa>

135. Художники социалистической культуры. Эстетические концепции / Под ред. Бойко М. Н., Зись А. Я. – М. : «Наука», 1981. – 366 с.

136. Художня культура. Актуальні проблеми // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – 2006. – №3. – С. 171–198.

137. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. Андреева В., Куклев В., Ровнер А. – М. : «Астель», «АСТ», 2004. – 556 с.

138. Эпштейн М. Эдипов комплекс советской цивилизации [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн // Новый мир. – 2006. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2006/1/ep7.html

139. Юнг К. Г. Диагностируя диктаторов / [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа : <http://jungland.ru/node/1291>
140. Юнг К. Г. О современных мифах / Карл Гюстав Юнг. – М. : Практика, 1994. – 251 с.
141. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Карл Гюстав Юнг. – М. : Прогресс, 1996. – 131 с.
142. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Э. Нойман. – М. : Ваклер, 1998. – 304 с.
143. Юнг К. Г. Современность и будущее / Карл Густав Юнг. – Минск : «Университетское», 1992. – 60 с.
144. Юнг К. Г. Человек и его символы / Карл Густав Юнг. – Сп-Б. : «С.К.», 1996. – 454 с.
145. Юнг К. Г. О современных мифах / Карл Густав Юнг; [пер. с англ. А.Руткевич]. – М. : Практика, 1994. – 251 с.
146. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Карл Густав Юнг // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М. : Renaissance, 1991. – С. 265–285.
147. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века : Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм / А.К.Якимович. – М. : Галарт : Олма-пресс, 2000. – 176 с. – (История живописи. XX век).
148. Ямпольский М. О близком / Михаил Ямпольский. – М. : «Новое литературное обозрение», 2001. – 240 с.
149. Яновский Р. Г. О возрастающем значении политического сознания / Рудольф Григорьевич Яновский // Коммунист. – 1986. – № 1. – С. 21–31.
150. Thom F. Newspeak: The Language of Soviet Communism / F. Thom. – London : Claridge Press, 1989. – 156 p.

151. Young J. Totalitarian Language : Orwell's Newspeak and its Nazi and Communist Antecedents / J. Young. – Charlottesville : University of Virginia Press, 1991. – 226 p.