

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОЗУБ ОЛЕГ ВАЛЕРІЙОВИЧ

УДК 78.036:321.64"193/194"(430)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ НІМЕЧЧИНИ
В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ
30–40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

034 «Культурологія»

03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *О. В. Козуб.*

Науковий керівник:
Бабушка Лариса Дмитрівна
доктор культурології, доцент

КИЇВ – 2026

АНОТАЦІЯ

Козуб Олег Валерійович. Формування музичного простору Німеччини в умовах тоталітарного режиму 30–40-х років ХХ століття – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Дисертаційне дослідження присвячене проблемі формування музичного простору Німеччини в умовах тоталітарного режиму 30–40-х років ХХ століття. Феномен тоталітаризму, який виник та інституціоналізувався в першій половині ХХ століття, залишається однією з найбільш деструктивних політичних та соціокультурних реалій, що продовжує нести цивілізаційні загрози людству в політичній, правовій, економічній та соціокультурній площинах сьогодення. Тоталітарні та авторитарні режими, окрім лінійних методів репресивного та військово-політичного апарату, завжди спираються на розгалужену систему імпліцитних, латентних та явних інструментів ідеологічної пропаганди, спрямованих на тотальну уніфікацію суспільної та індивідуальної свідомості.

Постання тоталітарних режимів у низці країн Європи 30–40-х років ХХ століття значною мірою вплинуло на створення та виконання музики. Серед ключових маркерів впливу тоталітарної влади на музику можна назвати: заборона виконання та видання музичних творів, репресії проти музичних діячів, використання музики з метою пропаганди ідеологічної доктрини тощо.

Специфіка становища музики в Німеччині часів Третього Рейху полягали, по-перше, у застосуванні в якості критерію оцінки владою музичного твору поняття «істинно німецького мистецтва», по-друге, у великому значенні фактору етнічної приналежності композитора або виконавця.

У цьому контексті царина мистецтва, і зокрема музична культура, опиняється в епіцентрі ідеологічного тиску, виступаючи одночасно і потужним ретранслятором доктринальних установок влади, і простором глибоких внутрішніх трансформацій, суперечностей та персонального спротиву митців. Музичний простір тоталітарної Німеччини, як і будь якої іншої тоталітарної країни, вмещав у себе не лише класичну (академічну) музику. До важливих складових музичного простору можна також віднести: німецький фольклор, популярну музику (зокрема, джаз), музику до фільмів, музичний супровід радіо- і телепередач, «побутову» і «фонову» музику.

Таким чином, актуальним постає вивчення музичного простору Німеччини 30-х – 40-х років в кількох аспектах: з одного боку, даний історичний період є показовим щодо радикального масштабу деформації суспільних інституцій, а, з іншого, – це унікальний період за складністю та амбівалентністю палітри художніх процесів, де співіснували тотальний ідеологічний контроль та створення автономних музичних творів, що намагалися зберегти гуманістичний потенціал в часи антропологічної кризи.

Відтак, виникає нагальна потреба щодо теоретичного осмислення проблеми музичного простору Німеччини як найбільш репрезентативного історичного прецеденту в умовах тоталітарного режиму 30–40-х років ХХ століття.

Залучення концепцій просторовості (Д. Бахманн-Медік, А.Лефевр, А.Моль, гетеротопій (М. Фуко) дозволило довести, що тоталітарний музичний простір є динамічним, реляційним соціокультурним феноменом, у якому ідеологічні репрезентації влади постійно стикалися з автономними просторами художнього переживання. Метод культурологічного картографування сприяв розумінню та усвідомленню уявної карти досліджуваної епохи – тогочасної Німеччини з її соціальними ієрархіями, культурними кодами, символічними межами між «своїм» та «чужим», «сакральним» та «профаним» тощо.

Встановлено, що офіційна німецька музична політика відзначалася глибокою внутрішньою еклектичністю, непослідовністю та відсутністю чітких естетичних критеріїв «арійського стилю», що перетворювало критерії сегрегації музикантів на інструмент суто політичної кон'юнктури та особистих симпатій партійної верхівки.

Типологізовано стратегії поведінки академічних митців в умовах тоталітарного тиску. Доведено, що «внутрішня міграція» Ріхарда Штрауса поставала формою збереження класичної традиції; етичний універсалізм Пауля Хіндеміта демонстрував свідомий опір модернізму деструкції гуманізму; а неогуманістичний театр Карла Орфа шляхом залучення системи міфологічних та казкових алегорій здійснював глибоку критику пороків тоталітарної влади.

Запропоновано культурологічну типологізацію творчих стратегій поведінки академічних митців в умовах тоталітарного тиску, де феномени «внутрішньої міграції» Р. Штрауса, раціонально-етичного універсалізму П.Хіндеміта та гри з символами влади К. Орфа експліковані як специфічні модуси виживання творчої суб'єктивності.

Експліковано роль популярної музики Третього райху як латентного інструменту ідеологічного впливу, що через канали розважальності та ілюзорного психологічного комфорту забезпечував пасивну лояльність мас до тоталітарної системи.

Поєднання просторового підходу з методологією культурологічної біографістики та феноменологічним аналізом музичного тексту відкриває можливість реконструювати тоталітарну музичну культуру не як монолітну та безлику систему, а як динамічний, внутрішньо суперечливий простір перетину політичної волі, соціальних практик та автономного художньо-етичного вибору конкретного суб'єкта творчості.

Ключові слова : музичний простір, художній простір, ідеологія, музична культура та освіта, мистецьке виховання, творчість,

культуротворчість, цінність, тоталітаризм, німецька культура, К. Орф, П.Хіндеміт, Р. Штраус, звуковий ландшафт.

SUMMARY

Kozub Oleh Valeriiovych. Formation of the musical space of Germany under the conditions of the totalitarian regime of the 30s–40s of the 20th century – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 – “Culturology”. – The Ukrainian National Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation research is devoted to the problem of formation of the musical space of Germany under the conditions of the totalitarian regime of the 30s–40s of the 20th century. The phenomenon of totalitarianism, which arose and was institutionalized in the first half of the 20th century, remains one of the most destructive political and socio-cultural realities, which continues to pose civilizational threats to humanity in the political, legal, economic and socio-cultural spheres of today. Totalitarian and authoritarian regimes, in addition to the linear methods of the repressive and military-political apparatus, always rely on an extensive system of implicit, latent and explicit instruments of ideological propaganda aimed at the total unification of social and individual consciousness.

The emergence of totalitarian regimes in a number of European countries in the 1930s and 1940s significantly influenced the creation and performance of music. Among the key markers of the influence of totalitarian power on music are the following: the ban on the performance and publication of musical works, repressions against musical figures, the use of music for the purpose of propagating ideological doctrine, etc.

The specifics of the situation of music in Germany during the Third Reich consisted, firstly, in the use of the concept of "truly German art" as a criterion for

the authorities' assessment of a musical work, and secondly, in the great importance of the factor of the ethnicity of the composer or performer.

In this context, the field of art, and in particular musical culture, finds itself at the epicenter of ideological pressure, acting both as a powerful relay of the doctrinal positions of the authorities and as a space for deep internal transformations, contradictions and personal resistance of artists. The musical space of totalitarian Germany, like any other totalitarian state, included not only classical (academic) music. Important components of the musical space can also include: German folklore, popular music (in particular, jazz), film music, musical accompaniment of radio and television programs, “everyday” and “background” music.

Thus, the study of the musical space of Germany in the 1930s and 1940s is relevant in several aspects: on the one hand, this historical period is indicative of the radical scale of the deformation of social institutions, and, on the other, it is a unique period in terms of the complexity and ambivalence of the palette of artistic processes, where total ideological control and the creation of autonomous musical works coexisted, trying to preserve humanistic potential in times of anthropological crisis.

Therefore, there is an urgent need for a theoretical understanding of the problem of the musical space of Germany as the most representative historical precedent in the conditions of the totalitarian regime of the 1930s and 1940s of the twentieth century.

The involvement of the concepts of spatiality (D. Bachmann-Medic, A. Lefebvre, A. Mol, heterotopia (M. Foucault) made it possible to prove that the totalitarian musical space is a dynamic, relational socio-cultural product, in which ideological representations of power constantly encountered autonomous spaces of artistic experience. The method of culturological mapping contributed to the understanding and awareness of the imaginary map of the era under study – Germany of that time, social hierarchies, cultural codes, symbolic boundaries between "one's own" and "alien", "sacred" and "profane", etc.

It has been established that the official German musical policy was characterized by deep internal eclecticism, inconsistency and the absence of clear

aesthetic criteria of the "Aryan style", which turned the criteria for the segregation of musicians into an instrument of purely political conjuncture and personal sympathies of the party elite.

The strategies of behavior of academic artists under totalitarian pressure are typologized. It is proven that Richard Strauss's "internal migration" was a form of preserving the classical tradition; Paul Hindemith's ethical universalism demonstrated a conscious resistance of modernism to the destruction of humanism; and Carl Orff's neohumanist theater, by involving a system of mythological and fairy-tale allegories, carried out a deep criticism of the vices of totalitarian power.

A culturological typology of creative strategies of behavior of academic artists under totalitarian pressure is proposed, where the phenomena of R. Strauss's "internal migration", P. Hindemith's rational-ethical universalism and K. Orff's play with symbols of power are explicated as specific modes of survival of artistic subjectivity.

The role of popular music of the Third Reich as a powerful, latent instrument of ideological influence, which through the channels of entertainment and illusory psychological comfort ensured the passive loyalty of the masses to the totalitarian system, is explained.

The combination of a spatial approach with the methodology of cultural biographical studies and phenomenological analysis of musical text opens up the possibility of reconstructing totalitarian musical culture not as a monolithic and faceless system, but as a dynamic, internally contradictory space of the intersection of political will, social practices and autonomous artistic and ethical choice of a specific subject of creativity.

Keywords: musical space, artistic space, ideology, musical culture and education, art education, creativity, cultural creation, value, totalitarianism, German culture, K. Orff, P. Hindemith, R. Strauss, sound landscape.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових та спеціалізованих наукових виданнях України категорії «В» за напрямом «034 – Культурологія», затверджених МОН України

1. Козуб О. В. Динаміка еволюції поглядів Карла Орфа як композитора і громадянина у творах доби тоталітарного режиму Німеччини 30–40-х років ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2023. Випуск 47. С. 20–26.

DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.717>

2. Козуб О. В. Конструювання музичного простору Німеччини доби тоталітаризму (30–40-ві роки ХХ століття): культурологічний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2024. Випуск 3 (64). С. 108–128.

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314747](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314747)

3. Козуб О. В. Німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карповича Карпенка-Карого*. Київ: КНУТКТ, 2025. Випуск 36. С. 262–270.

DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332838>

Праці апробаційного характеру

1. Козуб О. В. Конструювання музичного простору Німеччини доби тоталітаризму (30 — 40-ві роки ХХ століття): ідеологічний аспект // ХХІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу — до виконавської практики» /

Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (дата проведення: 29–31 березня 2024 року; місце проведення: м. Київ; формат: онлайн. С. 71. <https://glieracademy.org/molmuz-2024/>

2. Козуб О. В. Конструювання музичного простору Німеччини доби тоталітаризму (30–40-ві роки ХХ століття): ідеологічний аспект // Міжнародна науково-практична конференція «Полілог культур: освітній, філологічний, культурологічний аспекти» / Співорганізаторами виступили Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка (Україна), Інститут української мови НАН України (Україна), Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв (Україна), Інститут літературознавства та мовознавства Університету імені Яна Кохановського (Польща), Слов'янський інститут Академії наук Чеської Республіки (Чехія). (дата проведення: 18–19 квітня 2024 року; місце проведення: м. Чернігів; формат: онлайн). <https://philology.chnpu.edu.ua/news/11228/?hilite=полілог+культура>

3. Козуб О. В. Німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя // V Міжнародна науково-практична конференція «Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія» / Маріупольський державний університет (дата проведення: 27 листопада 2024 року, місце проведення: м. Київ; формат: онлайн; С. 140 <https://mu.edu.ua/storage/MSU/pages/conferences/2024/Феномен%20культури%20постглобалізму%20-%20повоєнні%20світи%20та%20культурна%20демократія.pdf>

4. Козуб О. В. Популярна музична культура Німеччини доби тоталітаризму в проекції парадигми продукування мистецького простору : тези доповіді // III Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурно-мистецькі практики і процеси в дискурсі сучасного наукового діалогу» / Київський національний університет культури і мистецтв (дата проведення: 20 березня 2025 року; місце проведення: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36; конференц-зал бібліотеки КНУКІМ; С. 79 <https://drive.google.com/file/d/1VS5MJ7xB8sWe95Q3IDgLJQoacq5Z2yT0/view>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ НІМЕЧЧИНИ 30–40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	19
1.1 Концептуалізація культурного та музичного просторів.....	19
1.2 Ідеологічний контекст культури музичного простору Німеччини періоду тоталітаризму	33
Висновки до розділу 1.....	63
РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНАЛІСТИЧНІ ВІЗІЇ ТА ЇХ ЦІННІСНИЙ ПОТЕНЦІАЛ У МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ НІМЕЧЧИНИ 30–40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	66
2. 1 Ріхард Штраус: «внутрішня міграція» та ескапізм митця на тлі тоталітарних катастроф ХХ століття.....	66
2. 2 Пауль Хіндеміт: пошук універсальних та етичних констант у часи кризи гуманізму.....	72
2. 3 Карл Орф : проблема взаємодії «митець – влада».....	84
Висновки до розділу 2.....	106
РОЗДІЛ 3. ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ НІМЕЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРІОДУ ТОТАЛІТАРИЗМУ 30 – 40-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	109
3. 1 Інтерпретативний аналіз музичних творів Карла Орфа	109
3. 2 Музично-теоретичний аналіз творів Пауля Хіндеміта та повсякденна музика Третього райху.....	146
Висновки до розділу 3.....	160
ВИСНОВКИ.....	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	165

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Тоталітаризм як явище виникло в першій половині ХХ століття і має місце й досі, несучи загрози людству як у політичній, соціально-економічній сферах, так і в культурно-мистецькій площині. Очевидним залишається той факт, що тоталітарні держави практично завжди, окрім силового та політичного методів впливу, використовують зовнішні, так і внутрішні, прямі й завуальовані методи пропаганди. Такий оптик спонукає вивчати явище тоталітаризму (а також авторитаризму) всебічно, зокрема, його прояви та впливи у царині культури, мистецтва й, зокрема, музики.

Задля окреслення та дослідження проблематики тоталітарної культури загалом, і, зокрема, тоталітарної культури сьогодення, варто звернутися до наочного історичного прикладу – культури Німеччини періоду тоталітаризму 1930-х – 1940-х років. Даний історичний приклад є показовим не тільки з точки зору масштабу тоталітаризму та його наслідків (у тому числі й для культури), але й з точки зору складності та багатоманітності процесів, які відбувалися в Німеччині в роки тоталітарного режиму.

Торкаючись теми «тоталітаризм і культура», не можна оминати увагою питання ідеології. У даній науковій розвідці ідеологія розглядається не лише крізь призму негативного явища, що може пов'язуватись лише з впливом можновладців та інших осіб чи груп на «простих людей» задля здобуття чи втримання влади, або особистого збагачення, але як сукупність світоглядних установок та поглядів на життя, життєвих цілей, що логічно витікають з даних установок і поглядів, а також шляхів і методів досягнення даних цілей.

Утім, якщо мова йде про ідеологію німецького тоталітаризму, тут, звичайно доводиться мати справу з негативною стороною даного явища. Зокрема, в основі ідеології німецького тоталітаризму, або націонал-соціалізму, або нацизму, було закладено, по-перше, загальні маркери та атрибути типового («вічного») фашизму, як-от, культ сили та «дії заради дії», мілітаризму, фанатичний патріотизм, домінування маскулінності, насадження

колективізму та заперечення принципів народовладдя, парламентаризму тощо; а по-друге, ідею вищості німецького народу над іншими націями (расами).

Культуру й мистецтво, включно з музикою, використовували як інструмент пропаганди, тобто розповсюдження німецької тоталітарної (нацистської) ідеології. Варто наголосити, що сучасні культурологічні розвідки, особливо такі, що займаються актуальними проблемами у сфері сучасної культури, потребують інноваційних методів та парадигм дослідження. Однією з них є просторова парадигма. Поворот світогляду з часоцентризму до простороцентризму почав відбуватися наприкінці ХХ століття

Об'єкт дослідження соціокультурний та художній простір Німеччини в добу тоталітаризму 1930-1940-х років.

Предметом дослідження є музичний простір Німеччини періоду тоталітарного режиму 30–40-х років ХХ століття в його ідеологічних, персоналістичних, культурно-мистецьких вимірах.

Мета дисертаційного дослідження полягає у здійсненні комплексної культурологічної реконструкції музичної картини Німеччини 30-40-х років ХХ століття та виявленні ключових тенденцій розвитку музичного простору доби тоталітаризму крізь призму аналізу ідеологічних механізмів влади та індивідуальних творчих траєкторій провідних митців епохи — Ріхарда Штрауса, Пауля Хіндеміта та Карла Орфа.

Реалізація заявленої мети передбачає вирішення наступних завдань:

- проаналізувати методологічно контекстні концепції та теорії просторовості в культурологічному аспекті (А. Лефевр, М. Фуко, А. Моль, Д. Бахманн-Медік), теорії масової культури та ідеології (Д.Сторі, Т. Лютий, О.Ярош) щодо потенціалу музичного простору;

- концептуалізувати поняття «культурний простір», «музичний простір», «художній простір» як реляційні категорії, суголосні даній дослідницькій оптиці;
- дослідити музичний простір Німеччини доби тоталітаризму в контексті його ідеологічної складової;
- виявити вплив музичного простору тоталітарної Німеччини на формування індивідуальної творчої траєкторії митців Ріхарда Штрауса, Пауля Хіндемита та Карла Орфа;
- здійснити інтерпретаційний аналіз репрезентованих музичних творів Ріхарда Штрауса, Пауля Хіндемита та Карла Орфа в світлі ціннісно-смыслового, естетичного та етичного аспектів;
- дослідити масовий та розважальний сегменти музичної культури Німеччини 30–40-х років, із акцентом на продукування популярної музики як латентного інструменту ідеологічного впливу на масову свідомість.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено цілісну реконструкцію тоталітарного музичного простору як складного соціального феномену, що формується в результаті постійної напруги між державними репрезентаціями простору (ідеологічними інституціями, цензурою) та художніми просторами репрезентації (суверенною творчістю композиторів).

- виявлено в музичному просторі Німеччини періоду тоталітаризму не лише прямі (відверто пропагандистські), але й опосередковані (крізь призму зовнішньої «розважальності») засоби впливу ідеології на свідомість німецьких громадян за допомогою музики, що увиразнювалась соціальною анестезією та стабілізацією психіки громадян Третього рейху;
- запропоновано культурологічну типологізацію творчих стратегій поведінки академічних митців в умовах тоталітарного тиску, де феномени «внутрішньої міграції» Р. Штрауса, раціонально-етичного універсалізму П.Хіндемита та амбівалентної гри з символами влади К. Орфа експліковані як специфічні модули виживання та реалізації митця.

Методологічна база дослідження утримує міждисциплінарний характер і формується на перетині теоретичної культурології, соціології простору, філософської антропології, музикознавства та культурологічної біографістики.

Ключовими теоріями та концепціями дослідження, які складають методологічний потенціал дослідження постали:

- концепція продукування простору Анрі Лефевра щодо аналізу соціальної природи музичного простору;
- просторова концепція Доріс Бахманн-Медік для обґрунтування переходу від часоцентричного історизму до дослідження просторових конфігурацій та «ідеологічних ландшафтів», проникнутих відносинами влади;
- концепція гетеротопій Мішеля Фуко для аналізу «інших просторів» у тоталітарній культурі — зон маргінальності, художнього підпілля чи вимушеного ескапізму митців. Аналіз гетеротопій дозволив виявити найбільш оголені механізми культури, демонструючи, де саме пролягають межі між нормою і патологією, офіційним дискурсом і символічною периферією.
- концепція ідеології (Т. Лютий, О. Ярош) та теорія масової культури Дж. Сторі, а також критичні концепції К. Маркса (ідеологія як камера-обскура) та Ф. Ніцше (ідеологія й мораль як маскування прагнення до влади та прояв соціального ресентименту):

Водночас у дослідженні застосовано:

- метод культурологічного картографування, що дозволяє нанести на уявну карту досліджуваної епохи соціальні ієрархії, культурні коди, символічні межі між «своїм» та «чужим», «сакральним» та «профаним»;
- метод культурологічної біографістики, за допомогою якого в дослідженні реперезентовані постаті К. Орфа, Р. Штрауса, П. Хіндеміта. Цінність даного методу полягає в тому, що він дозволив досліджувати індивідуальну траєкторію митців не лише як ілюстрацію «духу епохи», а як самостійний смислотворчий акт. Біографія митця постає тут не другорядним

матеріалом, а повноправним культурним текстом, що фіксує момент перетину особистого вибору, соціальних обмежень і символічних структур, які були продиктовані особливістю досліджуваного періоду – тоталітаризму і Німеччині 30–40-х років ХХ століття;

- феноменологічний метод, який дозволив очистити сприйняття музичного тексту від пізніших ідеологічних нашарувань та реконструювати твори К. Орфа, Р. Штрауса і П. Хіндемита як автономні смислові феномени.

Теоретична база дослідження містить наукові праці сучасних вітчизняних та зарубіжних дослідників, напрями дослідження яких загалом можна згрупувати таким чином:

- при дослідженні репрезентованих постатей К. Орфа, Р. Штрауса, П. Хіндемита та їхніх музичних творів використовувалися наукові праці А. Аверченко [1], В. Бабешко [2], Т. Куннаса [33], Є. Куришева та Л. Куришевої [34], С. Фір та К. Завалко [56], М. Черкашина-Губаренко [58], Б. Гілляма [75], М. Катера [85], М. Кеннеді [87], З. Крюгера [92], К. Тейлор-Джей [114];

- концепції, пов'язані безпосередньо з простором як соціокультурним явищем, похідними від якого є культурний, мистецький та музичний простори, спираються на праці Л. Бабушки [3; 4], М. Бровка [13; 14; 15], Т. Кривошеї, С.Кримського, Д. Бахманн-Медік [64], А. Лефевра [93], А. Моля [94];

- концепція гетеротопій та «інших просторів», за допомогою якої виявляються найбільш оголені механізми культури та проводяться межі між нормою і патологією, офіційним дискурсом і символічною периферією у тоталітарній культурі, сформульована в роботах Мішеля Фуко [71; 72; 73];

- концепція ідеології спирається на низку досліджень вітчизняних та світових мислителів, як-от: Ж. Баландьє [9], М. Вебер [17], Д. Г'юм [18], А. Грамші [22], Т. Лютий [38; 39; 40], О. Ярош [40], К. Мангайм [41], Ф. Ніцше [42], Є. Онацький [43], Дж. Орвелл [44], П. Рікер [46], Дж. Сторі [54].

- при аналізі німецької тоталітарної культури та ідеології з точки зору вище згаданих концепцій було опрацьовано наукові розвідки В. Левицького [35], Ю. Легенького [36], Є. Онацького [43], Б. Рассела [45], О. Салати [48], У. Еко [69], М. Катера [85; 86; 95], К. Кунц [90], Дж. Моссе [97], Де Л. Нойшвандер [98].

- для отримання відомостей про популярну німецьку музичну культуру доцільним було послуговуватися працями таких авторів, як Л. Бабушка [5; 6; 7; 8], П. Берк [11], А. Романенко [12; 47], Т. Кривошея [30; 31; 32], Дж. Сібрук [50], Т. Совгира [52], Дж. Сторі [54], І. Антіпіна [63].

Емпіричну базу дослідження дисертаційної роботи складають культурно-біографічні відомості Карла Орфа, Ріхарда Штрауса, Пауля Хіндеміта та інших популярних у 1930-ті та 1940-ві роки композиторів, диригентів, музикантів та їх та творчий спадок, музичні твори популярних на той час композиторів.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає в концептуалізації музичного простору як реляційної соціокультурної категорії та розширенні методологічного інструментарію культурології через успішну інтеграцію просторового підходу й феноменологічного аналізу тоталітарного художнього простору. Практичне значення роботи визначається можливістю використання її висновків, аналітичних матеріалів та типологій для розробки навчальних курсів із теоретичної та прикладної культурології, історії світової музичної культури, соціології культури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є одноосібною, самостійною, дослідницькою роботою. Основний текст, положення наукової новизни та висновки зроблені на основі особистої роботи автора. Опубліковані праці за темою дисертаційного дослідження є одноосібними.

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

Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури»

перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2020-2025 роки (протокол № 4 від 29 листопада 2021 року. Наказ 193-А).

Апробація результатів дослідження відбувалася у формі обговорень ключових методологічних положень та висновків на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України «Київська консерваторія» та апробовані в межах міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій, зокрема: 1) XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу — до виконавської практики» / Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (дата проведення: 29–31 березня 2024 року; місце проведення: м. Київ; формат: онлайн. С. 71. <https://glieracademy.org/molmuz-2024/>; 2) міжнародна науково-практична конференція «Полілог культур: освітній, філологічний, культурологічний аспекти» / Співорганізаторами виступили Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка (Україна), Інститут української мови НАН України (Україна), Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв (Україна), Інститут літературознавства та мовознавства Університету імені Яна Кохановського (Польща), Слов'янський інститут Академії наук Чеської Республіки (Чехія). (дата проведення: 18–19 квітня 2024 року; місце проведення: м. Чернігів; формат: онлайн). <https://philology.chnpu.edu.ua/news/11228/?hilite=полілог+культур>; 3) V Міжнародна науково-практична конференція «Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія» / Маріупольський державний університет (дата проведення: 27 листопада 2024 року, місце проведення: м. Київ; формат: онлайн; С. 140 <https://mu.edu.ua/storage/MSU/pages/conferences/2024/Феномен%20культури%20постглобалізму%20-%20повоєнні%20світи%20та%20культурна%20демократія.pdf>

4) III Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурно-мистецькі практики і процеси в дискурсі сучасного наукового діалогу» / Київський національний університет культури і мистецтв (дата проведення: 20 березня 2025 року; місце проведення: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36; конференц-зал бібліотеки КНУКІМ; С. 79

<https://drive.google.com/file/d/1VS5MJ7xB8sWe95Q3IDgLJQoacq5Z2yT0/view>

Публікації. Основні положення та висновки дослідження висвітлено у 3 наукових одноосібних публікаціях у фахових наукових виданнях України категорії «Б», затверджених МОН України та у 4 матеріалах міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, що свідчать про апробацію матеріалів дисертації.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, 7 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (116 найменувань). Загальний обсяг роботи – 175 сторінок, основна частина – 164 сторінки.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ НІМЕЧЧИНИ 30–40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Концептуалізація культурного та музичного просторів

Даний розділ присвячений концептуалізації просторового виміру культури та аналізу ідеологічних контекстів тоталітарного суспільства, що складає методологічний корпус дисертаційного дослідження. Водночас у першому підрозділі аналізується еволюція категорії «простір» у гуманітарних науках ХХ століття. Констатується, що тривалий час у європейській філософській думці, починаючи з епохи Просвітництва, панував часоцентризм, зумовлений ідеями лінійного прогресу, історичного еволюціонізму та діалектичного поступу, що розгортаються у часі. Проте наприкінці ХХ століття, під впливом масштабних геополітичних зрушень (руйнація біполярного політичного світу, розпад СРСР, об'єднання Німеччини, падіння Берлінського муру) та процесів глобалізації, відбувся радикальний просторовий поворот. Доріс Бахманн-Медік маркує цей зсув як перехід до постмодерної оптичної синхронності, де геокультурне співіснування, ідеологічні ландшафти та картографування ідентичностей стають важливішими за класичний історизм.

Особлива дослідницька увага приділена дослідженню німецької музики доби тоталітаризму 30-х–40-х років ХХ століття з позиції міждисциплінарності, врахування якої передбачає культурологічну, музикознавчу, етичну, естетичну, соціологічну та філософську складові.

Аналізуючи музичний простір Німеччини, варто з'ясувати передовсім ключові смислоконструкти дослідження, їхній контекстний потенціал щодо коректного висвітлення їх у розвідці. Звернемо увагу на поняття «простір» та його інтерпретацію в контексті культури та гуманітаристики загалом. Наприклад, існує традиція розглядати простір як певну абстрактну категорію,

суто математичне, насамперед, геометричне поняття: говорили, наприклад, про Евклідовий простір; згодом, з ХІХ століття, математиками були вироблені й інші різновиди геометричного простору. Також «простір» був однією з філософських категорій нарівні із часом: зокрема, для Іммануїла Канта та його послідовників простір був однією з апіорних форм мислення.

Утім, лише у Новітній час термін «простір» набув нових сенсів. Починаючи з ХХ століття простір став одним провідних понять культури. Протягом ХХ століття стали відбуватися різні парадигмальні зміни в соціологічних та культурологічних дисциплінах. Цінним дослідницьким надбанням в культурологічному аспекті є праця німецької літературознавиці й культурологині Доріс Бахманн-Медік «Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру» (2006). Дане дослідження присвячене явищам, яке Д. Бахманн-Медік називає «Культурними поворотами» (Cultural Turns). У праці Д. Бахманн-Медік зазначається, що хронологічно першим відбувся лінгвістичний поворот, який Д. Бахманн-Медік назвала «мега-поворотом», а за ним відбулася низка інших «поворотів»: інтерпретативний, перформативний, рефлексивний, постколоніальний, перекладацький, іконічний (або пікторіальний), нейробіологічний, і просторовий. Для даного дослідження актуальним є саме просторовий поворот, адже німецька музична культура доби тоталітаризму 1930-х – 1940-х років розглядається крізь парадигму саме просторового повороту.

Контекстним даному дослідженню є просторовий поворот, він відбувся у добу постмодерну. Сама орієнтація на простір є чисто постмодерною рисою – на противагу модерну, який орієнтувався на час [64, с. 186]. Для нинішньої епохи важливішими є одночасність і співіснування різних явищ (культур, цивілізацій, соціумів, напрямів у мистецтві тощо), аніж історизм чи еволюційний (або революційний) перехід одного в інше. Як і лінгвістичний поворот, просторовий поворот ставить сталі системні, структурні речі вище, ніж історію, синхронічне – вище, ніж діахронічне. Утім – і це вже є відмінним від лінгвістичної парадигми – простір є передовсім соціальним явищем, а

значить, передбачає дієвість, орієнтацію на матеріальне та конкретні матеріальні зміни й процеси.

Довгий час у гуманітарних науках домінувала антонімічна до простору категорія – час. У добу Нового часу, особливо з епохи Просвітництва, тобто з XVIII століття, коли у науці й техніці, суспільстві і культурі, політиці та економіці почали відбуватися стрімкі зміни, коли почався бурхливий розвиток усіх аспектів людської життєдіяльності – у суспільних науках і філософії запанували ідеї розвитку, поступу, еволюції, діалектичних процесів – тобто явищ, які за своєю сутністю розгортаються у часі.

Часова парадигма набула іще потужнішої домінантності у XIX столітті, у зв'язку, по-перше, з певними історичними, соціальними та філософськими концепціями, які розглядали історію людства як невіддільний прогрес (наприклад, марксизм), а по-друге – з ідеологемами колоніалізму. Втім, уже в дану історичну епоху можна знайти певні зачатки інтересу до «просторовості» та «одночасності»: наприклад, вчення про геополітику, а також спричинений романтизмом у мистецтві інтерес до культури й творчості народів і етносів (як протиположна загальній «академічній» культурі, спільній для багатьох країн Європи, принаймні, західної її частини).

Вагомим для дослідження є акцентція щодо переходу від «часоцентризму» до «просторо-центризму», що відбувалася у 80-ті роки XX століття. Д. Бахманн-Медік наголошує на тому, що таким змінам у науці сприяли бурхливі зміни у політиці [64, с. 188]. Перш за все, була скасована просторово-політична полярність, в основі якої полягала протидія двох великих політичних блоків: «капіталістичного» або «демократичного», з одного боку, та «соціалістичного» або «комуністичного», з іншого. Такі комуністичні країни, як Радянський Союз, Чехословаччина та Югославія, розпалися, і на місці них утворилися нові, незалежні держави. Німеччина ж, яка після закінчення Другої світової війни й перемоги над тоталітаризмом, була розділена на дві частини, навпаки, об'єдналася; Берлінський мур було зруйновано. Залізна завіса впала, і кордони між країнами стали відкритими,

що призвело до глобалізації – як економічної, так і культурної. Була створена нова, значно ширша, ніж раніше мережа взаємозв'язків, відносин і взаємозалежностей між державами. Постала проблема взаємин між країнами, що належать до різних геополітичних регіонів (країни першого й третього світу, глобальні Північ і Південь). Для вирішення даного питання ідей історизму як опису невинного прогресу, соціокультурного поступу й соціально-політичного еволюціонізму та інших подібних концепцій, що в значній мірі базуються на європоцентризмі, виявилось недостатньо.

Нарівні з процесами спатіалізації, тобто «опросторовлення», Д. Бахманн-Медік відзначає й протилежне явища – деспатіалізацію, тобто свого роду «зникнення простору», а також делокалізацію, тобто зниження, або й остаточне нівелювання ролі локусів (конкретних місць і місцезнаходжень) у глобальних зв'язках і процесах. [64, с. 188 – 189] Поява сучасних видів транспорту та новітніх технологій передачі інформації (зокрема, мережі «Інтернет» та її провідних сервісів: електронної пошти й «всесвітнього павутиння») дозволила з великою швидкістю долати відстані – якщо не буквально, то, принаймні, в інформаційній та комунікаційній площині. Комунікації стають не просто виявом розвитку технологій – вони починають відігравати визначальну роль у політиці, економіці, суспільних процесах. У таких умовах, як справедливо зазначає Д. Бахманн-Медік [64, с. 189], спостерігається іще більше загострення потреба в просторовій ідентичності, приналежності до «рідного місця» – населеного пункту, країни, регіону тощо.

Простір у його сучасному, соціокультурному сенсі розуміється не як певна територія чи місце, а як продукт суспільних процесів, в межах якого мають місце соціальні відносини та культурні практики. Чинниками, які створюють і змінюють простір, є такі складові будь-якого сучасного соціуму, як: «капітал, праця, економічне реструктурування, а також [...] соціальні відношення й конфлікти». [64, с. 189] У цьому сенсі, таким чином простір не є поняттям суто фізичним або матеріальним, а поняттям реляційним.

Відтак, важливо звернути увагу на динаміку зміщення парадигмальних оптик щодо нашого дослідницького ракурсу, а саме, переходу з часової парадигми на просторову. Відповідно, ключовою для першої поставала історія, а для другої заступає географія. Симптоматичним маркером тут виступає не культурна географія у звичному розумінні, а така, що «концентрується на ідеологічних ландшафтах, на репрезентаціях простору, проникнутих відношеннями влади, а також на мікроперспективі просторового впливу суб'єктів, тіл, соціальних відносин» [64, с. 193]

Для низки дослідників, таких як Едвард Соджа, вивчення простору в гуманітарній (а не в матеріальній чи, навпаки, ментальній) площині є першочергово критикою колоніалізму та європоцентризму, зокрема, критикою такої колоніалістської за походженням дихотомії, як «центр - периферія». Тому розглядати лише процеси розмивання кордонів, створення нових зв'язків, глобалізацію у всіх її проявах та інші «постмодерністські» прояви деспатіалізації є вкрай недостатнім [64, с.с. 193–194], адже необхідним є ретельний аналіз конфліктів, які виникають в результаті спроб колишніх імперій «відновити» владу на «втрачених» територіях. Як зазначає Д. Бахманн-Медік, «В постколоніальній культурі критика географії колоніалізму й імперіалізму означала, в першу чергу, критику «картографування імперії» («mapping of empire»), в якому брали участь і літературні тексти. [...] Ця критика особливо проявилася в досвіді перекартографування (re-mapping) і переписування (re-writing), яке є для постколоніальних суб'єктів, які прагнули з критичних позицій перекроїти ієрархічну всесвітню мапу асиметрії між країнами «центру» та країнами «периферії», тобто суспільствами за межами Європи» [64, с. 194].

Подібна аналітика є необхідною щодо дисертаційного дослідження в наступних контекстах: концепція просторового повороту, яка є однією з ключових дослідницьких оптик є, по перше, тісно пов'язана з політикою (та політичною географією), а по-друге, тісно пов'язана з постколоніальним поворотом. Даний тезис є особливо важливим у контексті поточного

дослідження, адже мова йде про культуру (та відповідний простір) тоталітарної держави, а саме Німеччини періоду 30-х–40-х років ХХ століття.

Залучення методу картографування в культурологічному аспекті нашого дослідження дозволяє нанести на уявну карту, досліджуваної нами Німеччини 30-х–40-х років ХХ століття, соціальні ієрархії, культурні цінності, символи, кордони між «своїм» і «чужим», сакральним і профанним. Картографування ідентичностей передбачає наступний аналітичний контекст: виявлення розташування різних смислів, їх розподіл у просторі культури, відстані та бар'єри між ними. Саме такий підхід дозволить нам розглядати концепції А. Лефевра і М. Фуко в контексті предметності нашої дослідницької оптики.

Культурний простір є вторинним у співвідношенні з культурою. Логічна суперечність, яка вбачається у тому, що простір виникає після свого вмісту, знімається сутнісним розумінням культури, котре передбачає здатність культури стати основою, постійним джерелом поповнення потенціалу. Таким чином, поняття культурного простору, взяте в першу чергу з надр самої культури, не випадково містить спочатку слово «культурний», а потім «простір».

Аналізуючи формування музичного простору Німеччини в умовах тоталітарного режиму 30–40-х років ХХ століття, найбільш суголосною дослідницькою концепцією є теорія французького соціолога та філософа Анрі Лефевра, сформульована у праці «Продуктування простору». Згідно з цією концепцією, простір є соціальним продуктом, і одночасно основою для продуктування соціальних відносин. Для нас є важливим виявити й дослідити саме суспільний характер простору. Для цього, передусім, потрібно позбавити науку і світогляд від двох протилежних «ілюзій»: «прозорості» й «непрозорості» простору. Ілюзія «прозорості» полягає у тому, що простір видається цілковито відкритим, таким, що напяму, безпосередньо піддається пізнанню, тобто, ніби «прозорим» для свого сприйняття й осмислення. Приймаючи на віру дану ілюзію, існує ризик майже повного ототожнення соціального простору з простором ментальним, тобто з сукупністю місць, що

мають чітке, конкретне, однозначне й зрозуміле вербальне вираження – так звані «топіки» [93, с. 42]. А. Лефевр пояснює виникнення даної ілюзії з традиційно високою роллю «словесного», «вербального», «мовленнєвого» начала в класичній західній філософії, особливо якщо це слово є «закарбованим на письмі».

На протилежному полюсі від даної «омани» щодо сутності простору знаходиться ілюзія «непрозорості», або ж «реалістична» ілюзія. Даний тип хибного сприйняття, який маскується під поняття «натуралізм», «субстанціальність», «реалізм», «потяг (або повернення) до природності» тощо, змушує тлумачити простір лише з точки зору фізичної матерії, пластичних форм – аж до вульгарного «речовізму».

Залучення концептів «прозорості» і «непрозорості» аргументується нами в наступному контексті: перший тяжіє до ідеалізму, а другий – до матеріалізму, в реальності вони не тільки не вступають у конфронтацію, а навпаки, взаємодоповнюють і навіть взаємно обумовлюють одна одну: наприклад, простір мислення і мовлення може бути заповнений символікою, пов'язаною з «землею», «природою», «материнським» чи «батьківським» началами тощо; і навпаки, в уявленнях про матерію можуть де-не-де проглядатись сліди ідеології (як уявлення про те, яким має бути навколишній світ). [93, с. 44]

Цінним щодо даного дослідження є розуміння соціального простору. Так, А. Лефевр тлумачить природу також як особливий простір, в якому народжується людство, соціум, а отже, і соціальний простір. При цьому, що більшого розвитку досягають соціальні відносини, то більше природа «віддаляється», сходить з центру на периферію і врешті-решт, знищується. З могутньої сили вона поступово перетворюється лише на сировину для соціального виробництва. Природі у даному сенсі протистоїть праця, яка її перетворює та експлуатує.

Як уже було зазначено, до виробничих сил належать природа і праця. Остання, в свою чергу, передбачає організацію, або розподіл виробничих

ролей; певні знаряддя, інструменти, обладнання, технології; і нарешті, певні теоретичні відомості, інструкції, знання.

Соціальний простір має містити щонайменше два «рівні», або типи відносин. Перший – це соціальні відносини відтворення, або, простіше кажучи, народження нових людей – що, у свою чергу, передбачає певні відносини між людьми різної статі та віку. Натомість, другий тип відносин – це, власне виробничі, продуктивні відносини, тобто певна організація продукування матеріальних благ, яка зумовлює розподіл праці та її продуктів, а також є основою суспільних ієрархій. Починаючи з постанням капіталізму, додається третій, «проміжний» між двома вище зазначеними, рівень відносин: відтворення робітничої сили, або продукування робітничого класу. [93, с. 46]

Але простір не обмежується самими лише суспільними відносинами як такими: він також включає в себе й репрезентації цих відносин. Зокрема, виробничі відносини, у тому числі й влада, репрезентуються у архітектурі, а також в тісно пов'язаній з нею скульптурі (пам'ятники), та в інших видах мистецтва. Натомість, біологічне відтворення знаходить свою репрезентацію в символіці, пов'язаній зі статтю, гендером, сексуальними та сімейними відносинами, подекуди – також із категоріями віку.

Виходячи з усього вище зазначеного, базуючись на теорії А. Лефевра, виокремимо такі три основні складові простору: просторову практику (місця, де відбувається відтворення й продукування, а також система зв'язків і сполучень між цими місцями); репрезентації простору (структура виробничих відносин, порядок, правила, закони, а також знання, надбання науки і вербалізовані знаки); простори репрезентації («таємний» бік суспільного життя, складна, здебільшого невербальна, символіка цієї непроявленої сфери, а також мистецтво та певний характер естетики). [93, с. 47]

Дослідницька оптика передбачає з'ясування логіки як відбувається формування / конструювання культурного простору як результату просторової практики соціуму. Передовсім вона сполучає воедино місця проживання і «приватного» життя, місця роботи й місця культури та дозвілля – і водночас

прокладає чіткі кордони між даними локусами. Соціальна практика підлягає, передусім, сприйняттю у практичному сенсі даного поняття. Репрезентації простору – це «панівна» складова простору, яка постає простором тих, хто організує соціум і виробництво: планувальників, урбаністів, технократів, учених тощо. Близькими до даного «просторового прошарку» є також митці, які творять за чіткими канонами, і для яких переживання й сприйняття є невіддільними від замислу. Для репрезентацій простору характерне оперування вербальними знаками, тож дана складова простору є «задуманою», осмисленою, виробленою у результаті інтелектуальної праці, спланованою заздалегідь.

На противагу «домінуючим» репрезентаціям простору, простори репрезентації є простором, який підпорядковується, «переживає», «зазнає впливу». Переживання здійснюється за посередництвом невербальних знаків, символів і образів. При цьому природа символів, на думку А. Лефевра, є цілком матеріальною і навіть пов'язаною у минулому з певною практичною діяльністю, що дослідник показує на прикладі лабіринту: «Лабіринт був із самого початку військово-політичною спорудою, покликаною збити ворогів з пантелику. Згодом лабіринт – палац, укріплення, прихисток, огорожа – наділяється символічним існуванням (матка), а ще пізніше набуває сенсу модулятора опозиції «присутність – відсутність»». [93, с. 230].

Простори репрезентації – це простори «жителів», «користувачів», а також митців, письменників і філософів – «тих, хто описує, вважаючи, що лише описують» [93, с. 52]. У межах даного дослідження саме простори репрезентації будуть чи не найважливішою серед трьох «просторових категорій» (просторова практика, репрезентація простору, простір репрезентації).

Концепція гетеротопій як «іншого простору» Мішеля Фуко також є суголосною для культурологічного аналізу проблеми музичного простору Німеччини в умовах тоталітарного режиму 30-х–40-х років ХХ століття. Тому що, досліджуючи гетеротопії, ми досліджуємо найбільш оголені механізми

культури. Те, як суспільство поводить ся зі своїми «іншими» постає дзеркалом його цінностей. Гетеротопії показують, які межі культура встановлює, що вона вважає нормою, а що – патологією. Вони також є місцями потенційної трансформації: саме на периферії, в «інших просторах», часто народжуються нові культурні форми.

Музичний простір є центральною проблемою і ключовою опорою нашого дослідження, однак, логіка побудови роботи спонукала нас простежити динаміку простору як соціокультурного явища. Відповідно, дійти до розгляду музичного простору, його інтерпретації, розуміння, через такі важливі маркери як соціальний, культурний, художній простори тощо.

Оскільки дисертаційне дослідження торкається проблем тоталітаризму Німеччини 30-40-х років ХХ століття, цей факт відсилає нас до розгляду та розуміння ідеологічного аспекту проблеми. Звернемося до дослідницької оптики А. Лефевра, котрий вважав, що ідеологія не може існувати без певного простору. Як приклад, філософ наводить християнську ідеологію: «Чим була би релігійна ідеологія іудейсько-християнського зразка, якщо не було б в її основі певних місць і їхніх назв: церква, сповідальня, олтар, святилище, кафедра, скинія тощо? Чим була би церква без церков? Християнська ідеологія, носителька пізнаваного і непізнаного іудаїзму (Бог Отець і таке інше) створила простори, які забезпечили їй довговічність» [93, с. 57 – 58]

Впроваджуючи критику простору, А. Лефевр наводить приклад звичайного будинку: на перший погляд здається, що ця будівля є нерухомою, статичною. Утім, якщо розглянути її більш ґрунтовно, то за цією зовнішньою «жорсткістю» й застиглістю приховуються переплетіння комунікацій що несуть в собі потоки різних носіїв енергії: електрика, вода, газ, радіохвилі, телефонна лінія тощо. Будинок, таки чином, є не просто «неживим» об'єктом, а своєрідною машиною, яка переробляє енергію та інформацію [93, с. 103]. Теж саме можна сказати й про об'єкти більшого масштабу: вулицю, місто, агломерацію, країну тощо.

Так само й простір не є лише нерухомим предметом, порожнечою, на зразок рами або коробки, яка нібито не висловлює жодної зацікавленості у тому, що в неї вміщується, «вкладається». Значно ближчою до дійсності, як слушно зазначає А. Лефевр, була би аналогія між простором і формою живого організму, яка не просто містить всередині певні тканини й органи, а певним чином структурує, упорядковує їх: «Простір? Для «переживання» він не є не просто «рамою», на кшталт рами картини, майже байдужою до змісту, формою, що містить, призначеним лише прийняти те, що в нього вкладуть. Простір – це морфологія суспільства; отже, для «переживання» він є тим самим, аніж для живого організму – сама його форма, що найтіснішим чином пов'язана з його функціями та структурами. Безумовно, вихідна помилка полягає у тому, що простір мислиться на зразок «рами» чи коробки, куди входить будь-який предмет, за умови, що він меншого розміру, ніж вмістище, а в останнього немає іншого призначення, ніж зберігати вміст» [93, с. 104]

Тут варто зауважити про підпорядковану роль часу в межах простору: економічний простір робить з часу лише підлеглу функцію, передусім як мірило кількості праці; політичний простір взагалі бачить у часі ворога, загрозу, небезпеку для діючої влади, і тому прагне вигнати час, позбутися його. Тут філософ, як і в багатьох інших місцях своєї наукової праці, проводить паралель з природою: в «просторі-природі» кожне місце мало відбиток свого віку, часу свого існування. На час також вказують видимість і положення над обрієм небесних світил: сонця, місяця, зірок, погодні умови (характерні для певної пори року, і частково навіть частини доби), вік кожного організму. Натомість, у соціальному просторі, за словами А. Лефевра, час відображається лише на особливих вимірювальних пристроях: годинниках. [93, с. 106]

За А. Лефевром, кожен більш-менш розвинутий соціум має володіти набором локусів, у межах яких здійснюються головні соціальні практики. Насамперед, у соціумі мають існувати локуси для політичної та релігійної діяльності. В межах простору, на усіх його рівнях: соціальному, практичному,

символічному – мають існувати певні відсилки на «вищу реальність», яка уособлює в собі світло, істину, знання, порядок, життя – на протигагу темряві, брехні, омані, хаосу і смерті. Така «вища, світла реальність» певною мірою символізує з діючою владою, або з інститутом влади як таким, хоча даний символізм є доволі опосередкованим і неявним. Величезну роль у соціальному просторі грає сім'я, адже саме вона є джерелом біологічного відтворення та стосунків між людьми – основою для більш складних соціальних відносин. Утім, сім'я не може бути єдиним центром суспільної практики, адже суспільство в такому разі розпалося б. Свій власний локус у межах простору має отримати і смерть: вона має бути «одночасно і позначена, і відкинута», «відправлена у безкінечність» [А. Лефевр, с. 48] – одним словом, смерть має бути поміщена до власного закритого простору, локалізована, чітко відділена від сфери «життя». І не тільки смерть, але й загалом усі простори, пов'язані з «нематеріальними» сферами – абсолютного, потойбічного, сакрального або, навпаки, профанного («проклятого»), місця, де мешкають та / або діють «надприродні» або «божественні» сили – є закритими, таємними локусами, що зближує їх з політичними та, особливо, релігійними просторами. Однією з найбільш важливих підвалин (а може – й найважливішою) соціальних відносин, а отже – і соціального простору, є система заборон, які стосуються, передусім, безпосередніх відносин і комунікації між членами однієї родини (наприклад, заборону на інцест), і які мають згодом бути компенсовані за рахунок більш складних і менш прямолінійних соціальних взаємодій.

Культурний простір істотно відрізняється від соціального своєю здатністю включити історичний досвід у сферу обігу теперішнього моменту. Спадщина минулого у вигляді текстів культури, смислів, символів, ідеалів та зразків, ідей та припущень – завжди залишається значимим та актуальним.

Культурний простір не може бути обмежений раціональністю, він є плодом людини духовної, здатної вийти на транс-часовий рівень осмислення й творчості, людини, що здатна доторкнутися до вічності. Незважаючи на те, що соціальний простір формує єдину офіційну мову, він залишається

дискретним з точки зору суб'єктивних інтересів та зв'язків у той час як культурний простір універсальним робить зміст, а не схеми комунікації, тим самим об'єднуючись у загальну тканину культуро- та людинотворчості.

Відтак, ми окреслили простір як соціокультурне явище. Наступним кроком поточного дослідження буде визначення поняття художнього простору. Художній простір, як і простір узагалі, повинен вмещувати в себе певні відносини продукування. Однак продукуються, а вірніше, творяться у даному випадку не засоби для матеріального існування, а витвори мистецтва. Тож мають існувати й відповідні локуси: місця, де художні твори komponуються; місця, шляхи і способи передачі художніх творів до їхньої «аудиторії»; місця виконання художніх творів (якщо той чи інший твір потребує виконання); місця, де «відтворюються» митці (заклади мистецької освіти всіх рівнів, а також «майстерні», творчі лабораторії, в яких відбувається передача приватних знань і навичок) та їхня цільова аудиторія; нарешті, своєрідна «репрезентація» мистецтва.

Ключовим поняттям дисертаційної розвідки, як ми вже вище зауважували, виступає поняття «музичний простір». Дослідницька позиція автора спрямована на розкриття динаміки розуміння простору крізь призму тих смислоконструктів, а саме, «соціальний простір», «культурний простір», «художній простір», які дозволяють зрозуміти контекстний взаємозв'язок їх із музичним простором загалом, і музичним простором Німеччини, зокрема.

Так, до прикладу, припустимо, що у музичному просторі є свої власні ключові місця (локуси), де твориться «музично-просторова» практика, є власна репрезентація (у вигляді, наприклад, науки про музику — музичну теорію та музикознавство), і, можливо, навіть є певні аналоги простору репрезентації (на цю роль можуть претендувати, наприклад, твори інших видів мистецтва (літературні, образотворчі, театральні тощо), присвячені музиці й музикантам). Такими місцями, слугують музичні інституції — навчальні заклади — як початкові, так і вищі, філармонії — як академічного, так і неакадемічного характеру, музичні хаби тощо.

Характерними для практик музичного простору локусами є філармонії та концертні зали, приміщення «музичних театрів» (зокрема, опери, оперети, музично-драматичні театри), а також кінотеатри та установи, діяльність яких пов'язана з розповсюдженням музики на далекі відстані (радіо, телебачення). Окрім вище зазначених традиційних «музичних локусів», існують також і більш «неформальні» місця для музичних практик, як-от: кафе й ресторани, парки, сквери та інші «зелені зони», площі міст, фестивалі під відкритим небом, підземні переходи тощо. Музика може також звучати у, здавалося б, зовсім не призначених для цього мистецтва місцях, наприклад, у торговельних приміщеннях чи офісах. Річ у тім, що специфічною властивістю музики як виду мистецтва є здатність проникати у будь-який простір і заповнювати його собою. У цьому плані вона є і протилежністю до архітектури – мистецтва, яке бере безпосередню участь у формуванні, окресленні простору, принаймні на матеріально-фізичному рівні, – і, водночас, доповненням до неї.

Вагомим для розуміння проблеми культурного простору є звернення до французького мислителя, автора теорії мозаїчної культури А. Моля, який характеризує культурний простір як ступінь поширення і функціонування культурної інформації і виокремлює кілька рівнів: 1) «пам'ять світу» – сукупність інформації, накопиченої людством в ході історії; 2) культура колективу, соціальної групи, суспільства; 3) культура особистості. Таким чином, в концепції А. Моля культурний простір – процес спілкування, в якому забезпечується передача знань з колективного на індивідуальний рівень.

У широкому сенсі культурний простір – це багатофункціональний, динамічний і складний часово-просторовий континуум, основним структурним і системним компонентом якого є діяльність людини на матеріальному, фізичному і духовному рівнях. Тому це не абстрактна категорія, життєвий простір людського існування, наповнений, крім матеріальних благ, артефактами психічного і психологічного характеру, що викликають певні душевні переживання і відчуття.

1.2 Ідеологічний контекст музичного простору Німеччини періоду тоталітаризму

Даний підрозділ дослідження має на меті ключовим завданням – розкрити ідеологічний контекст музичного простору Німеччини періоду тоталітаризму. Відтак, актуальним концептуальним підґрунтям щодо розв’язання даного завдання є звернення до вже згадуваної теорії А. Лефевра, де автор констатує, що посередником між суспільством і його продуктом – простором, окрім усього іншого, є ідеологія. Утім, аналізуючи феномен ідеології, автор констатує власне зневажливе ставлення до самого поняття ідеології, наголошуючи на тому, що, по-перше, дана категорія є просто застарілою, і може бути повністю замінена більш «новим» і всеохоплюючим поняттям репрезентації простору; а по-друге, для А. Лефевра сама ідеологія є не більше, ніж демагогією і брехнею, способом заплутати, ввести в оману і приховати правдивий стан речей (зокрема, наприклад, правду про соціальний характер простору). Протилежністю ідеології для А. Лефевра є об’єктивне й неупереджене знання: «Знання бере на себе роль ідеології. Для ідеології – наскільки вона відрізняється від знання – характерна риторика, метамова, а значить, пустослів’я та марні просторікування (а не філософсько-метафізична систематизація, «культури» та «цінності»). Більш того, ідеологічне та логічне можуть змішуватися в тій мірі, в якій наполегливі пошуки когерентності та зв’язності відсікають суперечності як зверху, в інформації та знанні, так і знизу, просторі повсякденного життя.

Репрезентація простору зуміла поєднувати ідеологію з наукою у межах практики (соціально-просторової). Типовий приклад – класична перспектива. Те саме сьогодні можна сказати про простір планувальників, простір локалізації, що встановлює для кожної діяльності свій окремий локус». [93, с. 58]

Розглянемо декілька концепцій культури, зокрема, ідеологічну концепцію Джона Сторі, яка суголосна культурологічному спрямуванню

нашого дисертаційного дослідження. Так, автор праці «Теорія культури та масова культура» Джон Сторі подає п'ять тлумачень даного поняття. Перше тлумачення – найбільш просте, узагальнене й впливає з самої етимології слова «ідеологія»: сукупність взаємопов'язаних ідей, яких дотримується, висловлює, намагається впровадити в життя або ж навіть розповсюдити певна група людей. Такою групою може бути, наприклад, політична партія або громадська організація, соціальний або економічний прошарок, група робітників, які мають одну професію, представники різних субкультур тощо: «...ідеологією можна назвати систематизовану сукупність ідей, висловлюваних конкретною групою людей. Наприклад, можна говорити про «професійну ідеологію» як про ідеї, що надихають єством діяльність конкретних професійних груп». [54, с. 16]

Друге визначення поняття «ідеологія», суголосне поглядам А. Лефевра, має яскраво виражене негативне забарвлення. Ідеологія розглядається як викривлення об'єктивних знань про реальність, «інструмент» для приховування правди і паплюження істини. Мета такого шкідливого впливу на свідомість полягає у встановленні та утриманні влади однієї групи людей над іншою (як один із найпростіших і найбільш наочних прикладів: правляча верхівка та еліти використовують ідеологію задля втримання влади над простим народом). Ідеологія при цьому відіграє одразу дві ролі: по-перше, приховує від упослідженої суспільної групи факт її пригноблення та експлуатації, а по-друге – знаходить виправдання для дій «панівного» суспільного прошарку, надає можливість самим «експлуататорам» не вважати свої дії щодо підлеглих протиправними. Прихильниками даного визначення ідеології були, зокрема Карл Маркс та Фрідріх Ніцше.

Тарас Лютий та Олег Ярош у своїй монографії «Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади» розтлумачують погляди К. Маркса таким чином: ідеологію останній порівнює з перевернутим зображенням (як у камері-обскури або інших оптичних дослідах), тобто з «перевертанням» уявлення про дійсність, реальний порядок речей. Як зазначають автори монографії, «Маркс

критикує ідеологію з позицій такого собі життєвого реалізму» [40, с. 60]. За К. Марксом, ідеологія – це, фактично ілюзія, протилежністю якої є реальність, яка тотожна практиці. Також К. Маркс зазначає: «ідеологія завжди належить певному класу» [40, с. 63]. У той час як поступ людства зумовлюють продуктивні сили, трудова діяльність, матеріальні умови й фізичні потреби, ідеологія – це лише плід уявлень, які подають реальність викривленою.

Продуктивними постають погляди Ф. Ніцше, спрямовані також на критику ідеології як ілюзії, але вже в іншій площині: як приховування за добрими намірами потягу до влади й інших корисливих мотивів та егоїстичних претензій. У той час як К. Маркс займався аналізом історичних умов з точки зору матеріалізму та раціоналізму, для Ф. Ніцше головним є вивчення ролі вольового начала, прагнення до втамування прихованих суто фізіологічних інстинктів: «На відміну від Маркса, який вибудовував науковий метод тлумачення ідеології, він по-іншому концептуалізує суб'єктивність та її соціальну природу. Якщо Маркс занурюється в раціональний аналіз історичних умов, то Ніцше вивчає вольовий чинник як інстинктивне виконання вимог фізичного життя.

Альтруїзм, справедливість, істина, на думку Ніцше, постають радше у вигляді ілюзій, які маскують своє прагматичне походження. Ба навіть свідомість, яка вважається важливим елементом суб'єктивності, своїм корінням сягає біологічних засад життя». [40, с. 67] Для Ніцше усі чесноти є лише маскуванням прагматичних намірів. Критикуючи ідеологію, Ніцше в значній мірі критикує мораль як виразника «прихованих» життєвих принципів. Також Ф. Ніцше визначає, що концепції моралі багато в чому ґрунтуються на хибному уявленні про добро і зло. На думку філософа, поняття «добро» етимологічно відсилає до аристократії, тобто вищої суспільної верстви, і початково пов'язується з силою, міццю, владою, могутністю. Але згодом таке початкове уявлення про добро було підмінене підпорядкованими верствами соціуму, які свою підпорядкованість і слабкість почали подавати як чесноту. Сам Ф. Ніцше називав даний процес «повстанням рабів у моралі», і

як основні рушії даного процесу визначав заздрість і злопам'ятність, ба навіть мстивість. [40, с. 68]. Сукупність подібних почуттів філософ називав «ресентиментом». Ф. Ніцше наголошував на тому, що панування сильних людей – це природній, навіть не завжди усвідомлений процес, у той час як слабкі люди змушені постійно виправдовувати свою слабкість різними «теоріями». Отже, якщо з точки зору К. Маркса ідеологія створюється панівним класом (задля легітимізації власного панування), то Ф. Ніцше, навпаки – до ідеологізацій (та «моралізаторства») вдаються саме нижчі прошарки соціуму, задля «помсти» вищим.

З другим визначенням суті ідеології дуже тісно пов'язане третє — ідеологія як певний колективний світогляд, система уявлень про те, як побудований світ, або яким його варто збудувати. Ті, хто послуговується даним тлумаченням, часто звертають увагу на те, що будь-який культурний текст, тобто художній твір — неважливо, академічний, фольклорний чи масовий — несе в собі певну модель світосприйняття, яка впливає на свідомість «аудиторії» даного твору [54, с. 18].

Філософ Луї Альтусер запропонував концепцію, яка стала підґрунтям для четвертого визначення поняття ідеології. Суть її полягає у тому, що ідеологію слід сприймати не лише як, власне, сукупність ідей, думок, переконань, але й як комплекс конкретних матеріальних суспільних практик: обрядів, звичаїв, ритуалів, способу буденного життя та відзначення свят, навіть загальноприйнятих видів відпочинку. На думку Л. Альтусера, такі практики, свідомо чи несвідомо, спонукають людей продовжувати усталені соціальні відносини і, як наслідок, зберігати наявний суспільний лад (наприклад, капіталістичний).

Нарешті, п'яте визначення, подане Дж. Сторі пов'язане, перш за все, з дослідженнями французького культуролога Ролана Барта, переносить ідеологію з площини свідомо вибудованих концепцій у сферу позасвідомих, прихованих підтекстів. Р. Барт є автором праці «Міфології» – збірки нарисів про масову культуру Франції. Дослідник аналізує масову культуру за

допомогою методології «мови знаків» – семіотики. Він бере за основу свого методу схему засновника семіології Фердинанда де Соссюра «означальне плюс означене дорівнює знак» та додає другий ступінь означення, в якому у якості означального постає знак першого ступеню означення. Для першого ступеня означення Р. Барт використовує термін «денотація», для вторинного означення – термін «конотація». Дослідник воліє називати ідеологію «міфом» і розглядає її як зброю в боротьбі за створення нових чи зміну (або остаточне нівелювання) старих конотацій, тобто не завжди усвідомлюваних сенсів, покликаних бути сприйнятими як належне, як щось нормальне, природне, «саме собою зрозуміле». Носіями таких неявних сенсів є (чи, принаймні, можуть бути) як культурні тексти, так і соціокультурні практики [54, с.19–20].

Т. Лютий та О. Ярош акцентують увагу на двох основних векторах щодо тлумачення поняття ідеології. Перший вектор знайшов своє відображення у працях Г.-В.-Ф. Гегеля і марксистів, які оцінювали ідеологію негативно: як викривлення істини, спотворення пізнання. Другий вектор, асоційований передусім з Мішелем Фуко та послідовниками його філософії, не дає ідеології жорстко негативної оцінки, а розглядає її як складову поняття дискурсу, тобто проблеми використання мови між людьми у певному суспільному контексті, а також впливу мови на даний контекст: «...буває так непросто встановити, наскільки ідеологічним є вислів, не окресливши його дискурсивний контекст. Приміром, фашизм має особливу лексику («життєвий простір», «жертва», «кров», «ґрунт»), але ідеологією його робить те, що він породжує політичні ефекти. Якийсь мовний фрагмент може бути ідеологічним в одному контексті, а в іншому – ні. Таким чином, ідеологія – це функція відношення висловлювання до його соціального контексту» [40, с. 7]

Вітчизняні дослідники Т. Лютий та О. Ярош аналізують феномен ідеології крізь призму наступних аспектів. Перший погляд – дескриптивний – фокусується на вивченні особливостей (соціальних, культурних, біологічних тощо) певних груп людей; у якості ідеології в даному випадку розглядається сукупність таких характеристик цих груп, як: переконання, мотиви, цінності,

вірування, звичаї, ритуали, побут, художня творчість тощо. Другий – негативний – погляд збігається з другим визначенням ідеології за Дж. Сторі та з тлумаченням ідеології Г. Гегелем і марксистами, і, як уже було вище сказано, зводить ідеологію до ілюзії, омани, спотворення правди; у межах даного тлумачення поняття основними цілями дослідників є спростування ідеологічно зумовлених переконань, з'ясування причин їх виникнення та розповсюдження, донесення інформації про їхню шкоду для людей, а також донесення до «жертв ідеологізації» правильної картини світу. Нарешті, третій погляд – позитивний – тлумачить ідеологію як певний світогляд, який є в кожної людини (і в кожного він свій, індивідуальний) або групи людей; як систему цінностей, цілей, переконань, ідеалів, опираючись на які, особа (чи група) не лише формує власний погляд на себе, своє життя і навколишній світ, але й діє, вчиняє, творить, реалізує себе, змінює реальність у свій власний спосіб: «Люди визначають те, які соціокультурні системи чи світогляд найбільше їм пасуватимуть, тобто яка «ідеологія» допоможе реалізувати їхні інтереси, щось побудувати, створити, винайти» [40, с. 8–9]

Таким чином, класифікуючи явище ідеології, їх можна розподілити на дві групи: умовно-негативні (критичні), згідно з якими, ідеологія є фактично брехнею, обдуренням підлеглих груп на користь панівної верстви; а також умовно-нейтральні, в межах яких ідеологія має право на існування як сукупність світоглядних установок, що формують цілісне сприйняття світу, життя, людей тощо, і надають комплекс правил взаємодії з ними. У той час як критичний підхід до ідеології був пов'язаний здебільшого зі структуралізмом, семіотикою та психоаналізом (а також із гегельянством та марксизмом), нейтральні концепції значною мірою завдячують своєму існуванню теоріям соціального конструктивізму, що тлумачать ідеологію як систему сенсів, символів і значень, яка, з одного боку, об'єднує людей у цілісну соціокультурну групу, а з іншого – дозволяє окремій людині стати частиною такої групи [40, с. 9].

Насамкінець, Т. Лютий і О. Ярош нагадують, що початково саме поняття

«ідеологія», що виникло в епоху Просвітництва, мало зовсім не таке значення, в якому воно використовується зараз: спершу ідеологією називали науку про ідеї, що ними послуговується людство, про їхнє виникнення, формування і розвиток. Ідеологи були покликані займатись практично тим самим, що й прихильники «критичного підходу»: руйнувати стереотипи й догмати мислення, спростовувати забобони й міфи, доводити ірраціональність вірувань, глибоко закорінених у суспільній свідомості, і, врешті-решт, віднаходити істину й доносити її до широкого загалу. Натомість, зараз ідеологія тлумачиться як дещо діаметрально протилежне науці й об'єктивним знанням, а звання ідеолога присуджується тому, хто продукує та розповсюджує певні ідеї (намагаючись за допомогою них вплинути на свідомість інших людей), а не тому, хто критикує чи, принаймні, неупереджено аналізує їх: «Якщо вести мову про корені ідеології, то спершу це слово означало наукове вивчення людських ідей. Але досить швидко перетворилося на систему ідей. Тоді ідеологом треба вважати не того, хто аналізує ідеї, а хто виголошує їх. За сучасних умов ідеологія різко протиставляється науці. Тепер переважно з іронією згадується, що ідеологія породила науку раціонального вивчення законів, які регулюють формування і розвиток ідей. Її коріння сягає часів Просвітництва з його мрією про світ, який би був цілковито прозорим для мислення, вільним від забобонів і мракобісся. Ідеолог мав би стати прискіпливим аналітиком свідомості, критиком догматичних, ірраціональних вірувань традиційного суспільства». [40, с. 10]

Аналізуючи вищевикладені положення розуміння ідеології, зазначимо, чи виокремимо, найбільш суголосні щодо нашого дослідження сентенції. З одного боку, це негативний погляд на ідеологію як спосіб вводити в оману велику кількість людей, і, таким чином, втримувати над ними владу. Саме в такій парадигмі найбільш доречно розглядати ідеологію німецького тоталітаризму зазначеного періоду. Утім, не менш принагідним є й погляд на ідеологію як світогляд — як індивідуальний, так і колективний. Таке тлумачення ідеології є особливо вдалим для розгляду мистецьких постатей,

пов'язаних з епохою тоталітаризму.

Але перед тим, як перейти безпосередньо до ідеології тоталітарного режиму в Німеччині 1930–40-х років, спочатку варто розтлумачити саме поняття тоталітаризму. Як суспільно-політичний лад тоталітаризм постав у саме у ХХ столітті. Саме слово «тоталітаризм» латинського походження, і є спільнокоренневим до слова «тотальний» – тобто «повний», «цільний», «всеосяжний» або «всеохоплюючий». Першим вживати це слово як політичний та політологічний термін став італійський диктатор Б. Муссоліні: у 1925 році він охарактеризував цим словом власний політичний рух.

Тоталітаризм як явище є одним з ключових концептів дисертаційної розвідки. Зазвичай його тлумачать як політичний режим, для якого характерним є встановлення абсолютного контролю над населенням держави та опора на насильство. Так, «тоталітаризм – це різновид політичної влади, встановленню якої сприяє широка ідеологічна маніпуляція, терор і насильство. Тут політичним стає кожен аспект життя, не залишаючи нічого приватно й руйнуючи громадянське суспільство» [40, с. 22]. Це визначення є релевантним, але недостатнім, адже насправді тоталітаризм виходить за рамки політичного режиму і вміщає в себе також особливу побудову соціуму та економіки, культуру та навіть специфіку менталітету суспільства, очолюваного тоталітарною владою.

Вітчизняний дослідник Михайло Юрій стверджує, що, хоча ідея тоталітарної держави виникла ще в стародавніх країнах, таких як Китай та Греція I тисячоліття до нашої ери, по-справжньому вона змогла втілитися лише тоді, коли людство, принаймні на теренах Європи, дійшло в своєму розвитку до «індустріальної стадії», яка зумовила появу нових комунікаційних технологій та значно більш складних, ніж раніше, суспільних зв'язків – що, в свою чергу, уможливило з суто технічної точки зору повний контроль над громадянами та швидке розповсюдження ідеологічної доктрини. На цій стадії соціального розвитку виникають також монополії, які регулювали провідні галузі промисловості встановили тісні взаємозв'язки з державами. Загалом,

розширення спектру соціальних функцій держави, науково-технічний прогрес, бурхливий розвиток освіти, впорядкування й раціоналізація суспільного життя, і, врешті-решт, підвищення рівня життя населення – заклали підвалини для ілюзій, що нібито усю людську життєдіяльність можна тотально раціоналізувати й організувати – причому «згори», за допомогою «всесильної та всепроникної» державної влади [60, с. 218].

Народ тоталітарної держави має свідомість колективістського характеру – тобто таку систему цінностей, яка передбачає повне й безумовне панування суспільства, колективу – держави, нації, соціально-економічного класу – над окремою людиною, індивідом. У той самий час правляча верхівка даного «колективу» ставить перед собою ціль щодо встановлення нового політичного ладу та впровадження певної ідеологічної доктрини, і прагне цю мету втілити в життя.

Як уже було зазначено вище, стрімкий розвиток державного апарату й промисловості в низці країн стали передумовами для розповсюдження тоталітарних ідей – концепцій перетворення держави (а можливо, і всього навколишнього світу) на досконало впорядковану «фабрику» чи навіть бездушну, але працюючу безвідмовно машину, в якій окремі індивіди є лише легкозамінними «гвинтиками». Утім, були й інші, значно більш суб'єктивні причини для «тоталітаризації» соціуму: насамперед, це настрої фрустрації та невдоволення, які почали ширитися через руйнацію традиційних, у тому числі релігійних цінностей, атомізацію суспільства, соціальне відчуження. Багато людей почали відчувати втрату сенсу життя, беззмістовність існування, самотність і безсилля. Іще однією причиною для постання тоталітарного режиму є гострі соціально-економічні кризи й збідніння нижчих суспільних прошарків («народних мас»). Русіями «тоталітарних революцій» стають також маргінальні групи, представники яких не займають чітко визначеного місця в соціальній структурі, не мають постійного місця роботи, а інколи – навіть місця проживання, і тому налаштовані нігілістично чи навіть вороже до існуючого суспільного ладу. [60, с. 219]

Безпосередня загроза тоталітаризму з'являється тоді, коли виникають політичні партії та рухи з тоталітарною ідеологією. Для таких політичних організацій характерна жорстка ієрархія та беззаперечне підпорядкування «рядових» членів даного об'єднання не тільки спільним ідеям, але й керівництву – «вождям» партії. [60, с. 220 – 221]

Найбільш значуща риса тоталітарного режиму – це прагнення підпорядкувати усі сфери соціального, економічного та політичного життя єдиному планові та ідеології. Наскільки не відрізнялися одна від одної ідеологічні доктрини конкретних тоталітарних диктатур, все ж між ними існує низка спільних рис.

По-перше, це телеологія, а в певних випадках – навіть есхатологія, тобто погляд на історію розвитку суспільства як на рух до чітко визначеної мети, після досягнення якої власне історичний процес має припинитися, і натомість має настати «світле майбутнє», постати ідеальна суспільна утопія; «головний сенс існування» людини, або ж усього людства чи його частини – суспільства, класу, держави, нації, «раси» тощо – буде, таким чином, втілений у реальність.

По-друге, тоталітарна ідеологія завжди засновується на певних сучасних міфах про те, якими мають бути окрема людина та суспільство загалом. Правитель або правляча верхівка як «першовідкривач» даних міфологем насаджує їх як єдино вірну та «істину» в останній інстанції, що не може підлягати жодній критиці, тобто щось на зразок релігійної догми.

По-третьє, проголошується домінуюча роль окремої суспільно-політичної (в окремих випадках – також і економічної) групи: наприклад, класу або народу (нації).

По-четверте, що прямо впливає з третього пункту, «знаходиться» або «визначається» суспільний ворог – антагоніст домінуючої соціальної групи: при комунізмі це буржуазія чи «імперіалістичні» країни, при нацизмі – «ворожі» або «нижчі за розвитком» народи й етноси тощо.

З суто політичної точки зору, тоталітаризму властива розбудова «державної машини примусу», складовими якої виступають поліція / міліція,

армія та інші силові структури. Населення підлягає перманентному теророві й залякуванню. Забороняються будь-які політичні організації, опозиційні до влади, не допускається жодна критика режиму. Усі засоби масової інформації підлягають тотальному контролю й цензурі і виступають фактично як засоби пропаганди та ідеологізації. Цензурується та контролюється також мистецтво, його створення, розповсюдження та «споживання» – таким чином, тоталітаризм «перформатує» мистецький простір.

Водночас, влада при тоталітаризмі намагається показати себе виразником інтересів народу, тому впроваджує імітацію демократії, проявами якої є, зокрема, фальшиві вибори або псевдорферендуми, а також видимість економічної рівності, що насправді є звичайною зрівнялівкою. Якщо вже мова пішла про економіку, то варто зазначити, що в цій сфері також проявляється тотальний контроль з боку влади: ліквідується або суворо обмежується приватна власність, впроваджуються планові методи управління промисловістю, державним господарством і ресурсами тощо.

Між демократією та тоталітаризмом може існувати своєрідна «проміжна ланка» – авторитаризм. М. Юрій визначає авторитаризм як «необмежену владу однієї людини або групи осіб, що не допускає політичної опозиції, але зберігає автономію особистості і суспільства в позаполітичних формах» [60, с. 226]. Тобто, авторитарний режим, як і тоталітарний, характеризується необмеженою, «диктаторською» владою, опорою на силові структури, відсутністю справжньої політичної опозиції, призначенням зверху політичних еліт тощо. Однак при цьому контроль над суспільством ще не набув тотальних рис; низка сфер суспільної діяльності, як-от приватне життя або економіка, зберігають повну або часткову автономність. Це певним чином споріднює авторитаризм із демократією.

Італійський письменник, філософ, медієвіст Умберто Еко пояснює, чому практично будь-який тоталітарний чи навіть тоталітарний режим як минулого, так і сьогодення, називають фашистським. Він зазначає, що у «оригінального» фашистського режиму, тобто у диктатури Б. Муссоліні, не було усталеної

ідеології: наприклад, якщо на початку постання даного політичного режиму йому були притаманні атеїзм та антиклерикалізм, то в подальшому тоталітарна влада активно співпрацювала з церквою, а сам Б. Муссоліні почав регулярно згадувати Бога в своїх промовах і навіть називав самого себе «рукою Провидіння». Були в італійському тоталітаризмі й інші суперечності: наприклад, повний контроль над соціумом з боку держави поєднувався зі свободою підприємництва в економіці; революційний характер політичної програми – зі збереженням монархії тощо. Футуризм цілком нормально співіснував в Італії епохи тоталітаризму з інтересом до мистецтва Римської імперії та «народної творчості». Погляди італійських фашистів на мистецтво були також неоднорідними: одні дозволяли лише відверто пропагандистські форми мистецтва, інші ж толерували і подекуди схвалювали навіть авангард.

Утім, саме Італія була першою європейською державою, де постав праворадикальний тоталітаризм, який став прикладом для аналогічних політичних рухів в інших країнах – як у Європі, так і за її межами. У новому виді диктатурі можновладців різних країн приваблювало, зокрема, те, що він може бути альтернативним, більш поміркованим варіантом суспільно-політичного устрою на противагу значно-радикальнішому, як тоді здавалося, комунізму. Для італійського фашизму були характерні такі неодмінні атрибути тоталітаризму, як репресії у відношенні до інакомислячих, придушення профспілок, нівелювання свободи слова та преси, фіктивний характер інституції законодавчої влади.

У. Еко наголошує на тому, що італійський фашизм, при всій його суперечливості та пропри відсутності чітко виробленої ідеології, мав певні «архетипи», які вирізняли даний політичний лад на емоційному, «надрозумовому» рівні [69, с. 16] При чому, як зазначає вчений, навіть якщо вилучити одну або декілька рис, притаманних італійському тоталітаризмові, усе одно даний режим буде прийматися у якості фашизму, просто дещо модифікованого. Приміром, якщо уявити італійський фашизм без прагнення до колоніалізму, то вийде режим, подібний до балканського тоталітаризму;

якщо ж змодельовати диктатуру на кшталт італійського фашизму, але без імперіалістичних амбіцій можновладців – вийде один з тоталітарних режимів, які мали місце у ХХ столітті на Піренейському півострові. Тож, саме відсутність чіткої ідеологічної доктрини італійського фашизму, багатогранність його проявів при наявності певної низки загальних ознак, тією чи іншою мірою притаманним усім тоталітарним режимам і стала приводом для того, щоб слово «фашизм» стало синонімом терміну «тоталітаризм».

Основними різновидами тоталітаризму є такі політичні режими, як: фашизм, нацизм (або «націонал-соціалізм») та комунізм. Повертаючись до «часо-просторової» площини даного дослідження, тобто до німецького тоталітаризму 30-х–40-х років ХХ століття, зазначимо, що даний режим є саме націонал-соціалістичним. Даний вид тоталітаризму доволі часто розглядають як один із різновидів фашистського режиму, що мав, однак, власні специфічні риси: ствердження у якості найвищої цінності німецької нації, або, як казали самі націонал-соціалісти, «арійської раси», а також побудову могутньої німецької держави – «тисячолітнього райху», з опорою на «традиційно німецькі цінності».

Американська історикиня Клаудія Кунц у своїй монографії «Совість нацистів» вводить поняття, власне «совісті нацистів» – тобто сукупність морально-етичних принципів, якими мали послуговуватися в своєму житті представники «арійської раси». Можна сказати, що «совість нацистів» – це втілення нацистської ідеологічної доктрини на рівні свідомості окремих індивідів. К. Кунц виокремлює чотири «передмови» для формування нацистського світогляду.

Перша передумова – це «Volk», тобто буквально – «народ», який можна порівняти з живим організмом, який народжується, розвивається і – через певний проміжок часу – гине. На початку ХХ століття в гуманітарній сфері отримали розповсюдження песимістичні настрої, пов'язані з передчуттям «загибелі західної цивілізації». Особливої сили такі занепокоєння набули на межі 20–30-х років, коли цілу низку західних країн спіткала економічна криза.

У зв'язку з цим поширилися заклики до жертвування персональними інтересами задля суспільних і державних потреб. Відчуття необхідності служити нації, щоб урятувати її від загибелі, було однією з основних рис, притаманних ментальності німців у добу тоталітаризму.

Друга передумова полягає в тому, що народ має розбудовувати таке суспільство, яке відповідало б традиційним для нього етнічним цінностям. Причому у кожній нації, на кожному конкретному етапі її існування й розвитку, є свої власні, специфічні цінності. Отже, в свідомості німецького тоталітарного мав місце певний культурний релятивізм – який, однак, розумівся не як підґрунтя для толерантності до інших національно-етнічних спільнот, а з точністю до навпаки – як «аргумент» на користь «вищості» німецької нації над усіма іншими.

Третя передумова «совісті» націонал-соціалістів – виправдання агресивних дій проти населення підкорених держав – аж до повного його винищення. Дана установка була характерною для доби колоніалізму (приймаючи вигляд «постулату» про панівну роль «білих людей»), а її витоки можна прослідкувати щонайменше з часів хрестових походів.

Нарешті, остання, четверта передумова для морального виправдання німецького тоталітаризму – це думка про необхідність планомірної й безжальної боротьби всередині держави з певними суспільними групами лише через їхню етнічну приналежність, незважаючи на ступінь асимільованості даних груп. Прихильники подібних ідей проводили біологічні аналогії, виставляючи найбільш ворожу до них націю: євреїв – у якості «паразитів», які з середини зжирають німецький національний «організм». Особливістю саме націонал-соціалізму було те, що «внутрішніми» ворогами оголошувались ті, хто практично не відрізнявся в більшості населення Німеччини ані у фізіологічному, ані в культурному плані – на відміну від випадків ксенофобії, які до цього мали місце в історії, і приводом до яких були яскраво виражені, зокрема, расові чи релігійні, розбіжностями між суспільно-політичними групами.

Як і для будь-якого іншого тоталітарного режиму, для націонал-соціалізму було надважливим підпорядкувати собі культурний і мистецький простір. Одразу ж після приходу до влади в Німеччині націонал-соціалісти розпочали низку заходів для встановлення контролю над культурою. Вже в березні 1933 року було створено Міністерство народної освіти й пропаганди, яке очолив Йозеф Геббельс. Основною ціллю даної організації було просування тоталітарної ідеологічної доктрини. Крім того, замість профспілкової організації був організований Трудовий фронт, в межах якого існували, по-перше, відділ культури, а по-друге, спільнота «Сила через радість», які було нібито покликане займатися «організацією дозвілля» серед робітників (в «обов'язки» спільноти входило, крім усього іншого, розповсюдження білетів на концерти та в театри).[Є. Рудницький, с. 27] Для виховання молоді в потрібному для нацистів руслі було створено такі структури, як «Гітлерюгенд» та «Спілка німецьких дівчат». Залишалось лише організувати орган контролю над митцями. Тож, уже у вересні 1933 року було створено Імперську палату культури, яка складалася з семи підрозділів (спеціалізованих палат), кожна з яких відповідала за певну сферу культурного простору: літератури, театру, музики, «витончених мистецтв», преси, радіо і кіно.

Лише ті музичні діячі, які були членами Імперської палати культури та беззаперечно виконували її накази, мали право займатися професійною діяльністю. Як зазначає музикознавиця Валентина Бабешко у своїй магістерській роботі «Карл Орф. Музичні п'єси-казки «Місяць» і «Розумниця» (до питання «художник і час»)), членами палати могли бути, по-перше, лише ті музиканти, які, мали чистокровне арійське походження, і, до того ж були одружені на настільки ж чистокровних партнерах; а по-друге, лише ті, чий життєдіяльність і творчість повністю вписувалися в «офіційну» ідеологічну доктрину [2, с. 25]. Твори митців, які не входили до палати, було заборонено видавати або виконувати.

Пропаганді цієї ідеологічної доктрини віддавалося у часи німецького тоталітаризму величезне місце. Для уніфікації та ефективного проведення пропагандистської кампанії на території райху, насадження «націонал-соціалістичної» ментальності пересічним німцям в межах Міністерства народної освіти і пропаганди існував (і залишався найважливішою складовою міністерства), власне, відділ пропаганди. Можновладці поставили собі за мету оволодіння усіма наявними тоді засобами передачі інформації. Для цього вони, зокрема, створили у 1934 році Німецьке офіційне інформаційне бюро, об'єднавши дві найбільші на той час інформаційні служби: Телеграфний союз та агентство Вольфа. Бюро скеровувало свою діяльність не тільки на німецький народ, але й на громадян інших європейських країн. Міністерство народної освіти й пропаганди також «прибрало до рук» усю пресу, видавництва та заклади торгівлі книжками. До заняття журналістською справою допускалися лише члени Націонал-соціалістичної робітничої партії, яка за час існування диктатури практично монополізувала газетне видавництво, а редактором могла бути лише особа «арійської крові». [48, с. 155] Лише кілька найбільших видань зберегли відносну автономію, але й їхня діяльність була зведена до мінімуму. Інші ж газети або були конфісковані, або «задавлені» під економічним тиском, або ж просто втратили популярність і цільову аудиторію на користь «партійної преси». Окрім вище названих «традиційних» засобів масової інформації, велика роль відводилася також і новим на той час методам взаємодії з суспільними масами, наприклад, радіо.

Культура і мистецтво також розглядалися німецькою політичною верхівкою як засоби розповсюдження нацистської ідеології. Німецько-американський історик суспільства та культури Джорж Моссе у своїй праці «Нацизм і культура. Ідеологія та культура націонал-соціалізму» зауважує про те, що однією зі світоглядних особливостей німецького тоталітаризму було вороже ставлення до інтелектуалізму та раціоналізму. «Німецький національний дух», традиційну ментальність «арійців» (основним репрезентатором якої вважалося німецьке селянство – а не, приміром, жителі

міст, де зосереджені центри науки й ґрунтовної освіти), а також «випрацювання характеру» диктаторська влада цінила значно вище за розум [97, с. 169].

Як і будь яка тоталітарна ідеологія, особливо така, що безпосередньо походить від фашизму, націонал-соціалізм проголошував вольовий аспект особистості, активне (у певному сенсі «стереотипно-маскулінне») начало, «дієвість заради дієвості» більш важливими, ніж будь які «розмірковування». Особливо жорстко інтелектуалізм критикувався тоді, коли мова заходила про тих інтелектуалів, які емігрували з тоталітарної Німеччини. Натомість, правильні інтелектуали, за висловом автора новели «Вільтфебер – вічний німець» Германа Бурте, мали «належати народу» і навертати народ до способу життя, суголосного правлячій ідеології.

Утім, інколи висловлювалася й інша точка зору щодо інтелекту: наприклад, одним із «девізів», постулатів діяльності створеної націонал-соціалістами «служби праці» полягав у тому, що «завдяки розуму можна досягти будь-чого» [97, с. 169]; а одна з газет, яка спеціалізувалася на військовій тематиці, наголосила на тому, що має бути певний баланс між вольовим началом і розумовими здібностями: мовляв, якщо раптом станеться війна, то для перемоги в ній знадобляться не лише героїзм і вірність «расовим» ідеалам, але й добре розвинуті мисленнєві навички [97, с. 169]

І все таки, раціональне начало у тоталітарній Німеччині більше засуджувалось, ніж схвалювалось, адже воно буцімто затьмарювало сприйняття ідеології, яка мала би бути зрозумілою за замовчуванням – принаймні, для «справжніх німців». Натомість, високо цінилася «творчість». Причому, цінним проголошувалося не просто мистецтво як таке, а саме творчість у якнайширшому сенсі цього поняття. Навіть політика розглядалася передусім як творча справа. Самого фюрера та його італійського союзника – Беніто Муссоліні – називали то «поетом революції», то «архітектором тотальної спільноти». Утім, зрозуміло, що правильною для націонал-соціалістів була лише та творчість, незалежно від форми її вияву, яка

відповідала (чи, принаймні не суперечила) нацистському світогляду та прославляла німецький народ. Загалом, в епоху німецького тоталітаризму спостерігалася тенденція до ритуалізації, естетизації та подекуди навіть театралізації всіх сфер суспільного та політичного життя. До даної тенденції призвели, по-перше, «естетичні смаки» самого фюрера, і по-друге, прагнення представити тоталітарний режим у якомога більш привабливому світлі та замаскувати його найбільш страшні та криваві сторони. [93, с. 168–169] Утім, зазначимо, три вище названі процеси – ритуалізація, театралізація та естетизація соціальних практик, можуть мати значно глибші підвалини: ці явища є проявами особливого роду перформативності, закріплення ідеології та світоглядних установок шляхом виконання конкретних практик – це саме те, на що звертав увагу Л. Альтусер.

Хоча насправді Імперська палата культури була органом жорсткого, тотального контролю над усіма проявами культури в Німеччині, її президент Й. Геббельс запевняв, що задачі цієї організації полягають, навпаки, у забезпеченні свободи і самостійності усіх сфер мистецтва. Й. Геббельс навіть оголосив заборону критики мистецтва: замість неї, як він стверджував, мали публікуватися просто «репортерські» (тобто суто описові, такі, що не містять ніяких оцінок) статті, присвячені мистецтву. «Критикуючи критику», він апелював, знову таки, до «істинно німецького народу» та його незмінних з плином часу естетичних уподобань. І знову у якості типових вихідців цього народу (а значить – «кінцевих» адресатів мистецтва) виступав простий народ, здебільшого селяни, які нібито не давали оціночних суджень щодо мистецтва, а просто пасивно «сприймали» його, і для яких, мовляв, єдиним критерієм оцінки художньої творчості була її «типова німецькість». [97, с. 171] А по факту дана «критика критики» мистецтва була розрахована на типових споживачів масової культури гранично низької якості. Насправді суть заборони критики мистецтва полягала у забороні на твори, які критикували тоталітарний режим.

Таке виокремлення саме селянського прошарку у якості провідної сили німецької нації мало за наслідок появу величезної кількості творів (передовсім, літературних), де сільські жителі були головними (а часто – єдиними) дійовими особами. Окрім романтизації життя селян, їхніх традицій та звичаїв, основними темами для літературних, театральних та інших мистецьких творів були: історія німецького народу – подана не в реалістичному чи, тим паче, критичному, а ідеалістичному руслі (звеличення «тисячолітнього райху» та його здобутків), традиційні німецькі цінності (зокрема, сімейні), а також боротьба з «ворогами німецької нації» – як зовнішніми, так і внутрішніми (євреями). Крім усього вищезазначеного, допускалася до друку й тиражування чисто розважальні літературні твори: комедії, любовні романи тощо. Загалом, твори, які допускалися цензурою в тоталітарній Німеччині, були або відверто пропагандистськими, або ж «легкожанровими», розрахованими на найменш вибагливу цільову аудиторію.

Перед тим, як перейти до аналізу ситуації з музикою та музичним простором у Німеччині 1930–1940-х років, коротко розглянемо становище інших основних видів мистецтва (щодо літератури було сказано вище). Театр як синтетичний різновид мистецтва (а отже – як ціла низка різноманітних та різнобічних факторів впливу на глядача) був підданий розгляду з боку правлячої верхівки як один з найбільш ефективних – як у кількісному, так і у якісному вимірі, способів пропаганди та нав'язування ідеології. Особливо важливим було театральне мистецтво у контексті вище згаданої ритуалізації суспільно-політичних процесів. Водночас, театр потерпав від жорсткої цензури та тотального контролю не менш, ніж література. Як і в «мистецтві слова», в театрі однією з головних тем для сюжетів стало прославлення націонал-соціалізму та його «героїв», як-от очільник загону «штурмовиків» Хорст Вессель та розстріляна французами «сакральна жертва», практично «мученик» за ідеали націонал-соціалізму Лео Шлагетер. Але далеко не завжди спектаклі такого ґатунку зривали шквал овацій, та кількість таких ідеологізованих творів була недостатньою. Тому нарівні з новими на той час

відверто пропагандистськими творами в репертуар театрів включали й дійсно цінні з художньої та змістової точки зору п'єси – зокрема, за авторством німецьких класиків Й. Гьоте та Ф. Шиллера. Але постановки навіть цих творів відбувалися в ключі ідеологічної доктрини. Насадження райхівського «патріотизму», ідеологія та пропаганда, розбавлялися, аналогічно літературі, розважальними спектаклями легкого жанру. Зокрема, ставилися окремі комедії В. Шекспіра та П. Кальдерона, а музичний театр мав у репертуарі опери Дж. Россіні та оперети Р. Штрауса й Ф. Легара. Але при цьому було заборонено оперети самого засновника цього жанру: Жака Оффенбаха. До еміграції або навіть повного припинення театральної діяльності правлячий режим змусив таких театральних режисерів, як К. Ейснер та М. Рейнхарт. Тож, як і будь-яке інше мистецтво за часів диктатури в Німеччині, театр мав або налаштовувати на патріотичний лад, спонукати до служіння державі, фюреру й арійській расі, а якщо буде потрібно – й віддавати за них життя; або – ж, навпаки, відволікати від тих катастрофічних процесів, які мали місце в тоталітарному суспільстві. Чи не найбільш красномовно про становище театру у тоталітарній Німеччині говорить той факт, що будівлі деяких театрів почали використовуватися не за прямим призначенням, а у якості «сесійних зал» для партійних засідань і зборів націонал-соціалістів.

Безжальній ревізії підлягали також картинні галереї та музеї, де зберігалися твори образотворчого мистецтва. Близько двох десятків тисяч живописних і графічних полотен було вилучено лише через те, що їхні автори (серед яких був, приміром, і видатний митець Рембрандт ван Рейн) не були чистокровними арійцями. Також підставою до вилучення того чи іншого твору була його приналежність до певного авангардистського чи модерністського напрямку: імпресіонізму, експресіонізму, абстракціонізму, кубізму тощо. Утім, цензура у сфері образотворчого мистецтва далеко не завжди була послідовною. Річ у тім, що представники правлячої верхівки, як-от Й. Геббельс та А. Розенберг (останній, до речі, відзначився тим, що під час Другої світової війни очолював розграбування музеїв на окупованих

Німеччиною територіях), мали відмінні, а подекуди – й діаметрально протилежні погляди на мистецтво, а отже, й на характер політики, який слід провадити щодо художньої творчості.

Якщо вже заходила мова про театр та його значення для просування ідеології, не слід оминати увагою і сучасніший вид синтетичного, «перформативно-ігрового» мистецтва: кінематограф. За кінематографом, як і за радіо, можновладці тоталітарної Німеччини бачили велике майбутнє. Звичка ходити до кінотеатру сформувалася у німців іще в часи Ваймарської республіки. Усі німецькі кіностудії були націоналізовані до 1937 року, підпавши під контроль управління кіно та отримавши фінансування з коштів державного банку. Утім, повністю державним німецьке кіно стає лише в 1942 році – тоді, коли виникла об'єднана кінофабрика УФА (UFA – Universum Film Aktiengesellschaft).

Кіностудія Нойбабельсберг, яка знаходилася в Берліні, а також Мюнхенська кіностудія мали репутацію найкращих кінофабрик всієї Європи. Серед найбільш значущих кінострічок, випущених у Німеччині доби тоталітаризму, можна назвати такі: «Білі раби» (1936 рік, фільм ідейно спрямований проти комуністів); «Концерт на замовлення» (1940 рік, жанр – популярна драма; фільм розповідає про німецького солдата, який жертвує собою заради порятунку своїх товаришів); «Єврей Зюс» (1940 рік, антисемітський фільм; режисер – Байт Харлан); «Президент Крюгер», або «Дядечко Крюгер» (1941 рік, кінострічка антибританського спрямування; режисер – Ханс Штайнхоф; продюсер та виконавець головної ролі – Еміль Яннінгс). Також було знято такі фільми, як: «Велике кохання» (1942 рік); кінострічка про пруського короля Фрідріха Великого (1942 рік); історичні фільми «Роберт Кох – переможець смерті» (1939 рік) та «Кольберг» (1944 рік; мелодрама; режисер – Байт Харлан); «легкожанрова» кінопродукція на кшталт кіно «Дочка Єви» (1938 рік), «Кора Торре» (1940 рік) та «Дівчина моєї мрії» (1944 рік). Окрім вже згаданого Еміля Яннінгса, провідним кіноактором тоталітарної Німеччини був Йоахім Готшальк, актрисами – Марлен Дітріх,

Маріка Рьокк та Сара Леандер.

В добу тоталітаризму в Німеччині, звичайно ж, виходили відверто пропагандистські та ідеологізовані фільми, зокрема, такі кінострічки, як: «Перемога віри» (1933 рік) та «Тріумф волі» (1934 рік, режисерка обидвох фільмів – Лені Ріфеншталь; фільми розповідають про з'їзди Націонал-соціалістичної робітничої партії в Нюрнбергу); «Гітлер'юнге Квекс» (1933 рік); «Штурмовик Брандт» (1936 рік); «Кольберг» (1945 рік) та інші. Утім, кіно пропагандистського спрямування становило лише одну десяту частину від усього, що показували в кінотеатрах. Більшу частину тогочасного кінематографічного репертуару складали твори розважального характеру, до кінопрокату допускалися навіть американські фільми: заборона на кінопродукцію США остаточно набула чинності тільки на початку 1941 року, хоча перший список заборонених фільмів був затверджений іще в березні 1933 року.

Найбільш значущою фігурою у документальному кіно Німеччини 1930–1940-х років залишалася Лені Ріфеншталь. Окрім згаданих вище кіноробіт, присвячених Нюрнберзьким зібранням НСДАП, вона була режисеркою фільму «Олімпія» 1938 року, темою якого, як випливає із самої назви, є Олімпійські ігри в Берліні 1936 року. Фільм складається з двох частин: «Свято народів» і «Свято краси». Для обидвох частин характерними є використання інноваційних на той час операторських та кіномонтажних прийомів, а також майстерно скомпонований музичний супровід. Незважаючи на документальність та спортивну тематику, у стрічці «Олімпія» доволі виразно прослідковується ідеологічний аспект: окрім власне спортсменів, у кадрі регулярно з'являється А. Гітлер, який ніби є головною дійовою особою фільму; самі ж спортивні змагання висвітлюються ніби як аналогія бойових дій, чи навіть як підготовка до них.

Важливою частиною повсякденного життя в Німеччині періоду тоталітаризму були свята. Святкові заходи при нацистах нагадували католицьку літургію: драматургія таких заходів передбачала поступове

наростання напруги, а в центрі місця проведення свята або виступав сам фігурер, або розміщувалися його скульптурні зображення (тобто щось аналогічне «олтарю»). Правляча верхівка використовувала усі засоби емоційного впливу під час проведення свят.

Для контролю над проведенням свят «згори» було навіть створено спеціальну державну установу: «Відомство з організації торжеств, дозвілля і свят». Націонал-соціалісти намагались створити враження демократизму і стирання відмінностей між соціальними групами під час свят (на противагу, приміром, урочистим заходам, які проводилися в Німеччині у вільгельмівські часи). Були також спроби заміни таких суто церковних заходів, як хрещення, вінчання та відспівування, а також християнських свят на більш ідеологічно-зумовлені заходи, мотивуючи це начебто спробами відродити давні традиції німецького народу, – але подібні нововведення не прижилися. Тоталітарна влада, таким чином, прагнула взяти під контроль усі види дозвілля, включно з ярмарками та народними гуляннями. Такі заходи з уніфікації усіх видів розваг пояснювались тим, що нібито вони постають розвагою неорганізованого натовпу окремих людей, тим самим, не відповідаючи ідеалу «істинно народного свята». Насправді ж уніфікація дозвілля була фактично процесом його ідеологізації та політизації. Місця проведення свят декорувалися у народному («селянському») стилі, обов'язковими перформативними номерами були народні танці, спектаклі самодіяльних театрів, виступи та змагання спортивних клубів, а також музичні номери самодіяльних хорів і оркестрів. Усі свята влада тоталітарної Німеччини поділяла на три групи: свята річного циклу, політичні урочисті заходи та сімейні святкування. При чому саме друга група – заходи політичного спрямування – вважалася найголовнішою; такі заходи проводилися щонайменше двічі на місяць і мали на меті складати конкуренцію християнським церковним ритуалам.

У зв'язку зі висвітленням специфіки масових заходів у Німеччині епохи тоталітаризму варто згадати про особливий жанр театрального мистецтва, властивий саме німецькому народові. Мова йде про національний театр «тінг»

(Thing). Давні германські племена називали терміном «тінг» місце, де збиралися люди задля розв'язання важливих суспільних питань – а також саме таке зібрання. Якщо ж говорити про тінг саме як про різновид театру, то це було масове дійство, яке композиційно було близьким до середньовічних карнавалів чи містерій. Дві основні форми тінга – це «народний хор з декламаціями» та «карнавальне дефіле». Традиції тінга знайшли своє відображення, зокрема, у творчості Карла Орфа. Тоталітарна влада через явну схожість тінга з політично-вмотивованими заходами (як-от з'їзди правлячої партії) хотіла запровадити постановки вистав у даному жанрі по всій країні – звичайно, в ідеологічних та й пропагандистських цілях (планувалося навіть створити 400 «тінг-театрів», але фактично збудовано їх було лише 16). В цілому, спроба віднайти новий інструмент пропаганди на базі «добре забутого старого» виду перформативної мистецької практики провалилася, і відродження тінга тривало недовго: народному театрові в умовах його насадження «згори» бракувало його найголовнішого елемента – спонтанності, хаотичності, імпровізаційності.

Провідну роль у забезпеченні прихильності простого народу до влади, та у насадженні тоталітарної ідеологічної доктрини відігравала пропаганда. Причому, тоталітарна влада Німеччини скеровувала свою пропагандистську машину не стільки на повне викорінення ідей та засад демократії зі світогляду пересічних німців, скільки на їхнє видозмінення, «викривлення зсередини», адаптацію до тоталітарних ідеологем. Тоталітарна пропаганда користувалася тим, що демократія є відкритою до критики. Вона давала гранично прості відповіді на усі складні запитання – політичні, економічні, воєнні, національні, культурні тощо. Можновладці не цуралися суто ораторських прийомів та відвертої демагогії, вони старалися враховувати вподобання та бажання «народних мас», і у відповідності з ними проголошували гасла. Також націонал-соціалісти запозичували зовнішню атрибутику у лівих політичних рухів (зокрема, у руху робітників): червоні прапори, мелодії пісень тощо.

Німецька тоталітарна пропаганда 30–40-х років ХХ століття вирізнялась постійним спонуканням до надзвичайно сильних, екстатичних емоцій. Тому усі пропагандистські заходи, на кшталт маршів, партійних зібрань, політичних «свят», характеризувалися гротескністю, екзальтованістю, бездумним повторенням примітивних гасел (ніби це не політичні девізи, а щось на зразок мантр чи заклинань, що мають магічну силу), а також уже згаданою вище театральністю. Все це мало на меті заглушити розум, пригнітити здатність до критичного мислення. Маршові процесії були покликані привчати німецький народ до руху – і дій загалом – в одному ритмі, до «автоматичного» виконання команд і наказів, до нівелювання свободи волі й особистісного начала в окремій людині. Марш міг приймати вид простої ходи колон; часто мало місце також перегрупування колон для мітингу; існували й особливі види процесій: урочистий, або церемоніальний марш, під час якого марширували «пруською» або «гусячою» ходою, та факельна хода.

Окрім маршів та інших масових заходів, дієвим інструментом пропаганди було насаджування повсюдного носіння уніформи. Майже предметом культу став однострій офіцера, власна уніформа була у кожній установі. Така уніфікація одягу, так само, як і заходи з залученням великих мас людей, сприяла викоріненню індивідуалістичних прагнень, насадженню колективізму та потягу до «служіння райху».

Відтак, методологічно важливою дослідницькою оптикою постає ще одна концепція «дисциплінарної влади» французького постструктураліста Мішеля Фуко. Її ключова ідея полягала в підпорядкуванні тіла на його систематичне, щоденне дресирування та трансформації його до «слухняного тіла». Так, дисциплінарна влада прагне бути безперервною, системною, такою, що проникає в найдрібніші пори повсякденного життя людини. І об'єктом цієї влади стає «слухняне тіло».

Водночас залучення концепції «гетеротопії» Мішеля Фуко, дозволило нам проаналізувати та оприятити вищевикладений аспект німецької тоталітарної пропаганди 30–40-х років. Так, до прикладу, М. Фуко,

досліджуючи «інші місця», топоси, детально описує, як у XVIII столітті в армії, школах, на заводах та лікарнях починають застосовуватися аналогічні методи анатомо-політичного дресирування. Людина розглядається як машина, яку можна розібрати на гвинтики, оптимізувати її рухи, підвищити її корисність та водночас зменшити її здатність до спротиву. Солдат більше не є носієм природженої військової доблесті, оскільки його «конструюють» за допомогою муштри, випрямлення постави, чіткого таймінгу кроків та рухів зі зброєю. Дисципліна діє через прості, але тотальні механізми розподілу простору та часу: по-перше, кожне тіло повинно мати своє чітко визначене місце (палата в лікарні, парта в класі, робоче місце за станком, камера у в'язниці), що виключає хаотичне блукання та неконтрольовані збори індивідів. По-друге, кожна секунда людського життя має бути заповнена корисною працею чи навчанням. За подібного бачення, час розбивається на мікроелементи, створюючи безперервний ритм підпорядкування.

Аналізуючи феномен ідеології, пропаганди, варто звернути увагу на значну роль останньої щодо розуміння семіотичного аспекту дослідження, зокрема, упровадження символів німецької диктатури: імперського орла – «арійця серед тварин», партійного вітання у вигляді підняття правої руки (першими його стали використовувати фашисти в Італії) у поєднанні з викликом «Sieg Heil!» (у перекладі з німецької «Слава перемозі!»), і нарешті червоного прапора зі свастикою в центрі.

Проблема впливу особистості завжди відігравала ключову роль у створенні пропагандистської машини. Так, у тоталітарній Німеччині її зіграв Й. Геббельс. Початково він відносився до лівого революційного крила націонал-соціалістичної партії, але потім поступово перестав сповідувати ліві ідеї. Й. Геббельс мав неабиякі ораторські здібності, вирізнявся гострим і «швидким» розумом та вмінням працювати з громадськістю. До того ж, він добре розбирався у багатьох видах мистецтва, зокрема, в музиці, і навіть сам любляв музикувати.

На думку Й. Геббельса, пропаганда не має якось усталеної теорії або методології. Стабільною є лише мета пропаганди: здобуття підтримки й лояльності широких народних мас. Засоби досягнення цієї мети при цьому можуть бути будь-якими. Незважаючи на те, що Й. Геббельс був одним з тоталітарних можновладців найвищого рангу, він все ж визнавав що суспільну думку не треба скидати з рахунків – навпаки, до неї треба уважно прислухатися задля формування ефективної пропагандистської стратегії.

Виправдовуючи диктаторський режим, Й. Геббельс наголошував на тому, що нібито авторитарний стиль управління є більш ефективним, аніж демократичний. Він виправдував тоталітаризм Німецької держави тим, що буцімто усе, що робить влада, є в інтересах народу, і що, мовляв, лише тепер народ по-справжньому став впливати на політику, у той час як раніше політикою займалися лише окремі люди чи групи людей.

Й. Геббельс називав організацію (в широкому сенсі цього слова) «засобом і, як то кажуть, неминучим злом». [цит. за: 97, с. 186] Він писав, що для ефективного функціонування будь-якої організації потрібно, щоби кожний з її членів поступався індивідуальними цілями та правами задля досягнення спільної мети. Таким чином Й. Геббельс «аргументував» створення Імперської палати культури, а також заборону «дегенеративного мистецтва» та будь-яких творів, авторами яких були митці неарійського (передовсім, єврейського) походження. При цьому він наголошував на тому, що уніфікація мистецького життя і тотальний контроль над мистецьким простором «не має нічого спільного з придушенням свободи мистецтва та сучасного прогресу». [цит. за: 97, с. 188] Навпаки, жорстка цензура, на думку головного пропагандиста райху, була направлена на відсіювання усього, що є анахронізмом і не дотягує до рівня політичних та культурних «здобутків» Німеччини після приходу націонал-соціалістів до влади. Усі обмеження, що накладалися на творчість, мали на меті запобігти появи таких творів, які не відповідають вимогам часу та не відображають життя, думки та настрої

«істинно німецької нації». Тобто, вкотре мала місце ідея про «приналежність інтелектуалів народу».

Вже згадану вище «заборону на критику мистецтва» Й. Геббельс мотивував тим, що буцімто сама така критика і стала причиною появи «дегенеративного мистецтва», «хибних» та «безплідних» проявів творчості. Пропагандист вважав, що критика раніше засновувалася на порожніх абстракціях, надмірному інтелектуалізмі снобів та декадентів, і не брала до уваги вроджене почуття смаку та просто здоровий глузд, який притаманний народові Німеччини. Що ж пропонував Й. Геббельс замість критики мистецтва? Він писав про нібито успіхи заміни критики мистецтва на «спостереження» за ним, а також про те, що тепер «сам народ» однозначно й чітко оцінює той чи інший твір шляхом «участі або не-участі в різноманітних заходах». [цит. за: 97, с. 190]

Одним з позитивних наслідків контролю над мистецтвом Й. Геббельс також вважав те, що нібито митці отримують всебічну підтримку та допомогу від держави, у тому числі й у фінансовому вигляді – і через це, мовляв, можливість займатися мистецтвом отримали не лише окремі індивіди (ті самі «декаденти» та «псевдоінтелектуали»), а представники широких верств населення.

Приблизно такі ж «аргументи» Й. Геббельс приводив і щодо доцільності контролю над пресою (та друкарською й видавничою справами загалом): повна свобода у цій сфері, наполягав пропагандист, є на руку лише окремим людям, які користуються цією свободою далеко не завжди в інтересах народу.

Сам Й. Геббельс далеко не безпідставно вважав особистою заслугою досягнення таких цілей як: створення «міфу Гітлера», здобуття націонал-соціалістичною партією прихильності з боку народу у найбільш ключових регіонах Німеччини: столиці – Берліні, а також у промислово-розвинутих регіонах Рейн-Рура, і, нарешті, розробку методів організації публічних заходів за участі правлячої партії. Й. Геббельс використовував у пропаганді у тому числі й відверто шовіністичні (приміром, антисемітські) наративи – не стільки

через особисто неприязнь до євреїв або представників інших «суспільних меншинств», скільки задля розбурхування ненависті до ворогів народу – не тільки зовнішніх, але й внутрішніх, що мало, в свою чергу, призвести до ще більшої готовності членів німецького суспільства проявляти політичну активність, гуртуватися навколо тоталітарної влади та виконувати її команди заради збереження безпеки та відстоювання інтересів «Volk».

Потужними інструментами пропаганди для тоталітарної влади Німеччини слугували найновіші здобутки в галузі техніки. Особливу увагу можновладці, зокрема Й. Геббельс, приділяли радію. Однією зі своїх найбільших помилок диктаторська влада вважала відсутність у країні мережі дротового радіо – так як це було у СРСР – яке дозволило б встановити контроль за програмою радіопередач. Зате бездротові радіоприймачі були широко розповсюджені країною. Усього в Німеччині налічувалося 1,8 мільйонів радіоприймачів, 70 відсотків німецьких будинків було радіофіковано. Найбільшій розповсюдженості дістав так званий «народний радіоприймач», яких виготовляли 28 заводів. Утім, насправді бурхлива радіофікація в Німеччині розпочалася ще до постановня тоталітарної влади: у 1932 році радіо було вже у кожному другому будинку. Виробництво радіоприймачів та торгівля ними контролювалося Міністерством економіки, хоча Й. Геббельс прагнув, щоб розповсюдження радіоприладів керувалося Міністерством пропаганди. Натомість, зміст радіопередач повністю залежав від пропагандистських державних установ. Починаючи з 1933 року, радіомовлення в Німеччині стало вестися також іноземними мовами – задля розповсюдження пропаганди на інші держави.

Німеччина 1930-х – 1940-х років була чи не найпершою країною в світі, де почали систематично застосовувати інноваційні технології: як у сфері транспортних засобів, так і в галузі передачі інформації. Наприклад, для візиту у велику кількість міст за короткий термін використовувався літак: наприклад, іще до приходу до влади Гітлер, пересуваючись Німеччиною за допомогою

літальних апаратів, провів 5 виборчих кампаній, відвідав 200 мітингів, на яких його вислухало 10 мільйонів людей.

Окрім радіо, широко використовувались також гучномовці та кольорові плакати.

Важливу пропагандистську функцію виконували документальні фільми. Кожний місяць видавався «Вузькоплівковий кіножурнал» (він дістав таку назву через те, що був надрукований на 16-міліметровій кіноплівці). Даний кіножурнал містив кадри з кінохроніки політичних подій і розповсюджувався за допомогою пересувних кіноустановок для показу на політичних заходах в армії, на виробничих підприємствах, в партійних установах тощо.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

В розділі 1 розглянуто та проаналізовано методологічну базу, яка базується на наступних концепціях: концепція просторового повороту Доріс Бахманн-Медік, концепція просторовості Анрі Лефевра, концепція влади дискурсу Мішеля Фуко, концепція гетеротопії Мішеля Фуко.

Цінним дослідницьким надбанням в культурологічному аспекті є праця німецької літературознавиці й культурологині Доріс Бахманн-Медік «Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру» (2006). Контекстним даному дослідженню є просторовий поворот, він відбувся у добу постмодерну. Сама орієнтація на простір є чисто постмодерною рисою – на противагу модерну, який орієнтувався на час. Для нинішньої епохи важливішими є одночасність і співіснування різних явищ (культур, цивілізацій, соціумів, напрямів у мистецтві тощо), аніж історизм чи еволюційний (або революційний) перехід одного в інше.

Найбільш суголосною дослідницькою концепцією роботи є теорія французького соціолога та філософа Анрі Лефевра, сформульована у праці «Продуктування простору». Згідно з цією концепцією, простір є соціальним продуктом, і одночасно основою для продуктування соціальних відносин. Відтак, особлива увага приділяється соціології простору Анрі Лефевра, для якого простір є не пасивним фізичним конструктом, а динамічним соціальним продуктом і водночас інструментом відтворення суспільних відносин. Обґрунтовано необхідність подолання двох ілюзій сприйняття простору: «ілюзії прозорості» (зведення простору до абстрактних ментальних топіків і вербальних знаків) та «ілюзії непрозорості» (вульгарний фізичний речовізм і натуралізм). Культурний та музичний простори розглядаються як реляційні системи, де шляхом триади Лефевра (просторова практика – репрезентації простору – простори репрезентації) фіксується життєдіяльність соціуму та художня творчість. Окреслюється сутність художнього простору як

універсального поля культури, який здатний виходити на трансчасовий рівень осмислення буття.

На противагу «домінуючим» репрезентаціям простору, простори репрезентації є простором, який підпорядковується, «переживає», «знає впливу». Переживання здійснюється за посередництвом невербальних знаків, символів і образів. У межах даного дослідження саме простори репрезентації будуть чи не найважливішою серед трьох просторових категорій.

Концепція гетеротопій як «іншого простору» Мішеля Фуко також є суголосною для культурологічного аналізу проблеми музичного простору Німеччини в умовах тоталітарного режиму 30-х–40-х років ХХ століття. Те, як суспільство поводить себе зі своїми «іншими» постає дзеркалом його цінностей. Гетеротопії показують, які межі культура встановлює, що вона вважає нормою, а що – патологією. Вони також є місцями потенційної трансформації: саме на периферії, в «інших просторах», часто народжуються нові культурні форми.

Культурний простір істотно відрізняється від соціального своєю здатністю включити історичний досвід у сферу обігу теперішнього моменту. Спадщина минулого у вигляді текстів культури, смислів, символів, ідеалів та зразків, ідей та припущень – завжди залишається значимим та актуальним.

В межах культурного простору продукуються, а вірніше, творяться не засоби для матеріального існування, а витвори мистецтва. Тож мають існувати й відповідні локуси: місця, де художні твори komponуються; місця, шляхи і способи передачі художніх творів до їхньої аудиторії; місця виконання художніх творів (якщо той чи інший твір потребує виконання); місця, де «відтворюються» митці (заклади мистецької освіти всіх рівнів, а також «майстерні», творчі лабораторії, в яких відбувається передача приватних знань і навичок) та їхня цільова аудиторія; нарешті, своєрідна «репрезентація» мистецтва.

Залучення концепцій просторового повороту (Д. Бахманн-Медік, А.Лефевр) дозволило довести, що тоталітарний музичний простір є

динамічним, реляційним соціокультурним продуктом, у якому ідеологічні репрезентації влади постійно стикалися з суверенними просторами художнього переживання.

Досліджено феномен ідеології як ключового посередника між тоталітарним соціумом та процесом продукування його простору. Спираючись на тезу Лефевра про те, що жодна ідеологія не здатна утриматися при владі, якщо вона не конструює та не маркує свій власний простір, констатується, що націонал-соціалізм здійснив тотальну експансію в музичному та художньому просторі Німеччини.

Для деконструювання ідеологічного поля залучається концепція Джона Сторі, де аналізується ідеологія у кількох аспектах: а) як сукупність ідей конкретної політичної чи професійної групи; б) як форма викривлення та ілюзорного відображення об'єктивної реальності (камери-обскури К. Маркса) з метою легітимізації панування еліт; в) як всеохопний колективний світогляд, що імплантується в будь-який культурний текст і художній (музичний) твір.

Також залучається ніцшеанська критика моральних доктрин як вияву прихованого ресентименту та прагнення до влади нижчих верств, що дозволяє проаналізувати психологічні витoki масової привабливості тоталітарних ідеологем Третього райху, побудованих на культурі маскулітності, мілітаризму, фанатичного патріотизму та расової вишчості.

РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНАЛІСТИЧНІ ВІЗІЇ ТА ЇХ ЦІННІСНИЙ ПОТЕНЦІАЛ У МУЗИЧНІЙ КАРТИНІ НІМЕЧЧИНИ 30–40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Другий розділ присвячено аналізу творчості митців Німеччини доби тоталітаризму – Ріхарда Штрауса, Пауля Хандеміта, Карла Орфа та їх культурно-мистецьких здобутків. Вибір саме цих постатей обумовлений тим, що вони репрезентують три основні шляхи вирішення проблеми «художник і влада» у площині німецького тоталітаризму: співпраця з владою / опортунізм / аполітичність, фактична міграція, внутрішня міграція.

Доцільним методологічним інструментарієм щодо аналізу індивідуальних творчих траєкторій німецьких композиторів епохи Ріхарда Штрауса, Пауля Хандеміта, Карла Орфа та дослідженню їхньої аксіологічної позиції в умовах тоталітарного хронотопу слугує метод культурологічної біографістики, який дозволив подолати обмеження лише фактографічного життєпису, і спрямовувався на індивідуальний вимір культуротворення та способи, якими митець вписувався до культурного контексту, ретранслював або розривав його норми, поставав «точкою згущення» культурних смислів.

2. 1 Ріхард Штраус: «внутрішня міграція» та ескапізм митця на тлі тоталітарних катастроф ХХ століття

Творчість Ріхарда Штрауса є своєрідною маніфестацією кінця століття, де ключовими маркерами постають ніцшеанство, декаданс та експресіоністичний надлом. Ріхард Штраус – композитор, який гостро зчитував інтелектуальні та психологічні кризи своєї епохи. Соціальний статус німецького композитора в період Третього райху був достатньою мірою амбівалентним. Адже саме йому диктаторська влада запропонувала пост президента Імперської музичної палати, де він намагався використати свій авторитет для захисту автономії музичного мистецтва та прав композиторів. Проте його реальна стратегія поведінки класифікується як «внутрішня

міграція» та глибокий творчий ескапізм. Опинившись під тиском через співпрацю з єврейським лібретистом Стефаном Цвейгом, Штраус усувається від публічно-політичного життя, занурюючись у простір рафінованої, академічної художньої відстороненості, де пізні твори постають формою збереження класичної європейської культурної ідентичності на тлі тотальної катастрофи гуманізму.

До цього часу композитор вже написав переважну більшість своїх головних творів. У 1935 році Р. Штраус створює оперу-буфа «Мовчазна жінка» на сюжет комедії англійського драматурга Бена Джонсона. За декілька днів до того, як відбулася прем'єра, він написав лібретисту єврейського походження Стефану Цвейгу лист, де виправдовувався й намагався спростувати звинувачення у співробітництві з правлячим режимом, стверджуючи, що буцімто діє суто «в ім'я німецької музики», інтересах музикантів та слухачів, не заглиблюючись при цьому в політику. Цей лист було негайно перехоплено гестапо, і незабаром Р. Штрауса звільнили з посади президента музичної палати. Побоюючись більш серйозних наслідків, композитор вирішив звернутися безпосередньо до фюрера. Він написав диктатору з «посланням», у якому запевнив, що буде «служити виключно найчистішим і найбільш ідеальним цілям». Врешті решт, Р. Штрауса так і не було репресовано, і його опери (окрім, власне, «Мовчазної жінки») продовжували виконуватися на німецьких музично-театральних сценах.

Згодом Штраус звернувся до директора віденської бібліотеки Йозефа Грегора, який міг би створити лібрето для наступної опери. Грегор, який відчував істинне благоговіння перед видатним німецьким композитором, постарався зробити усе, на що він був здатний. Три створених ним лібрето виявилися цілком безпорадними, а з трьох написаних на їхній основі опер до наших днів дожила лише друга, «Дафна», яку й тепер час від часу ставлять на німецькій сцені. Першу з них, одноактну драму, сюжет якої походить зі знаменитої картини Веласкеса «Задача Бреди» та з однойменної драми іспанського драматурга Педро Кальдерона, Штраус завершив у 1936 році.

Власне кажучи, роль Грегора в складенні лібрето, чернетку якого встиг накидати Цвейг, була не надто великою, важливіше було використати його арійське походження. «День миру» був надзвичайно доречним для нової влади. Якраз у цей час Німеччина ввела війська в демілітаризовану Рейнську зону, встановлену в 1919 році на основі Версальського Договору з метою запобігти повторному нападу на Францію. Нацистам було необхідно продемонструвати всьому світові свої миролюбні наміри. Прем'єра безнадійно слабкої опери, яку Штраус присвятив найбільш шановану ним диригентові Клеменсу Краусу, відбулася 24 липня 1938 року в Мюнхенській опері (звичайно ж, диригував сам Краус, а в головній партії була зайнята Віоріка Урсуляк), а незабаром її поставили й інші театри Німеччини. Слід зазначити, що перед початком Другої світової війни, у зв'язку зі зміною політичної кон'юнктури, опера, хоча й посередня, але така, що несе миролюбне «послання», була знята з репертуару всіх театрів рейха.

Більш успішним виявився досвід спільної роботи з Грегором над наступною оперою, завершеною в короткий термін одразу услід за «Днем миру» буколічною мелодрамою «Дафна», музика якої підкупає відчуттям насолоди від спілкування з природою. Підкорений монологами головної героїні глядач оплакує долю простодушної рибачки, яка відкинула любов пастуха і мала нещастя полюбитися Аполону, який перетворив її в лаврове дерево.

Прем'єру «Дафни» композитор доручив іще одному своєму улюбленцю – Карлу Бьому, який очолив Дрезденську оперу. Вона відбулася незабаром після прем'єри «Дня світу», а в головній партії виступила Маргарете Тешемахер, що здобула до того часу світову популярність (вона співала в буенос-айреському театрі Колон і лондонському Ковент-Гарден). І нарешті, ще одна антична драма – «Любов Данаї». Цю невдалу оперу, яка, як і «Інтермецо» і «День світу», практично вийшла з репертуару оперних театрів, Штраус завершив у кінці червня 1940 року, незабаром після того, як німецькі війська ввійшли до Парижу. Уся Європа лежала біля ніг Гітлера, і здавалося,

що кінець війни не за горами. Тому композитор висловив бажання, щоби прем'єра відбулася після війни, але влітку 1944 року, коли завершення війни вже не передбачало Третьому Рейхові нічого хорошого, композитору вдалося вмовити Геббельса дати прем'єру (точніше, провести генеральну репетицію опери) на честь його вісімдесятиріччя на черговому Зальцбурзькому фестивалі. Дозвіл на проведення цієї генеральної репетиції був дійсно царським подарунком Штраусу від Міністерства пропаганди, оскільки до того часу вистави були вже заборонені по всьому райху.

Після Першої світової війни у Штрауса сформувалося певне коло виконавців, яких він особливо цінував та кар'єрному зросту, яких сприяв. Композитор пильно слідкував за якістю виконання та інтерпретації своїх опер і симфонічних творів і жваво цікавився думкою музичних критиків та журналістів, які пишуть про музику. У 1922 році він познайомився з диригентом Віденської державної опери Клеменсом Краусом, оцінив його глибоке розуміння своїх партитур і в подальшому зіграв вирішальну роль у його кар'єрі. Після того як Краус з 1924 по 1929 рік пропрацював інтендантом і музичним керівником Франкфуртської опери, Штраус допоміг йому повернутися у Віденську державну оперу, тепер уже в якості музичного директора, а після того, як Вільгельм Фуртвенглер відмовився від керівництва Берлінською державною оперою, Штраус запевнив Геббельса запросити на цю посаду Крауса. Надалі Краус змінив норавливого Кнаппертсбуша в Мюнхені. Цілком природньо, що композитор надавав також велике значення тому, хто диригує прем'єрами його опер у Дрездені. І тут він завжди отримував те, що йому було потрібно.

У період Ваймарської республіки ними диригував високо цінований Штраусом Фріц Буш, а після вигнання Буша Саксонську капелу (та, відповідно, оркестр Дрезденської опери) очолив, як ми знаємо, іще один чудовий інтерпретатор творів композитора – Карл Бьом. Судячи з усього, і це призначення відбулося не без рекомендації композитора. Наступне десятиліття ознаменувалося непримиримим суперництвом Крауса і Бьома, яке

постійно закінчувалося поразкою більш молодого капельмейстера.

Остання опера Штрауса – «Капричіо» – має дивовижну історію. Над її лібрето попрацювало немало людей, включно з самим композитором. Іще до припинення взаємин з композитором Стефан Цвейг запропонував Грегору ідею та сценарний план опери-дискусії на тему того, що є важливішим у вокальному творі – музика чи текст. Штраус відклав начерки лібрето на деякий час у бік, але тема не змогла його не зацікавити; крім того, Клеменс Краус, який мав на нього деякий вплив, запевняв не відхиляти запропонований текст і навіть сам зайнявся його переробкою. До доопрацювання тексту доклав руку іще один фаворит Штрауса, диригент Ганс Зваровскі. В результаті спільних зусиль з'явилося лібрето, дія якого розгортається у XVIII столітті. В ньому містяться натяки на деяких сучасників композитора, зокрема на Макса Райнхардта. Незважаючи на позірну претензійність головної ідеї, опера вийшла захоплюючою як за музикою, так і за розвитком дії, протягом якої персонажі сперечаються на хвилюючу їх тему, а одна графиня не може зробити вибір між поетом, який присвятив їй сонет (текст), і композитором (музика). Прем'єра опери відбулася в Мюнхені 28 жовтня 1942 року під керівництвом Клеменса Крауса. Партію графині виконала Віоріка Урсуляк, в опері були також зайняті вже відомий читачеві знаменитий баритон Ганс Готтер та провідний бас театру Георг Ханн.

Восени 1942 року загальний настрій був уже не таким піднесеним, щоб глядач міг отримати задоволення від хитросплетінь надуманого сюжету та витончено оркестрованої музики ліричної драми. [...]

Після звільнення з посади президента Імперської музичної палати Штраус майже безвиїзно жив на своїй віллі в Гарміш-Партенкірхені, лише зрідка вибираючись звідти, щоб відвідати прем'єри своїх опер або взяти участь у Байройтському або Зальцбурзькому фестивалях, за що й був названий гармішським відлюдником. Під час війни він не втручався у політику, не брав участь у нацистських маніфестаціях, і здавалося, що його не хвилює кошмарна дійсність, яка оточувала його сім'ю. Він був готовий прийняти зі смиренною

покірністю і поразку Німеччини, що наближалася. Однак 13 й 14 лютого 1945 року в результаті бомбардувань американської й англійської авіації був зруйнований та спалений Дрезден – місто, в якому відбулися прем'єри більшості опер Штрауса і який він любив навіть більше, ніж свій рідний Мюнхен. Потрясіння було настільки великим, що композитор, який переступив вісімдесятирічний рубіж, у короткий термін створив свій, мабуть, найбільш натхненний симфонічний твір – ламентозну фантазію для 23 струнних інструментів «Метаморфози». Для висловлення скорботних почуттів йому не знадобилися ані дерев'яні, ані мідні духові інструменти. Величний митець, який пережив дві світові війни та не відобразив у своїй творчості ніяких вражень від лих, спричинених ними, був настільки вражений картинами страждань і смерті, які відкрилися йому, що створений ним у старості негучний твір перевершив за силою свого впливу всі створені в більш молодому віці симфонічні поеми, які вважаються геніальними. «Метаморфози» були завершені у квітні 1945 року, а через два тижні в розташованому під райхсканцелярією бомбосховищі наклав на себе руки Гітлер.

Після війни Штраус виїхав з дружиною на лікування до Швейцарії. Там він жив на різноманітних курортах і лише одного разу вибрався за кордон – в Англію, на фестиваль, присвячений його музиці. У Лондоні він навіть продиригував симфонічним концертом, в якому були виконані його «Дон Жуан», «Бурлеска» для фортепіано з оркестром і його «Домашня симфонія».

В період з травня по вересень 1948 року композитор написав свій останній шедевр – «Чотири останніх пісні». Як і збірка Шуберта «Лебедина пісня», вони не складають циклу, але їх досі виконують або записують у чітко визначеному порядку як один твір. Остання пісня, «У сутінках», на вірші Ейхендорфа, була створена у травні в Монтрью, інші, на вірші Германа Гессе, були написані з липня по вересень в Монтрью та Понтрезіні. Уперше пісні були виконані Кірстен Флагстад у Лондоні 22 травня 1950 року у супроводі оркестру філармонії під керівництвом Вільгельма Фуртвенглера. Зберігся

зроблений з радіоприймача і тому вкрай неякісний запис цього виконання, який було випущено також і на CD. Сам композитор ці пісні вже не чув – він помер 8 вересня 1949 року у віці 85 років.

2. 2 Пауль Хіндеміт: пошук універсальних та етичних констант у часи кризи гуманізму

Цінним для даного дослідження є звернення ще до одного композитора, який працював у Німеччині 30–40-х років: Пауля Хіндеміта. В підрозділі аналізується драматична доля лідера німецького музичного модернізму. Попри бездоганне етнічне походження, Хіндеміт став об'єктом жорстоких ідеологічних нападів і офіційного таврування його творчості як «дегенеративної» та «культур-більшовицької» через його колишні авангардні експерименти, зв'язки з єврейськими музикантами та відмову підкорятися естетичним догмам режиму. Творча траєкторія Хіндеміта 1930-х років реконструюється як напружений пошук універсальних етичних констант та порядку. Його звернення до історичної постаті художника Матвія Грюневальда постає як свідомий філософський вибір митця, що прагне зберегти суверенність духу, професійну чесність та універсальні гуманістичні цінності в епоху тоталітарного божевілья, що зрештою призвело композитора до неминучої еміграції.

Стиль його композиції кардинально відрізнявся як від «традиційної» музики класико-романтичної доби, так і від творів композиторів нововіденської школи. Він не тільки був авангардистом у царині своєї власної творчості, але й брав активну участь (у тому числі як співорганізатор) у Днях музики у місті Донауешинген — фестивалі сучасної музики. Незважаючи на те, що П. Хіндеміт не наражався на конфлікт із владою умисно, його творчість, особливо у сфері сценічних музичних творів, викликала відверте невдоволення з боку можновладців. Утім, варто зазначити, що на початку постановня німецького тоталітаризму влада ставилася до композитора не

настільки критично, як у подальшому, тим паче, що, з одного боку, П. Хіндеміт вже встиг здобути значний успіх серед німецьких слухачів (особливо тих, що мали прогресивні погляди), а з іншого боку, манера композиції митця змінилася у бік більшої традиційності.

Однією з причин відставки Фуртвенглера з поста віце-президента Імперської музичної палати стала його стаття в достатньо сміливій праволіберальній газеті «Дойчеангемайне Цайтунг» «Казус Хіндеміта», в якій диригент виступив на захист композитора, який зазнав нападів з боку відомства Розенберга.

Приймаючи статтю, головний редактор газети Карл Зілекс чесно попередив Фуртвенглера про можливі неприємні наслідки її публікації. Точно передбачити, що з цього може вийти, іще ніхто не міг, оскільки до Хіндеміта у Гітлера не одразу «дійшли руки», і на самому початку нацистського правління той за інерцією вважався таким, що заслуговує довіри. Ріхард Штраус навіть запросив Хіндеміта в «раду вождів» очолюваного ним об'єднання професійних композиторів. Фуртвенглер часто включав твори Хіндеміта в програми своїх концертів і вважав його одним із найобдарованіших сучасних композиторів Німеччини. Вперше виконана в березні 1934 року під керівництвом Фуртвенглера симфонія «Матіс-художник» була з захопленням прийнята слухачами.

Ситуація різко змінилася, коли диригент включив у репертуарний план Берлінської державної опери сезону 1934–35 оперу «Матіс-художник» (однойменна симфонія була заснована на музичному матеріалі цієї опери), що спричинило різке заперечення «патрона» театру Герінга. Все-таки мова в опері йшла про Селянську війну – подію, про яку нацисти воліли не згадувати, не кажучи вже про те несприйняття, яке в них викликала сама постановка питання про становище художника в історичну епоху міжусобиць. І тут сказав своє слово фюрер, який почував до композитора сильну антипатію. Якщо до цієї пори Розенберг ставився до Хіндеміта доволі поблажливо, то, отримавши вказівки зверху, він вдався до репресивних заходів проти композитора. Не

минуло й півроку після публікації компліментарної статті Герцога, як той самий критик уже писав у журналі «Музик», який він сам видавав: «Якщо сьогодні Хіндеміт проявив себе з позитивного боку в «Художнику Матісу» (малася на увазі симфонія), то це іще не доводить, що він фактично поводить себе як арієць у тому сенсі, як це розуміє законодавство націонал-соціалістичної Німеччини. Та обставина, що він вже після націонал-соціалістичної революції робив грамзаписи з двома євреями, які емігрували й концертували за кордоном, є явним доказом його нестійкого характеру». Підзаголовок статті кричущо сповіщав: «Пауль Хіндеміт неприйнятний в культурно-політичному ставленні». Керуючись волею фюрера, композитора поспішив затаврувати й міністр пропаганди – в одній зі своїх промов він назвав музику Хіндемита беззмістовною й моторною, музикою механічних рухів, атональною та зарядженою єврейською інтелектуальністю. Нічого гірше цих обвинувачень не можна було вигадати.

На момент виходу статті Хіндеміт уже зайняв достатньо міцне положення в академічних музичних колах і поступово завойовував прихильність прогресивної публіки. У той період стали з'являтися і його перші твори для великого оркестру: у 1930 році була написана Концертна музика для струнних і мідних духових («Бостонська симфонія»), опус номер 50, у 1932 – «Філармонічний концерт», у 1934 – симфонія «Матіс-художник», з успіхом виконана Фуртвенглером. Так якби не злопам'ятство фюрера, що не забув і не пробачив композитору скандальну постановку в Кроль-опері, якою до того ж диригував єврей Клемперер (цей берлінський оперний театр загалом мав серед нацистів погану славу), у талановитого німецького композитора не було необхідності покидати країну. Однак, пам'ятаючи про скандал, який вибухнув у 1929 році, нацистські ідеологи стали уважніше придивлятися до нового твору Хіндемита «Матіс-художник», який готувався до постановки в Берлінській державній опері. Тут господар опери Герінг і Геббельс із Розенбергом діяли заодно. Окрім сюжету, який обурило їх тим, що його дія розгортається в період Реформації та Селянської війни в Німеччині, в опері

була виявлена сцена спалення єретичних книг на ринковій площі в Майнці. Аналогія з тим, що відбувалося в той час у Німеччині, була достатньо очевидною, і у композитора більше не залишалося ані найменшого шансу посісти яке-небудь, навіть дуже скромне, становище в культурному житті країни.

Утім, якщо не вважати суворі заборон на виконання «Матіса-художника» в Німеччині (прем'єра опери відбулася 28 травня 1938 року в Цюриху), заборона на публічне виконання інших його творів часто порушувалося, причому кожне напівлегальне виконання зустрічалося демонстративними аплодисментами публіки.

А на закритих прослуховуваннях, найчастіше в умовах домашнього музикування, його музика лунала всією Німеччиною. Менше з тим, тиск на Хіндемита з боку влади не вщухав: окрім претензій до його творчості композитору пригадували також його виступи з музикантами-євреями під час зарубіжних гастролей. Йому все ще дозволяли викладати композицію в берлінській Вищій музичній школі, але Хіндеміт достатньо ясно усвідомлював, що залишатися в Німеччині стає небезпечно. І тут влада, яка не знала, як вийти з заплутаного становища з незручним художником, самі прийшли йому на допомогу.

Як раз у цей час композитор відвідав Туреччину, де його попросили надати допомогу в розробці музичної освіти. Оскільки з цією пропозицією до нього звернувся сам президент країни Кемаль Ататюрк, є підозра, що таку думку підкинули керівники Третього райху, щоб мати слушний привід позбутися незручного для них композитора, не викликавши при цьому небажаних розмов у міжнародних музичних колах. Хіндеміт був легким на підйом, встиг до того часу поїздити Америкою (зокрема, як альтист) і залюбки прийняв пропозицію. У Туреччині композитор старанно виконував свої музично-педагогічні та організаторські функції, досяг відмінних результатів, так що ця країна дотепер залишається йому вдячною за долучення її до сфери західної музичної культури. Там він пропрацював близько трьох років, а потім

переселився до Швейцарії, де у 1938 році нарешті відбулася прем'єра опери «Художник Матіс». Після цього годі було й думати про повернення на батьківщину, і побувши у Швейцарії близько півтора року, композитор пішов шляхом багатьох німецьких і російських дисидентів та вигнанців, переселившись у 1940 році в США. Там він викладав у Єльському й Гарвардському університетах, написав велику кількість симфонічних творів та інструментальних концертів і виступав у інших музичних жанрах. В Європу Хіндеміт повернувся у 1953 році, але поселився не в Німеччині, а знову в Швейцарії, де викладав у Цюрихському університеті, продовжував складати й виконувати свої твори в якості диригента. До його найбільш значних творів 1950-х років належать опера «Гармонія світу» й написана на музичному матеріалі цієї опери (як це було в 1930-ті роки з «Матісом-художником») однойменна симфонія, яку композитор вперше виконав під власним керівництвом і записав на грамплатівку.

Навіть небажаний з точки зору нацистських ідеологів Пауль Хіндеміт міг би продовжити жити й працювати в своїй країні, якщо б, подібно до Гартмана, пішов у внутрішню міграцію та відмовився від виступів і виконання своїх творів у Німеччині. Однак цей шлях був для нього неприйнятним. Йому було недостатньо писати «в стіл», він мав викладати, виступати на подіумі й бути свідком виконання своїх симфоній та постановок сценічних творів.

Розчарування та передчуття тих років Хіндеміт висловив у опері «Художник Матіс», над якою працював з 1932 по 1934 рік. Не звертаючись до літературних та філософських авторитетів сучасності, лібрето для нової опери Хіндеміт написав сам. Композитор зробив свій вибір на користь напівлегендарної, майже загубленої в темряві далекого минулого історії життя німецького живописця, творця картин Ізенгеймського олтаря, Матіса Грюневальда, який жив і творив у епоху Ренесанса та періоду Селянської війни.

«Художник Матіс» – одна з найбільш значних німецьких опер ХХ століття. Вона розповідала про нерозв'язний конфлікт між художником-

вигнанцем і жорстоким світом, про долю знаменитого майстра Матіса Грюневальда, який був приголомшений релігійним розбратом і селянським повстанням та відмовився від творчості для боротьби за справедливість. Грюневальд нестерпно страждав від того, що опинився волею долі осторонь від буремних подій. У нього вистачило волі піти в ці події, кинувши все, до чого він себе готував ціле життя. Новий поворот долі зробив непотрібним його самозречення, його жертву. Однак у нього вистачило ще сил, щоб, повернувшись до своєї майстерні, створити чудові полотна, глибина й досконалість яких не були б можливі без того трагічного життєвого досвіду, який дістався художнику в роки його «зречення» від пензля й важких втрат.

Ціннісним аспектом дослідження є увиразнення П. Хіндемітом в опері «Художник Матіс» участі художника в повсякденному житті, культурі, в даному випадку досвіду революційної боротьби – цінність цього досвіду для творчості. Матіс «вийшов з гри» не тому, що він зрадив або його зрадили, а тому лише, що в історичному плані ця «гра» була завершена, і вцілілі заліковували свої рани та влаштовувалися жити далі, хто як міг.

Сюжетні ситуації опери не були автобіографічними для композитора. Він лише відтворив типову для свого часу ситуацію, крізь призму якої сучасні його часу художники могли б проходити. Деякі проходили. Більшість ухилилася від неї. У ХХ столітті вихід з такої ситуації для більшості означав би смерть у застінках гестапо.

Хіндеміт в опері є близьким до історичних документів, зберігає достовірні імена, що зустрічаються в літописах і розповідях очевидців: Матіс, Урсула Рідінгер, кардинал Альбрехт, доктор Вольфганг Капіто, Лоренц фон Поммерсфельден, лицар Сильвестр фон Шаумберг, Труксес фон Вальдбург, граф Людвіг Хельфенштейн, графиня Маргарита Хельфенштейн – дочка кайзера Максиміліана, і навіть трубач, музикант графа, названий у літопису Мельхіором Нонненмахером – все це історичні особи, що набули в творі Хіндеміта плоті й крові. Опера відтворює декілька історично достовірних епізодів періоду Селянської війни: розправу селян з графом Хельфенштейном,

знущання над ним його придворного музиканта, наругу селян над графинєю, осквернення образу богоматері в церкві, зіткнення католиків і лютеран у Майнці, спалення лютеранських книг, битву селян з військом Труксеса при Оденвальді.

В низці моментів Хіндеміт відступає від історичних подій. Так, в опері кардинал Альбрехт не звільняє Матіса, який сам іде зі служби, щоб примкнути до селянського руху. Епізоди помсти селян, розправ і пограбувань відтворені в опері дещо пом'якшено, без подробиць, зафіксованих літописцем. Загалом трагедія життя німецького живописця Матіса Грюневальда була інтерпретована композитором у зв'язку з сучасною ситуацією.

Опера Хіндеміта була заздалегідь внесена Фуртвенглером у репертуарний план Берлінської державної опери, але Гітлер особисто заборонив розучувати цей твір. Тоді Фуртвенглер запропонував Хіндеміту зробити симфонічний варіант опери. Так виникла симфонія «Художник Матіс», коли опера ще не була завершена.

Контекстно доречним дослідницьким запитом постане питання: чому опера опинилася під забороною, а її автора стали переслідувати нацисти? Що спричинило цю кампанію цькування, котра змінила життя композитора?

Хіндеміт накликав на себе невдоволення реакціонерів іще до захоплення влади націонал-соціалістами. Відомий вираз «*entartete Kunst*» («мистецтво, що вироджується, дегенерує») не раз з'являлося в друці в зв'язку з його іменем. Але недоброзичливці Хіндеміта, взявши управління мистецтвом у свої руки, не одразу наважились відкрито оголосити війну.

Коли була організована Імперська музична палата й професійне об'єднання композиторів з керівною радою з дванадцяти «провідних композиторів» Німеччини, серед них поряд з Ріхардом Штраусом, Гансом Пфіцнером, Зігфрідомфон Хаузеггером, Германом Унгером, Емілем Ніколаусом фон Резнічком, Георгом Шуманом був названий і Пауль Хіндеміт. Його включили в цю раду на вимогу Штрауса і з дозволу Геббельса. Сам Хіндеміт, як і всякий композитор, що живе в Німеччині, мав стати членом

композиторської організації, адже залишаючись поза нею, він не мав би права ані на виконання своєї музики, ані на збереження за собою штатної посади в державній установі.

Коли музика Хіндеміта пролунала в урочистому концерті (там само виконувалися твори Шиллінгса, Хаузегерра, Г. Шумана, Гренера, Резнічека, Пфіцнера і Р. Штрауса), націонал-соціалістичний журнал «Die Musik» накинувся на композитора, відмовлячи йому в праві представляти німецьке мистецтво.

До того часу Німеччина теоретично звільнилася від так званої «нової музики», яка була оголошена продуктом розпаду й на перших порах була замінена творами лояльних у ставленні до нового режиму композиторів (Р. Штраус, Пфіцнер, Гренер, Шиллінгс); Хіндеміт, безумовно, належав до цієї опальної «нової музики».

Крім того, «культурна політика» нового режиму вимагала «очищення» німецької музики від чужих їй «неарійських» елементів, і Хіндеміта звинувачували у багатьох його дружніх зв'язках, спільній роботі зі скрипалем Гольдбергом і віолончелістом Фойерманом, його шлюбі з дочкою Роттенберга.

Фуртвенглер виступив у пресі зі спробою запобігти дискримінації серед артистів. Відгуку, звісно, він так і не отримав.

12 березня 1934 року в Берліні з нечуваним успіхом під управлінням Фуртвенглера була виконана симфонія «Художник Матіс». У травневому номері журналу «Die Musik» поряд з повідомленням про успішну прем'єру симфонії приводяться чисельні відгуки провідних німецьких газет. Г. Г. Штуккеншмідт писав про бурхливі прояви захвату публіки та про подвиг Фуртвенглера, який наважився в такій обстановці виконати симфонію. Після цього концерту єдиний фронт націонал-соціалістичної критики, що виступив дружно проти Хіндеміта, похитнувся: деяких підкупив «національний пафос» цього нового твору. Захоплений хор поповнився раптом голосами стійких і постійних недоброзичливців Хіндеміта, таких, як Вальтер Абендрот, Фріц Штеге, Фрідріх Герцог, тобто офіційних націонал-соціалістських критиків.

Виступив з письмом на захист Хіндемита і композитор Пауль Гренер. Ймовірно, усі вони одержали якісь вказівки «згори», ймовірно, це була спроба націонал-соціалістів перетягнути Хіндемита на свій бік або хоча б змусити його виступити публічно з виявленням своєї вдячності новому режиму.

Але Хіндемیت не виправдав сподівань. Він промовчав, як і раніше. І вже наступний, червневий номер «Die Musik» знову публікує наклепницькі й провокативні матеріали у «справі Хіндемита»: в сенсаційному відкритому письмі композитора Германа Кундіграбера повідомлялося, що він раніше за Хіндемита написав твір на ту саму тему, що й «Художник Матіс». Таким чином, в офіційному нацистському журналі Хіндемита хотіли представити як композитора, який краде чужі думки.

В листопаді почалася нова хвиля кампанії проти Хіндемита в газетах і журналах. Музичні пародії в ранніх одноактних операх, невинні музичні жарти, участь у «Молодіжному русі», співробітництво з Брехтом – усе фігурувало в якості приводів для гонінь на Хіндемита. Фуртвенглер, який вірив у свій авторитет та незамінність, виступив на захист Хіндемита.

25 листопада 1934 року «Deutsche Allgemeine Zeitung» опублікувала статтю Фуртвенглера «Справа Хіндемита». Газета миттєво розійшлася, і тираж її одразу був передрукований знову. Фуртвенглера і на репетиції, і на спектаклі, які відбулися в той самий день, зустріли довгими палкими аплодисментами, які виражали співчуття до його виступу в пресі.

Хіндемиту це не допомогло. Номер «Die Musik», що вийшов у листопаді, оголосив остаточний вирок композитору: «Пауль Хіндемیت в культурно-політичному сенсі є неприйнятним». Фактично це було офіційною забороною виконувати його музику. 4 грудня Фуртвенглер в знак протесту заявив про відставку і про відмову виконувати обов'язки віце-президента Імперської музичної палати, від керівництва Берлінським філармонічним оркестром і Берлінською державною оперою. Несподівано для всіх, і більш за все для самого Фуртвенглера, його відставка була прийнята. Кампанія в пресі проти Хіндемита тривала. До неї долучився навіть головний «культурний ідеолог»

націонал-соціалізму Альфред Розенберг. 7 грудня в звіті газети «Berliner Lokal Anzeiger» про мітинг діячів культури в берлінському Палаці спорту була опублікована промова Геббельса, що містила випадки проти Хіндемита й пряму полеміку зі статтею Фуртвенглера, якого і в даному випадку, на думку Геббельса, зрадив політичний інстинкт.

З кінця 1934 року ім'я Хіндемита зникає з концертних програм. В січні 1935 року «Die Musik» публікує статтю Герцога, який буквально знищив Хіндемита, а «Die neue Literatur», друкований орган німецьких письменників, які підтримували націонал-соціалістів, розцінював цькування Хіндемита й Фуртвенглера як «акт очищення і звільнення» і висловив вимогу «вирвати омелу з коренем», щоб древо німецького мистецтва могло знову цвісти й плодоносити.

Переслідування Хіндемита не були спровоковані лише дією расового законодавства нацистів, яке торкнулося дружини композитора. Газетне цькування й адміністративні переслідування були результатом категоричного неприйняття мистецтва Хіндемита, яке звучало не в дусі тієї парадно-апофеозної музики, що була рекомендована німецькому народу «фюрером» у якості духовної поживи, і було проголошено «позанаціональним», «космополітичним» і «декадентським».

Впродовж усієї наклепницької кампанії Хіндеміт працював мовчки, ані разу не давши себе втягнути в ганебні суперечки з недостойними опонентами. В ці особливо напружені й небезпечні роки життя Хіндемита, його творчий дар, ніби на зло суворій реальності, приносив свої найкращі плоди. Композитор завершує роботу над партитурою опери; пише альтовий концерт «Шванедреєр» – один з найбільш світлих і естетичних своїх творів; кілька місяців потому створює «Траурну музику для альту з оркестром» (на смерть англійського короля Георга V) – твір скорботний, але все таки лірично-просвітлений; закінчує створення вокального циклу на вірші Гельдерліна для тенора й фортепіано. Це короткі віршовані фрагменти: «До парків», «Захід сонця», «Тоді й тепер», «Вранці», «Фрагмент», «Вечірня фантазія», покладені

на музику з витонченістю й тонким смаком. Без сумніву, Хіндеміт вибрав ці вірші, пишаючись їхньою красою та досконалістю. Благородний трагічний пафос елегій акцентує гіркоту старості, стомленість, втому від безнадійної боротьби в невірному, нетривкому світі.

Життя Хіндеміта втрачає стабільність: він часто проводить час у тривалих поїздках. Залишаючись громадянином своєї країни лише формально, духовно композитор уже віддаляється від нацистської Німеччини 30-х років. Турецький уряд запросив Хіндеміта в Анкару в якості консультанта для проведення «музичної реформи»; для цього знадобилося декілька його поїздок до Туреччини, починаючи з 1935 року.

На початку 1936 року Хіндеміт їде також у Лондон для запису своєї музики на пластинки фірмою «British Broadcasting Corporation». В листопаді – він уже в Венеції як учасник Інтернаціонального музичного фестивалю. Продовжується виконавська діяльність Хіндеміта: він багато виступає в Сполучених Штатах Америки, в Швейцарії.

В ці роки композитор створив цілий цикл сонат для майже всіх інструментів, велику кількість вокальних мініатюр, інструментальних п'єс найрізноманітнішого призначення, хорові пісні. В березні Хіндеміт полишає роботу в Берлінській вищій музичній школі. Композитор був вимушений зробити це якраз тоді, коли його ім'я стало символом усього живого й перспективного в музичному мистецтві; адже за десять років, які передували 1934 року, він створив школу нової німецької музики.

Великі творчі роботи Хіндеміт здійснює тепер часто за межами Німеччини. Так, влітку 1937 року в Позитано (Італія) він створив танцювальну легенду «Найвеличніше видіння». Сценарій балету, написаний за мотивами однієї з глав твору святого Франциска Ассізького «Fioretti» («Квіточки»).

Музика Хіндеміта до цього балету є легкою й прозорою. Це інструментальна музика без особливої «балетної» специфіки, яка виразно використовує жанрову характерність традиційних стилізованих форм. В першій картині – старовинна французька пісня. У другій – блискучий

військовий марш. Весілля святого з бідністю – рондо. Коли Франциск, який зрікся багатства й дому свого батька, молиться богові в горах біля Ассізі, звучить виразна «Медитація», схожа на деякі ліричні епізоди «Художника Матіса» і повільні частини сонат Хіндемита. Ця п'єса згодом була окремо оброблена для різних інструментів соло. Заключна частина балету – з віртуозним поліфонічним мистецтвом побудована пасакалія: Франциск своїм танцем вітає сонце, що сходить. Розробляється тема гімну «*Inscipuit laudes creaturarum*». Оркестр складається з духових, струнного квінтету, литавр і декількох ударних. Інструментальні барви не змішуються, групи інструментів виступають замкнено в унісонному веденні голосів. Носії мелодії – дерев'яні духові, і тільки в одному епізоді довге соло тромбону на фоні *pizzicato* струнних малює незграбні стрибки вовка.

Цнотливий і строгий тон твору визначається піснею «*Sefutenmai*». Ця французька мелодія, з'являючись у першій картині, виявляється лейттемою усього твору, як «Три янголи співали» в опері «Художник Матіс». Однак по суті балет навряд чи можна порівняти з вище згаданою оперою. Характер повчальної приповіді, стилізація головним чином мініатюрних форм при особливій витонченості, красивому і тонкому оздобленні деталей – все це створює враження певної іграшковості.

З Німеччиною Хіндемита більше нічого не пов'язувало. Тут ані світова слава, ані високий професійний авторитет, ані виняткова активність його дійсно великого таланту не захистили його від політичного терору. Після газетної «проробки» 1934 року його ім'я було викреслено з фонду «національної культури», виконання його музики було заборонено.

Фестивалі нової музики в Німеччині перестали проводитися. Жоден художник великого масштабу не зміг розвернутися, розцвісти в ті роки на німецькій землі так, щоб повністю розкрити себе, свій талант, і одночасно – злитися з часом, прославити своє ім'я, народ чи країну. Усі істинні художники зайняли позицію таємного чи явного спротиву нацистській державі. Багато хто направився в американську еміграцію. Менша їх частина, що залишилася в

Німеччині, була вимушена мовчати. У серпні 1938 року Хіндеміт направився через Франкфурт у Швейцарію, шукаючи порятунку від нацистського режиму.

Відтак, Хіндеміт покинув зачумлену країну і залишився вільним художником або, точніше, більш вільним, аніж його колеги, що залишилися в Німеччині. Це не позбавило його від доторку з тією чи іншою ідеологією. Сьогодні можна визнати, що він був істинним сином свого наскрізь ідеологічного часу, але бажав неухильно дотримуватися свободи вибору. Він бажав служити своїм мистецтвом, але служити лише з доброї волі, без примусу ззовні.

Узагальнюючи вищевикладене, варто зауважити, що творчість Пауля Хіндеміта є унікальним прикладом інтелектуального спротиву та радикального переосмислення самого мистецтва. Якщо Ріхард Штраус доводив романтичний буржуазний пафос до його логічного фіналу, то Хіндеміт став архітектором абсолютно нової соціокультурної реальності міжвоєнної та повоєнної Європи.

2.3 Карл Орф : проблема взаємодії «митець – влада»

Доволі проблематичною у контексті взаємодії «митець – влада» є постать Карла Орфа. Композитор, диригент та педагог, розквіт творчості і здобуття публічного визнання якого відбулися саме у 30–40-ві роки. Справжню популярність митцю приніс сценічний твір: кантата «Карміна Бурана» («Carmina Burana», 1936). Не тільки пересічні німці, але й державна влада високо оцінила музичну творчість К. Орфа, ймовірно, вбачавши в ній взірець «істинно німецького мистецтва». На користь схвального ставлення до композитора з боку влади говорить той факт, що саме на нього було покладено «почесний» обов'язок: створити цілком нову музику до комедії Вільяма Шекспіра «Сон літньої ночі» замість партитури «неарійського» композитора Фелікса Мендельсона-Бартольдї.

У перші роки диктатури К. Орф ніби не помічав нічого загрозливого, ба

більше, жив примарними надіями, про нове піднесення німецького мистецтва, і, зокрема, музики, на хвилі «сплеску національної самосвідомості»... Але ілюзії розвіялися доволі швидко, і композитор, не маючи в умовах жорсткої цензури і репресій змоги відкрито протестувати проти ідеологічної доктрини, висловив свої істинні світоглядні переконання за допомогою музичних творів, їхні образів та смислів.

Примітно, що в кантаті «Карміна Бурана» присутнє чітке протиставлення світла, весни, любові, з одного боку, і темряви, гріхопадіння і, звичайно ж, невблаганної сили долі — з іншого. Композитор ніби хотів нагадати публіці, що насправді є добром, а що — злом. Іще з більшою силою гуманістичний, а значить, анти-тоталітарний світогляд К. Орфа проступає у змістовому наповненні його опер-казок: «Місяць» («Der Mond», 1938) і «Розумниця» («Die Kluge», 1942). В цих творах, на відміну від сценічної кантати, добро не тільки експонується у контрасті зі злом, але й вступає з ним у пряме протистояння. Утім, одразу ж варто зазначити, що способи боротьби з антагоністами, якими послуговуються позитивні герої творів К. Орфа, не завжди є прямолінійними, а є радше заснованими на народній мудрості, вмінні дивитися на ситуацію під нестандартним кутом і, певною мірою, хитрощах.

Відомо, що Карл Орф з дитинства захоплювався театром. Він написав декілька п'єс для лялькового театру, який йому подарували батьки; одна з них – «У чарівному лісі» – була схожа на маленьку оперу. Надзвичайно сильне враження на Карла Орфа справило перше в його житті відвідування оперного театру: він подивився «Летючого голландця» Ріхарда Вагнера.

У 20-х роках минулого століття Карл Орф досліджує старовинну музику, він вивчає творчий доробок О. Лассо, Дж. Палестрини, К. Монтеверді. Першим безпосереднім результатом вивчення Орфом музики старовинних майстрів стала нова редакція опери К. Монтеверді «Орфей» з сучасною оркестровкою та використанням оновленого лібрето Доротеї Гюнтер. Прем'єра «Орфея» в редакції Орфа відбулася в 1925 році в м. Мангейм.

Твором, що приніс Карлу Орфу загальне визнання, стала відома широкому загалу кантата «Carmina Burana» (1937). У наступних десятиліттях композитор написав іще два твори у цьому жанрі – «Catulli Carmina» (1943) і «Тріумф Афродіти» (1953). Ці три кантати складають цикл «Тріумфи». Вони можуть бути не просто виконані, але й поставлені на сцені, подібно до опер. Таким чином, захоплення театром у Карла Орфа виявляє себе не лише безпосередньо в його музично-театральних композиціях, але й в інших творах, зокрема, у вокальних циклах.

Власне театральний жанр у творчості митця представлений, передусім, операми-казками «Місяць» (1937 – 1938), «Розумниця» (1941 – 1942) та «Хитруни» (1946), трагедія на народний баварський сюжет «Бернауерін» (1945), музика до п'єси В. Шекспіра «Сон літньої ночі» (1952, друга редакція – 1962), а також твори на тексти античних трагедій «Антигона» (1949), «Цар Едіп» (1959), «Прометей» (1968), які сам Карл Орф називав культовими драмами.

Для Карла Орфа театральна сцена є, передусім, місцем, де відображається видовище – яскраве й святкове. Утім, як ми переконаємося згодом, композитор у своїх п'єсах (особливо це стосується опер-казок) порушує також і злободенні проблеми, інтерпретуючи їх доволі своєрідним чином.

У той час, як інші музичні діячі прагнуть позбавити оперу багатьох сценічних елементів, які, на їхню думку, є занадто поверховими, Карл Орф, навпаки, повертає оперу до сфери істинної театральності. Фактично, він робить у своїй творчості протилежне тому, що намагався зробити Ріхард Вагнер – перетворити оперу на статичну вокально-симфонічну поему (що в найбільшій мірі втілювалося в його опері «Тристан і Ізольда»). Взагалі, з кінця XIX століття жанр опери починає підлягати симфонізації, зростає роль оркестру. Музична складова вже вкотре в історії опери починає переважати над театральною складовою. Карл Орф, натомість, поєднує у своїх п'єсах різні види мистецтва, але при цьому навмисно спрощує технічні та виразові засоби,

адже, на думку самого композитора, чим простіше музичне і театральне висловлювання, тим з більшою силою воно впливає на глядача. Крім того, для Карла Орфа було важливим показати людину як дійову особу, тому на перший план у його музично-театральних творах виступають спів, розмовні репліки і акторська гра, за допомогою яких персонажі висловлюють свої почуття. Головне завдання інструментального складу – створювати атмосферу, в якій живе той чи інший герой п'єси.

Одна з особливостей театру Карла Орфа полягає у його танцювальності. Танець, як і взагалі рух слугує засобом створення єдності між музикою і театром. Таким чином, театр Орфа – це своєрідний «театр руху». О. Леонтьєва пише: «Майже всі твори Орфа створені, виходячи з уявлень про актора особливого роду – «танцюючого міма», універсального артиста, здатного на сцені і танцювати, і співати, і брати участь у пантомімі і навіть бути акробатом. Саме він і повинен відтворювати квітучі ідилії «КармінаБурана», ліричну трагедію «Катуллікарміна», величну весільну ходу «Тріумфа Афродіти», іронічний фарс «Астутулі» і «Місяця», фіглярську буфонаду в «Розумниці» [28, с. 255]. Загалом, пластична рухомість, яка у творчості Карла Орфа досягла настільки високого розвитку (особливо у порівнянні з музично-театральними творами інших композиторів), є тенденцією загальною тенденцією театральних постановок ХХ століття.

Іншою визначальною рисою саме орфівського театру є постійне використання ритмізованого мовлення – як у сольних партіях, так і в хорі. Цілком можливо, що митець розвинув цю техніку під впливом символізму та експресіонізму.

Деякі музично-театральні твори Карла Орфа мають підзаголовки «світовий театр» або «маленький світовий театр» (як, наприклад, опера-казка «Місяць»). Це вказує на те, що події на сцені мають глобальний, універсальний сенс. Людина як смертна, конечна істота протиставляється космічним силам, які діють у безкінечному часі та просторі. Такою силою може бути доля, злий рок, а іноді – ритмічна пульсація самого космосу, зовсім не зацікавленому у

людському існуванні, і тим більше, щасті. Людина намагається грати на рівних з цими непізнаними силами, бореться за право мати свій власний закон, свою мораль і справедливість, світогляд. Загалом, у театрі Орфа загальне, «вічне», повторюване переважає над індивідуальним, унікальним випадковим. Напевне, цим, а не тільки і не стільки впливами експресіонізму та сентименталізму пояснюється широке використання ритміки у мовленні дійових осіб.

Карл Орф свідомо відмовляється від принципів «театру ілюзії» і надає сценічній дії умовності. Театральні картини в його операх є статичними, реальна дія доволі часто замінюється показом і розповіддю. Актори зображують своїх персонажів не як особистостей, а як узагальнені типажі, і тому не перевтілюються докорінно, а ніби відчужуються від наданих їм ролей. До того ж, у театральних творах Орфа не буває ані сюжетних подій з однозначною трактовкою, ані однопланових дійових осіб – все пронизане іронією має приховані сенси. Як справедливо зауважує О. Леонтєва, «Глядач, що хоча б подумки відвідав «театр Орфа», повинен ясно відчувати, що поряд з оперно-симфонічною культурою завжди існував музичний театр іншої традиції, який по-іншому вирішував проблему синтезу слова, музики, танцю» [28, с. 257].

Опираючись на сказане вище, можна зробити висновки, що твори К. Орфа для музичного театру не є повністю оперними. В них поєднуються риси музичного та драматичного театру. Митець не спирався на традиційні оперні жанри, а натомість, звертався до народного театру, ігрових дійств в костюмах епохи Середньовіччя та Відродження, а також до традицій античної трагедії. Утім, розглядати твори Карла Орфа як звичайні музично-драматичні п'єси також неправильно. В кожному з театральних творів композитора синтез музики і тексту подається по-різному: десь текстові епізоди чітко відокремлені від музичних, в інших творах музика і текст переплітаються і взаємопроникають одне в одне, нарешті, в окремих п'єсах музика у звичному

розумінні взагалі відсутня, і має місце лише ритмізоване мовлення (як, наприклад, у п'єсі «Хитруни» («Астутулі»)).

Аналізуючи дослідницьку проблему «митець – влада» в контексті ідеологічного підходу, варто зауважити, що Карл Орф, не висловлюючи прямо свої думки щодо влади, все таки – протиставляв ідеології, що нею насаджувалась, глибокий зміст своїх творів: «Подальше осмислення Орфом історичної реальності стало наслідком особистих потрясінь, які зруйнували «вежу зі слонової кістки». Реальне життя спростовувало ідею позаполітичного театру, який, як на початку декому здавалося, «завжди потрібен», незалежно від того, який у Німеччині уряд і хто його очолює.

У творчості Орфа відобразилася позиція духовного протистояння ідеології нацизму. Та ж позиція чітко сформувалася в його педагогічній концепції. У світлі цих міркувань і має бути зрозуміло першого досконалого твору Орфа – сценічної кантати «Карміна Бурана», твору, яким композитор вирішив розпочати знову список своїх творів. Початок роботи над «Карміна Бурана» було для Орфа «другим народженням» [28, с. 67].

«Карміна Бурана» стала не тільки одним з найбільш упізнаваних творів композитора взагалі, і провісником початку нового, надзвичайно продуктивного творчого періоду, зокрема, але й виявила себе як маніфест боротьби людини з силами зла: «Світло Відродження, що несподівано пролилося у Німеччині 30-х років, яка пережила критичний момент своєї історії, був багатозначним. «Карміна Бурана» прозвучала як світла гуманістична утопія, яка була покликана сказати істинне про людину. Сказати про переможну силу істинно людського в його одвічній боротьбі зі злом» [28, с. 72].

Дослідниця О. Леонтьєва наголошує на амбівалентності історичного контексту («Carmina Burana»): звернення до музики Середньовіччя, з одного боку, поєднується з надзвичайно оригінальними та доволі сучасними театральнo-драматичними рішеннями й прийомами, що вже тоді широко використовувалися провідними режисерами: «З загальноприйнятої точки зору

на сценічний твір з оркестром і хором, «Карміна Бурана» є значно більш традиційною працею, ніж, наприклад, ранні кантати Орфа. Це обумовлено характером вибраного матеріалу – пісенного, танцювального, фольклорного, але також і звичайним симфонічним оркестром з розширеним складом ударних. ... Але «Карміна Бурана» – це не поступка, не крок назад, не ухилення від обраного шляху, а оригінальний досвід створення нового сценічного жанру» [28, с. 73].

Партійні чиновники, які розглядали можливість або неможливість постановки «Carmina Burana», були приголомшені тим, що цей твір за своїм стилем був близьким до пізнього Ренесансу – епохи, в якій жив і творив К. Монтеверді, творчість якого К. Орф вивчав у 1920-ті роки. При цьому можновладці не помітили найголовнішого, того, що стосувалося змісту кантати, а саме, нонконформістської (а подекуди – й негативістської) спрямованості її тексту, заснованого на поезії середньовічних мандрівних співців (вагантів, голіардів тощо), у другій частині «В таверні», а також відверто сексуальних тем, піднятих у крайніх частинах твору. Як вже раніше зазначалося у цій праці, будь-який тоталітаризм (і нацизм зовсім не є винятком) відрізняється, поміж усього іншого, тотальним контролем за сексуальним життям людей та нетерпимістю до вільнодумства. З ідеологічними вимогами написання музики «Carmina Burana» не збігалася не лише за текстами віршів, але й за їхньою мовою: більша частина номерів кантати йшли латинською та середньовічною французькою мовою, і тільки декілька поезій, покладених на музику, були написані давньонімецькою. Тим не менше, цей твір Карла Орфа все ж пройшов цензуру і був схвалений Комітетом пропаганди Третього Рейху. Прем'єра кантати відбулася у Франкфурті у червні 1937 року. Незважаючи на те, що початково цей твір був сприйнятий публікою і критиками зі значною долею скептицизму, врешті-решт він мав великий успіх.

Карл Орф отримав визнання як композитор – не тільки в публіки, але й серед представників правлячої партії. Йому замовляли музичні твори. Орф

працював над багатьма музичними проектами, зокрема продовжив цикл кантат «Тріумфи» твором «Catulli Carmina», створив свою першу оперу-казку – «Місяць». Популярність Орфа як композитора не вщухала (а певною мірою навіть збільшилася) й у Другу світову війну. Підтвердженням цього є той факт, що композитору доручили написати нову музику до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». Музику до всесвітньо відомої п'єси замовив Орфу Державний комітет високого мистецтва Третього Рейху, з метою вилучення з репертуару музики Фелікса Мендельсона – композитора єврейського походження. Карл Орф отримав схвальні відгуки за цю свою музичну роботу, неодноразово відзначений нагородами, і більш того, його діяльність почала фінансуватися урядом. Це дало йому можливість писати музику в тій стилістиці та на ті теми, які зазвичай жорстко заборонялися державною цензурою. Якщо придивитися уважніше до творчості митця цього періоду, то за поверхневим шаром «типово німецького» стилю приховується мало не революційні по відношенню до існуючого в той час режиму підтексти. Утім, самі націонал-соціалісти або не помічали цих «подвійних смислів», або закривали на них очі, адже їм Карл Орф усе одно був потрібен як виразник ідей націонал-соціалізму серед сучасних композиторів.

Важливою складовою дослідження творчості композиторів є аналіз їх творів, зокрема, в програмному репертуарі К. Орфа, цінними постають опери-казки. Поняття «міф» походить від грецького слова «μύθος», «mythos», що буквально перекладається як «розповідь», «казка». Це оповідь, яка пояснює походження певних речей через емоційно-чуттєві образи. Міфи складають певну систему і утворюють міфологію того чи іншого народу. Міф слугує основою світогляду того чи іншого народу, його традицій і звичаїв, релігійних вірувань і художньої творчості.

Зазвичай міф розповідає історію «сакрального» часу, яка творилася у «початкову» добу, коли реальність або її складові тільки почали зароджуватися і проявлятися завдяки певним діям богів, духів та інших надприродних істот. М. Еліаде говорить про те, що міф – «це завжди розповідь

про певне «творіння», нам повідомляється, яким чином що-небудь сталося, і в міфі ми стоїмо у витоків існування цього «чогось»» [53, с. 15 – 16]. Головними героями міфів практично завжди є незвичайні істоти або сили (стихії), наділені здатністю створювати принципово нові об'єкти та явища. Сама людина, виходячи з міфологічної свідомості, стала такою, як вона є саме завдяки цим надприродним (а часто – й сакральним) силам.

Міф завжди має відношення до об'єктивної реальності – речей і явищ, які дійсно існують, тому що пояснює і обґрунтовує її. Через це він сприймається як подія, що дійсно сталася, і, до того ж, як сакральна розповідь. Наприклад, міф пояснює виникнення та здійснення тих чи інших ритуалів, розповідаючи про те, що вперше так вчинили боги або священні предки.

Варто зазначити, що представники культур, де все ще панує міфологічна свідомість, чітко розділяють «істинне сказання» (тобто, власне, міф) та «вигадане сказання» (до якого можуть відносити розповіді, притчі і казки). До істинних сказань належать, передусім, оповіді про походження світу, персонажами яких є божественні надприродні істоти. Потім з'являються міфи про національних героїв, які принесли добро і користь своєму народові, наприклад, позбавивши його від голоду або врятувавши від стихійного лиха чи страшного звіра. Також серед багатьох племен побутують розповіді про шаманів, цілителів та інших людей з магічними здібностями. Такі міфи розповідають, за яких обставин та чи інша людина отримала свій незвичайний дар. Загалом, у істинних сказаннях мова завжди йде про священні та надлюдські явища, події, у той час як у сказаннях вигаданих персонажі та сюжет крутиться навколо буденних, світських тем. М. Еліаде зазначає, що племена й народності, які зберегли міфологічну свідомість, вважають свої міфи розповідями про події, що реально мали місце, а світські сказання – розповідями про вигадані події: «... племена, індіанці черокі, розрізняють священні міфи: космогонія, творення зірок, походження смерті – і сказанням світським, які наприклад, пояснюють деякі цікаві анатомічні і фізіологічні особливості тварин. Представники ж африканського племені гетеро вважають,

що міфи, які розповідають про походження різних родів племені, – це історії істинні, бо вони повідомляють про факти, що дійсно сталися. Натомість розповіді, які є більш-менш комічними, не мають ніякого відношення до реальності» [53, с. 19].

Якщо вигадані розповіді можна розповісти кому завгодно, у бідь-який час і в будь-якому місці, то міфи не можна розповідати, не зважаючи на стать і вік слухачів. Наприклад, у багатьох народностей міфи не повинні знати непосвячені (передусім, жінки та діти). Необхідною складовою обряду посвячення, або ініціації, у багатьох племен є ознайомлення неофітів через розповіді старійшин зі світом міфів.

Міф є значно серйознішим за казку, більш драматичним, подекуди навіть трагічним. Герой міфів дуже часто гине або, принаймні проходить крізь складні випробування. Більш того, міфічний персонаж є далеко не повністю самостійним: він залежить від волі богів і, насамперед, долі. Натомість, світ казок є доволі простим прозорим і зрозумілим. Казковий герой доволі легко долає випробування, в чому йому часто допомагають друзі та покровителі (чарівники, магичні тварини тощо), які приходять на зміну богам, духам предків та іншим «вищими силами». На відміну від міфології з притаманним їй трагізмом, казка майже завжди має щасливий кінець.

Незважаючи на вище сказане, за своїм глибинним змістом казка є надзвичайно серйозною. Як в міфі, казці показаний, хоча й непрямо, процес ініціації, проходячи яку, людина переживає символічну смерть і ніби перероджується, але вже досконалішою: більш сильною, зрілою і мудрою. М. Еліаде не безпідставно говорить про те, що «казка повторює, на іншому рівні й іншими засобами, сценарій ініціацій, що слугує прикладом. Казка продовжує «ініціацію» на рівні уявного. Вона сприймається як розвага тільки в деміфологізованій свідомості і, зокрема, у свідомості сучасної людини. Натомість, у глибинній психіці сценарій ініціації не втрачає серйозності і продовжує передавати відповідні заповіді і спричиняти зміни. Не усвідомлюючи це, вважаючи, що він розважається і відволікається від

реальності, сучасна людина все ще продовжує користуватися уявною ініціацією, яка міститься у казках» [53, с. 197 – 198].

Розглянувши подібності та відмінності між казкою та міфом, можна безпосередньо перейти до аналізу казки. Загалом, казка – це розповідний твір народного походження, який описує певні вигадані, а подекуди навіть фантастичні події. Казки мають багато спільних рис з іншими епічними жанрами фольклору, як-от: легенди, саги, сказання, билини, думи тощо. Але у казці, на відміну від народного епосу, не висвітлюються реальні історичні події. Більш того, немає в ній і прямих відсилок на міфічних персонажів чи легендарні події. Для казок не характерні детальні описи чого-небудь з точки зору поетики: природи, пейзажів, предметів побуту. Останнє, щоправда, не стосується побутових казок, але й там такий опис має місце лише у разі крайньої потреби для сюжету.

Казки мають усталену композицію, чіткий поділ на «добрих» і «злих» персонажів. Основним виразником добра при цьому виступає головний герой казки, на шляху якого трапляються складні, іноді, на перший погляд, нерозв'язні проблеми, перешкоди та випробування. Але, як уже зазначалося, казка закінчується щасливо: головний персонаж за допомогою чарівних покровителів, магічних предметів та певної «народної мудрості» долає усі перепони і здобуває перемогу.

Якщо міфи були покликані пояснити світобудову, походження людини, ритуалів, а також певні аспекти людського буття, то казка, натомість, виконує функцію не тільки пізнавальну, але й навчальну, виховну. Пізніше, з розвитком культури, появою записів народних казок, виникненням жанру авторської казки, цей жанр став також задовольняти й інші потреби: розважальні та естетичні. Незважаючи на розмаїття сюжетів і дійових осіб казки, у літературознавстві відбувся поділ казок на чарівні, побутові і казки про тварин.

Казка братів Грімм «Місяць», яка лягла в основу однойменної опери-казки Карла Орфа, належить до групи чарівних казок. На це вказує наявність

у ній фантастичних персонажів – «живих Мерців». Утім, в цьому творі є й суттєва відмінність від типової казки: річ у тім, що в ній відсутній активний позитивний персонаж. Головними дійовими особами є негативні герої – Бурші, які викрадають Місяць. Небесний страж Петро, який покликаний бути вершителем правосуддя і слідкувати за порядком у світі, з'являється лише в середині третьої сцени. До того ж, його як дійову особу казки скоріше слід відносити до чарівних покровителів (аналогічних богам у міфі), аніж безпосередньо до протагоністів казки. Нарешті, Оповідач, якого вводить Орф, хоча і є явно позитивним персонажем (що впливає з його дбайливого ставлення до Місяця), але все одно не може претендувати на звання героя чарівної казки, адже він не бере безпосередню участь у сюжетних перипетіях, а лише описує і коментує їх. Врешті-решт, можна зробити висновок, що образом, який дійсно переживає символічну смерть і подальше воскресіння, є сам Місяць, який спочатку викрали, потім розділили на чотири частини і забрали з собою у Царство Мертвих, а згодом, завдяки Петру, він знову повернувся на Небо і засяяв над Землею.

Щодо іншої опери-казки Карла Орфа, «Розумниці», яка також була написана на сюжет братів Грімм, то це є яскравий приклад побутової казки. Оскільки в даному музично-театральному творі має місце протиставлення багатих і бідних, можновладців і простих людей, то можна з упевненістю сказати, що цей твір належить до соціально-побутових казок. Героїня опери-казки – проста, але розумна і мудра дівчина, яка виявилася здатною приборкати жорстокого і егоїстичного Короля і допомогти представникам народу, над яким Король знущався.

Окрім опер-казок, які будуть детально проаналізовані у наступних підрозділах, Карл Орф також неодноразово звертається до жанру міфу. Найбільш яскраво це проявилось у античному циклі культових драм: «Антигона», «Цар Едіп», «Прометей». В основі комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі», музику до якої написав К. Орф, також лежить сюжет з античної міфології (тісно переплетений з англійським фольклором). Міфічним

світоглядом (однією з провідних рис якого є підпорядкованість усього суцього примхам Долі, Фортуни) просякнута також трилогія кантат «Тріумфи»: «Carmina Burana», «Catulli Carmina», «Тріумф Афродіти».

Питаннями освіти та виховання у площині музики Карл Орф уперше зацікавився іще у 1920-х роках. У 1924 році Карл Орф разом із молодого художницею і гімнасткою-танцівницею Доротеею Гюнтер відкрили у Мюнхені школу музики і танців, яка отримала назву «Гюнтершуле» (у буквальному перекладі: «Школа Гюнтер»).

На створення К. Орфом його педагогічної концепції безпосередньо вплинув Й. Песталоцці. Перший з них, швейцарський педагог-гуманіст XVIII століття Й. Песталоцці, був засновником учення про елементарне як дієвий засіб музичної педагогіки. Музика, на думку Песталоцці, мала стати інструментом виховання дітей у найбільш ранньому віці, адже саме вона може розбудити у дитині почуття і виховати з неї творчу людину. Таким чином, головним мотивом педагогічної концепції Песталоцці було прагнення «будити творче в дитині», а його основним педагогічним принципом була опора на природні потреби самої дитини.

Ідеї Й. Песталоцці про елементарне у музичному вихованні, набули нової актуальності вже в XX столітті, причому не тільки у педагогіці, але й у мистецтві. Наприклад, у музиці інтерес до простого проявили такі композитори, як Б. Барток, П. Хіндеміт, З. Кодай, у живопису до навмисного спрощення вдавалися В. Кандинський, Ф. Марк, П. Клеє. Спрощення для них було багато в чому синонімом природності. Таке своєрідне «повернення до витоків» виникає як реакція на надмірне ускладнення, професіоналізацію, тяжіння митця до вузької спеціалізації та профілізації – тенденції, що переважали у мистецтві на межі XIX–XX століть.

На Карла Орфа як педагога вплинула також концепція швейцарського музиканта Еміля Жака-Далькроза, центром якої було поєднання ритму, руху і пластики. Система Жака-Далькроза отримала назву «ритмічна гімнастика», а пізніше стала називатися скорочено: «евритміка», або просто «ритміка». У

1911 році він відкрив Інститут музики і танцю у місті Хеллерау. Діяльність цього закладу викликала неабияку цікавість з боку Карла Орфа. Як зазначає Т. Тютюнникова у своїй дисертації, «ідеї Жака-Далькроза виявилися надзвичайно близькими Карлу Орфу, який у 20-ті роки розпочав свої педагогічні експерименти. Орфу імпонував ігровий характер навчання, розуміння необхідності руху як природної потреби, його зв'язок з ритмом, дух взаємної довіри та доброзичливості, що панував на заняттях. Але головне, що «підхопив» Орф у Жака-Далькроза, це ідею поєднання музики і руху як засобу досягнення розкутості, свободи руху і тіла, розвитку пластичної фантазії, значення імпровізації в його педагогіці. Слідуючи за ним, Орф у якості свого основного принципу в своїй концепції згодом запропонував продукування замість репродукування (тобто створення замість відтворення – О. К.)» [46, с. 27].

Варто зазначити, що ідея елементарного в музиці знайшла своє втілення у музичній творчості самого Карла Орфа. Більш того, митець реалізував своє прагнення до музичної простоти іще до того, як усвідомив її значущість для творчого виховання. Як нам іще випаде нагода переконатися, аналізуючи опери-казки композитора, для його композиційної техніки характерне використання найпростіших елементів музичної мови, як-от: одноголосся вокальних партій, діатоніки, багатоманітних проявів остинато в гармонії, фактурі і, особливо, в ритмі, руху голосів паралельними інтервалами тощо.

Тут можна спостерігати і зворотній зв'язок: завдяки працям «Шульверк» («Schulwerk»), перші з яких були надруковані у 1930 – 1932 роках, Карлу Орфу вдалося виробити власний, унікальний композиторський стиль. Перші зошити «Шульверка» стали полем для експериментів, проводячи які, композитор відточив свою манеру письма, що, у свою чергу, дало йому змогу створити свої найбільш довершені та визначальні музичні твори. Тож, можна вести мову про тісний взаємовплив композиторського доробку Орфа, з одного боку, та його напрацювань з педагогіки – з іншого.

Прагнення до простоти використаних у творчості засобів було усвідомленою позицією Карла Орфа як композитора. Тут у пригоді йому стали відкриття етномузикознавства – передусім, у сфері вивчення музики несвропейських народів. Композиційна манера Орфа запозичила не тільки деякі прийоми й засоби виразності, але й музичні інструменти, гра на яких сама по собі передбачала використання певних ладів і звукорядів. До таких інструментів належали, зокрема, екзотичні ударні і ксилофони. Головним консультантом Карла Орфа у питаннях, пов'язаних з музикуванням різних народів поза межами Європи, був музикознавець-етнограф Курт Сакс. Сам Орф називав К. Сакса наставником, який стоїть біля витоків «Шульверка».

Одним із базових понять педагогіки Карла Орфа є поняття ритму. Карл Орф та інші митці, що стояли біля витоків «Шульверку» вважали, що ритмом не можна оволодіти як наукою. Він з самого початку закладений у людській природі, і його можна (і потрібно) вивільнити в людині. При чому вивільнення ритму треба починати з найпростішого: з плескання в долоні, тупотіння ногами, клацання пальцями рук тощо. Щоб посилити звуковий ефект цих простих рухів, використовуються різноманітні брязкальця та тріскачки, які прив'язувалися до кінцівок. Крім того, грали і на більш самостійних інструментах, як-от: барабани з однією чи двома мембранами. Основним видом навчальної діяльності була колективна ритмічна імпровізація: кожен з учнів виконував на ударному інструменті свій власний, індивідуальний ритмічний малюнок, в основі якого полягала відповідна фраза або речення. Крім суто ритмічного музикування, практикувалася також імпровізація на двох роялях: на одному з них грали звуки квінти, побудованої від тоніки, на іншому – виконували імпровізовану мелодію. Сам Карл Орф називав таку музичну практику «стиль бурдон». Також існував особливий вид імпровізації, до якої залучалася велика група дітей. Це була своєрідна «оркестрова імпровізація», якою керував «диригент»: річ у тім, що «диригент» не мав нот перед собою, тому повинен був створювати самотужки, прямо під час виконання, твір на основі заданих заздалегідь послідовностей тембрів і ритмів.

Загалом, Карл Орф прагнув зробити зі своїх учнів злагоджений хор-оркестр, кожен з членів якого може співати, танцювати та грати на різноманітних музичних інструментах. Усі учні мали навчитися виконувати роль співаків, музикантів оркестру, танцюристів. Часто під час виконання музичних творів «шульверку» танцюристи мінялися ролями. Таким чином, іще більше підкреслювалася єдність музики і руху.

Вищезазначені форми навчання мають тісний зв'язок з театром і сценою. Поєднання руху, співу, гри на інструментах і усного мовлення дає можливість розігрувати п'єси з «Шульверка» і дитячі імпровізації як справжні, хоча й спрощені, музично-хореографічні спектаклі. Більш того, як зазначає дослідниця орфівської педагогіки Т. Тютюнникова, «театральною виставою зазвичай завершується 1–2-х річний курс початкового музичного виховання дітей. Увесь Шульверк – це елементарний театр. Дитина в групах елементарного музикування отримує і початкову акторську освіту». [46, с. 38]

Усього (разом з післявоєнними працями) існує п'ять томів «Шульверку», а також ціла низка додаткових нотних збірників вокальних та інструментальних творів. Перші томи містять як фольклорні, так і авторські пісні та п'єси, написані у таких простих і доступних для сприйняття жанрах, як прислів'я, приказки, лічилки, колядки, закликання тощо. Тематики композицій є природа, світобудова та ставлення до неї людини, проблема добра і зла.

З-поміж усіх жанрових основ творів «Шульверку» особливо вирізняється жанр казки. У даному випадку, казка виконує не лише суто дидактичну, але й ціннісну, морально-етичну роль, привчає учнів, що займаються за методикою Карла Орфа, до розуміння добра, правди, справедливості, спонукає дітей формувати власні моральні світоглядні засади. Таким чином, Карл Орф звернувся до жанру казки задовго до створення опер на казкові сюжети, а саме – під час розробки матеріалу до власної педагогічної системи.

Музична п'єса-казка «Місяць» була створена за мотивами казки братів Гримм, яка має назву «Народна притча про Місяць». П'єса заснована на фольклорному сюжеті, але, тим не менш, є оригінальним драматичним твором К. Орфа. Казка братів Гримм послугувала тільки сюжетною канвою твору. Лібретто написано самим Орфом. Воно розцвічене елементами баварського діалекту. Карл Орф точно передав сюжет авторської казки. Але кінець сюжету було змінено. Якщо в оригіналі наявне протиставлення апостолів у Раю і диявола в Пеклі, то в опері-казці К. Орфа диявол взагалі відсутній, а апостол Петро є не таким святим, як здається на перший погляд.

«Місяць» – це не звичайна казка, де добро бореться зі злом, це викриття людських вад: егоїзму, жадібності, розбещеності, прагнення до влади. Типові атрибути казки: простий сюжет, схематичні персонажі, звичайні казкові перипетії – це лише верхівка айсберга, за якою приховується сатира на світ людей. Головне в опері-казці – не перипетії дії, а мотивування вчинків героїв. Музичним п'єсам-казкам притаманний стиль притчі або байки, зокрема, притаманна типова для притчі семантична багатозначність. Сюжети зводяться до елементарної схеми, де вже не виникає питання про правдоподібність подій, що зображуються. Головним стає універсальний сенс і глибинний зміст твору. Як і в інших творах, в операх-казках К. Орфа спостерігається поєднання розважального і змістового начал. З одного боку, цим творам композитора притаманні яскравість і казковість, з іншого боку, на тлі цих рис іще більше проступає справжня суть казкового оповідання.

Короткий зміст опери-казки «Місяць» є таким: чотири Бурша крадуть у сусідній країні Місяць і приносять її у свою країну, для якої було замало нічного світла при створенні світу. Бурші вішають світило на дерево й обіцяють селянам доглядати за Місяцем і за це вимагають з душі по одному талеру на тиждень. Кожен з Буршів, помираючи, уносить із собою чверть Місяця у Царство мертвих. Через це на Землі настала суцільна темрява. Зате в Пеклі світ Місяця змушує прокидатися мерців. Вони починають веселитися так само, як вони веселилися при житті. Несподівано з'являється Апостол

Петро. Він змушує мерців знову заснути навіки, а потім дістає Місяць з Пекла і повертає його на небеса. Люди радіють тому, що небесне світило знову засяяло на небосхилі.

У казці детально відображене життя типового суспільства, і до того, присутні три різні «сфери життя»: Небо, Земля і Пекло. Кожний з персонажів казки є уособленням певної сфери: Неба – Апостол Петро; Землі – чотири Бурші, староста, шинкар, дитя, селяни; або Пекла – земні жителі. Нарешті, є один образ, який не виражений відповідним персонажем і є символічним – це Місяць. Він з'єднує воєдино усі три сфери, поступово переходячи з одного «рівня» на інший. Також у п'єсі є специфічний образ, який є нібито відстороненим від усіх сфер життя – це образ Оповідача. Саме від його особи і ведеться оповідання.

В основі сюжету для п'єси «Розумниця» лежить казка братів Грімм «Розумна селянська дочка». Подібний сюжет зустрічається і у фольклорі інших народів, але, скоріше за все, Карл Орф позичив сюжет казки саме у Братів Грімм. Лібрето до п'єси було створено самим композитором.

Казка братів Грімм має гостро соціальний підтекст: в ній є король, який погано ставиться до своїх підданих, і є бідна людина, яка за допомогою народної мудрості перемагає короля. Таким чином, звична для побутових казок паралель «багач – бідняк» виходить на більш глобальний рівень: «можновладці – проста людина». Карл Орф у своїй опері-казці робить ще більший акцент на соціальній проблематиці. Він свідомо не використовує в лібрето останні рядки оригінальної казки, де йдеться про благородство і мудрість короля, які з'явилися в результаті сюжетних подій. До того, щоб ще більше загострити дію, композитор розпочинає оперу не з самого початку оповідання, а з того моменту, коли зав'язка сюжету вже відбулася: Селянин сидить у тюрмі, покараний Королем за те, що він буцімто забрав собі пестик від ступки із золота, яку він, Селянин, знайшов у королівській землі.

Карл Орф насичує мовлення персонажів опери різноманітними прислів'ями, приказками та афоризмами. Як пише О. Леонтьєва,

«мовленнєвий стиль народного гострослів'я і відповідна до нього музика створили сценічні образи, ніби мальовані гострим олівцем. У тексті Орфа віртуозно використовувались прислів'я, загадки, стрімкі діалоги й навіть кніттельверс» [28, с. 114]. Афористичність не тільки додає народного баварського колориту, але й підкреслює вічність та «позачасовість» сюжету, який вже давно існував як народна спадщина. Більш того, такий фольклорний жанр, як загадки, у п'єсі К. Орфа ще й слугують засобом розвитку сюжету: Король загадує Розумниці не одну загадку, як у казці братів Грімм, а цілих три. Крім афористичності, Одразу ж впадає в око реалістичність персонажів казки, їх схожість на типових людей, які жили в один час з К. Орфом.

Карл Орф вводить зовсім нових персонажів, яких не було в казці братів Грімм: Бродяг. Це персонажі, на перший погляд, є не просто негативними – вони представляють чи не найнижчий прошарок суспільства: злочинці, які живуть за рахунок крадіжок і грабунку. Утім, як це не парадоксально, саме Бродяги є виразником усіх ідей і змістів, які автор приховує за казковим антуражем. Як справедливо зауважує В. Бабешко, Бродяги, на відміну від Оповідача у п'єсі «Місяць», який розповідає про події в опері-казці перед тим, як вони будуть відбуватися, коментують у переосмислюють у морально-етичному плані сцени, що вже було зіграно іншими персонажами [3, с. 78].

Сюжет казки, як вищезазначалося, починається з того, що Селянин сидить у тюрмі. Він дуже емоційно розповідає все, що з ним сталося. Як зазвичай, він працював на полі. Раптом його плуг вирив із землі золоту ступку. Селянин вирішив віднести знахідку Королю, сподіваючись на винагороду. Його дочка, Розумниця, вмовляла його здихатися чим швидше ступки, бо, якщо Король побачить знахідку, він вимагатиме також пестик від ступки. Але Селянин не послухався дочки, і все сталося точно так, як вона сказала. Свою розповідь Селянин перериває плачем і причитанням: «Ох, чому я не послухався своєї доньки?!». Ці його слова почув Король і наказав знайти цю настільки розумну дівчину. Тут з'являються Бродяги, які коментують зі своєї, «злодійської» точки зору, всі події, що відбуваються. Далі ми бачимо Короля,

який сидить перед келихами вина й приладдям для азартних ігор. З'являється селянська дочка – Король приголомшений її чарівним виглядом, тихою, але впевненою поведінкою, а згодом і красою та мелодійністю її голосу. Він вирішує, що пестик можна знайти й згодом, а зараз потрібно перевірити, чи є Розумниця насправді такою мудрою, як про неї мовив Селянин. Для цього Король загадує їй загадки. Він обіцяє відпустити селянську дочку, якщо та їх відгадає. Але якщо дівчина цього не зробить, їй загрожує смерть. Незважаючи на те, що питання Короля стають дедалі складнішими, Розумниця відгадує загадку за загадкою, ніби беручи правильні відповіді з прадавньої казкової мудрості. Зрозумівши, що селянська дочка і справді є розумною Король вирішує на ній одружитися. Він відпускає усіх в'язнів, у тому числі і Селянина, і влаштовує на честь весілля велике гучне свято. Далі на сцені знову з'являються Бродяги, які тільки-но здійснили чергову крадіжку. Вони вирішують скористатися захопленням Короля Розумницею. У наступній сцені Бродяги приходять до Короля і Розумниці, які саме в цей час грали у шахи, і просять вирішити суперечку. Річ у тім, що минулої ночі народилося ося, і ніхто не знає, кому воно належить: Погоничу ослиці чи Погоничу мула. Спочатку король проганяє Бродяг. Але вони не йдуть геть, а разом із Погоничом мула співають жалібну пісню, благаючи відновити справедливість. На цей раз Король вже не гнівається, а, навпаки, сміється. Погонич Ослиці розказує, що Погонич мула хоче забрати собі дитинча ослиці, бо згідно зі звичаєм, все, що палає на землю, стає власністю того, хто цією землею володіє. Король, програвши Розумниці, знову стає сердитим і під впливом емоцій «вирішує» справу на користь Погонича мула. Таке несправедливе рішення до глибини душі зачіпає Розумницю. Вночі вона таємно пробирається на площу, де сидить засмучений Погонич ослиці, і дає йому настанови, як за допомогою хитрощів перемогти несправедливість Короля. Тим часом Бродяги добряче напилися вина з королівського льоху і, ледве пересуваючи ноги, йдуть і співають пісню про занепад усіх чеснот і панування гріха. Не звертаючи уваги на Бродяг, Погонич ослиці, за порадою Розумниці, тягне по землі риболовну

сітку, роблячи вигляд, що дійсно ловить рибу прямо посеред площі. Через якийсь час його помічає Король. На запитання Короля, чим він займається і навіщо, Погонич ослиці відповідає: якщо в мула може народитися ослик, тоді і на площі може водитися риба. Король гнівається на хлопця і наказує кинути його у в'язницю. Він одразу розуміє, що за цим стоїть його дружина. Розумниця змушена піти з палацу, поклавши у скриню те, що їй найбільше сподобалося. Але перед тим, як покинути палац, вона просить востаннє накрити на стіл і побажати Королю доброї ночі. Вона підсипає у келих вина снодійний мак. Король п'є з келиха і засинає під звуки колискової Розумниці. У наступній сцені Бродяги рахують здобич. Поряд тягнуть скриню, за нею йде Розумниця. Тюремник відпускає Погонича ослиці, давши йому мішок з грішми. В останній, дванадцятій сцені ми бачимо дерево, під яким знаходиться відкрита скриня, а ній – Король. Він прокидається і дуже сильно дивується. Розумниця нагадує, що сам Король дозволив їй забрати у скрині те, що є найціннішим для неї. Король вкотре дивується розуму дівчини, але вона відповідає йому, що «бути розумним і любити не може ніхто на світі». Завершується опера-казка появою Селянина: він повідомляє, що пестик від золотої ступки все-таки знайшовся.

На відміну від двох вище описаних опер-казок, п'єса «Астутулі» («Хитруни») була написана вже після Другої світової війни (та, відповідно, після повалення тоталітарного режиму в Німеччині). В основу сюжету даної п'єси покладено театральну інтермедію Мігеля де Сервантеса «Театр Чудес». «Хитруни» – це комедія, написана на баварському діалекті. Один з рецензентів, що працював у газеті «Salzburger Nachrichten», охарактеризував цей театральний твір як «компендіум середньовічних шванків і лукавських історій» [28, с. 127]. Особливістю «музичної партитури» п'єси «Хитруни» є майже повна відсутність музичного супроводу у звичному його розумінні (виняток становлять хіба що епізоди комедії, коли актори починають співати хором – але навіть у цих випадках музика є зумисне грубою й примітивною). Головною музичною складовою п'єси є ритм, який задається ударними

інструментами (серед яких: литаври, барабани, тарілки, ксилофон, еліофон, тамбурин та інші) та пронизує репліки й дії усіх без винятку акторів.

Сюжет п'єси «Хитруни» є надзвичайно простим і навіть в чомусь примітивним. Комедіанти приїждять і влаштовують імпровізований театр. З усіх усюд збирається публіка. Глядачі, які зайняли найближчі до «сцени» місця, беруть участь у виставі майже на рівні з акторами. Бродячим артистам також «допомагають» двоє Бродяг (персонажі, які ніби «перекочували» з іншого музично-театрального твору Орфа – опери «Розумниця»). Як справедливо зазначає О. Леонт'єва, вистава є нічим іншим, як «сеансом колективного гіпнозу» [28, с. 127]. Наївним і довірливим жителям міста актори бродячого театру навіюють різноманітні видіння. Ці галюцинації, загалом, пов'язані з невибагливим духовним життям городян, яке засновується на різноманітних забобонах, і мають два основних різновиди: християнські святі й чудеса, з одного боку, та язичницькі істоти та їхні витівки, з іншого. Нарешті, хитруни-театрали на чолі з фокусником створюють головну свою ілюзію: вони закликають глядачів скинути з себе увесь свій одяг, мотивуючи це тим, що буцімто нагота – це насправді «чудесне вбрання», одягнувши яке, можна потрапити у країну див. Городяни покійно слідуєть вказівкам бродячих артистів: роздягаютьсья догола і сидять без одєжі в темряві – а актори, тим часом, жорстоко потішаютьсья з них. І знову, як і в п'єсі «Розумниця», носіями здорового глузду і хоча б якихось уявлень про мораль виявляютьсья... Бродяги. Саме вони натякають довірливим глядачам, що вони стали жертвами розіграшу. Розгніваний бургомістр вибігає на сцену і кричить чи то городянам, чи Бродягам, чи, може, справжнім глядачам п'єси Карла Орфа, щоб йому віддали його одєжу, інакше «крадії плаття» будуть жорстоко покарані. Але тут на сцену повертається фокусник і пропонує видобувати золоті дукати з гудзиків на штанях. Глядачам подобається така «справа», і вони, забувши про те, що їх тільки-но жорстоко розіграли, піддаютьсья новому навіюванню і всім натовпом, включно з бургомістром, починають танцювати прямо на сцені.

Завершуючи аналіз творчості К.Орфа, варто узагальнити, що концепція «елементарної музики» (Schulwerk) є не просто інноваційною педагогічною системою, а масштабним культурно-антропологічним проектом, спрямованим на відновлення первинної, синкретичної цілісності особистості шляхом органічного синтезу слова, жесту, руху та звуку. Завдяки аналізу специфіки його монументального музичного театру, за допомогою механізмів свідомої міфологізації та відродження структур античної драми моделюється новий тип ритуально-ігрового дійства, що долає відчуження класичної сценічної рампи й залучає реципієнта до колективного переживання Абсолюту. Відтак, узагальнено, що музично-театральна модель Карла Орфа концептуалізує стратегію культурної регенерації ХХ століття, пропонуючи шляхом апеляції до прапам'яті, колективного позасвідомого та первісної обрядовості дієвий інструмент подолання розколу та соціокультурної кризи сучасності.

Висновки до розділу 2

Другий розділ присвячено аналізу індивідуальних творчих траєкторій трьох знакових німецьких композиторів епохи – Карла Орфа, Ріхарда Штрауса і Пауля Хіндеміта та дослідження специфіки їхньої аксіологічної позиції в умовах тоталітарного хронотопу. Для реалізації проблеми залучено метод культурологічної біографістики як методологічний інструментарій даного розділу. Це дало змогу виявити приховані пласти авторських інтенцій і неогуманістичних підтекстів, котрі автономно протистоять тоталітарному художньому канону.

Проаналізовано становище музикантів і, зокрема композиторів у тоталітарній Німеччині, а також їхні взаємини з диктатурою. Наприклад, діяльність Ріхарда Штрауса можна оцінювати як опортунізм. Він чудово усвідомлював, що мав справу з тоталітарним режимом, коли обійняв пост президента Імперської музичної палати. Утім, митець займав аполітичну

позицію, а в його музичній творчості майже не знайшли вираження теми тоталітаризму та війни (своєрідний виняток становить фантазія «Метаморфози», що її Р. Штраус написав під враженням від знищення бомбардуваннями Дрездена).

Досліджено унікальний феномен Карла Орфа, чия творчість у окреслений період досягла піку своєї популярності та отримала офіційне схвалення з боку нацистської верхівки, попри очевидний модерністський характер його музичної мови. Стратегія взаємодії Орфа з владою постає як складна, прагматична та глибоко завуальована гра. Орф створює новаторську, глибоко оригінальну театральну-музичну систему, яка зовні імпонувала нацистському міфу про архаїчну, колективну, народно-ритуальну силу, проте на глибинному, семантичному рівні містила гостру критику будь-якого насильства та порочності влади, транслуючи складні гуманістичні підтексти. Не тільки пересічні німці, але й державна влада високо оцінила музичну творчість К. Орфа, ймовірно, вбачивши в ній взірць «істинно німецького мистецтва», зокрема, кантата «Карміна Бурана» («Carmina Burana», 1936). На користь схвального ставлення до композитора з боку влади промовляє той факт, що саме на нього було покладено «почесний» обов'язок: створити цілком нову музику до комедії Вільяма Шекспіра «Сон літньої ночі» замість партитури «неарійського» композитора Фелікса Мендельсона-Бартольді. Хоча тоталітарна влада і схвалювала творчість Карла Орфа, і навіть вважала її зразковою з точки зору ідеологічного поняття про «істинно німецьке мистецтво», проте насправді музично-театральні твори композитора, написані у той період, мають глибоко гуманістичне спрямування, нагадують людям, що є добром, а що – злом, а подекуди (це, передовсім, стосується опери-казки «Розумниця») наочно демонструють небезпеку, яку несе із собою необмежена, тиранічна влада, особливо якщо вона зосереджена в «неправильних» руках. Саме творчість К. Орфа несе в собі той комплекс ідей, який, у сукупності, слугують прикладом ідеології в позитивному сенсі цього слова.

Досліджено та реконструйовано творчу траєкторію Пауля Хіндеміта 1930-х років як приклад драматичного протистояння автономного модерністського митця та нівелюючого соціокультурного тиску тоталітарної ідеології Третього райху. Обґрунтовано, що попри офіційне таврування його спадщини як «дегенеративного мистецтва», композитор обрав шлях свідомого інтелектуального опору шляхом повернення до фундаментальних ціннісно-етичних констант європейського гуманізму. З'ясовано, що ключовим інструментом цього спротиву стало філософське звернення митця до історичних і неоренесансних образів, зокрема до постаті художника Матвія Грюневальда, що транслиувало ідею суверенності творчого духу перед обличчям соціальних катастроф.

Крізь призму культурологічної біографістики експліковано еволюцію поглядів Хіндеміта від раннього урбаністичного прагматизму до зрілого філософського універсалізму й пошуку духовного порядку. Наголошено, що підсумковий еміграційний вихід композитора за межі німецького тоталітарного хронотопу став логічним кроком для збереження професійної чесності та захисту універсальної гуманістичної місії мистецтва від політичної інструменталізації.

РОЗДІЛ 3. ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ НІМЕЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРІОДУ ТОТАЛІТАРИЗМУ 30 – 40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1 Інтерпретативний аналіз музичних творів Карла Орфа: музикознавчий аспект

Даний розділ присвячено феноменологічному аналізу конкретних художніх артефактів досліджуваного періоду, а також експлікації масового музичного дискурсу Третього райху. Аналіз німецького культурно-мистецького простору загалом, а також огляд основних шляхів та методів пропаганди та розповсюдження ідеологічної доктрини в Німеччині 1930-х – 1940-х років ХХ століття, уможливив розгляд специфічних особливостей музичної культури в добу тоталітаризму.

Як уже було зазначено раніше, одним із семи підрозділів Імперської палати культури була Імперська музична палата. Вона мала складну й розгорнуту структуру – аж до того, що в неї були власні президент і віце-президент у якості очільників. Також, як зазначає Євген Рудницький у монографії «Музика і музиканти Третього Рейха», палата мала власну «консультативну раду експертів», що розробляв інструкції, які мусили виконувати як окремі музиканти, так і творчі колективи. Палата складалася з трьох відділів: «Музиканти-професіонали»; «Самодіяльне мистецтво»; «Економічний відділ». Відділ, який «опікувався» музикантами-професіоналами, складався з п'яти секторів, кожен з яких відповідав певній складовій музичного простору: композитори; музичні педагоги та керівники хорів; виконавці-солісти й церковні музиканти; диригенти й оркестранти; керівники церковних капел та виконавці легкої музики. Відділ, «відповідальний» за самодіяльне мистецтво, у якості підлеглих мав три провідні державні хорові об'єднання: німецьке співацьке об'єднання;

імперське об'єднання змішаних хорів Німеччини; імперське об'єднання хорової музики.

Якщо відділ професійних музикантів покликаний був поставити на облік усіх своїх «підлеглих», то відділ самодіяльного мистецтва вимагав реєструвати лише керівників хорів, і слідкував радше за тим, щоби в кожному з музичних колективів була достатньо велика кількість хористів, а також за тим, щоби хори виконували лише схвалений владою програмний репертуар.

Нарешті, економічному відділу підпорядковувались ті, хто забезпечував здійснення музично-просторової практики: концертні агенти; працівники музичних видавництв; посередники по працевлаштуванню тощо. Як відмічає Є. Рудницький в цьому відділі була навіть «служба, що завідувала концертами сліпих музикантів [Є. Рудницький, с. 30]

Митці, у тому числі музиканти мали вивчити та впровадити в свою творчість основні ідеологеми німецького тоталітарного режиму, як-от: «народ», «раса», «арійці», «расова чистота» і «народна спільність». Все, що суперечило даним ідеологемам, мало бути подолано та викорінено. На думку націонал-соціалістів, боротьба за чистоту раси, проти євреїв, комуністів та просто «неповноцінних» людей, впорядкування суспільного й особистого життя згідно з нацистським світоглядом призведе до відродження традиційних для німецького народу цінностей, а також формування культурного простору, в якому будуть вдало поєднані традиції та сучасна, з точки зору націонал-соціалістичної естетики, стилістика.

Є. Рудницький звертає увагу на те, що найлегше підлаштуватися під тоталітарні мистецькі реалії було саме тим, хто займався образотворчими видами мистецтва. [Є. Рудницький, с. 39] Композиторам було значно складніше збагнути, що від них вимагало державне керівництво. Жоден творців музики так і не дав однозначної відповіді на питання, який витвір мистецтва слід вважати істинно німецьким. Питання про те, чи може музика сама собою бути носієм ідей та світоглядних установок, залишалося відкритим. Через це «правильних» композиторів відрізняли від

«неправильних», входячи не стільки з їхньої творчості, скільки з їхнього походження. Тож, практично всі композитори-євреї – як ті, чий твори на момент постання тоталітаризму в Німеччині вже встигли стати класикою, так і ті, чий творчий шлях тоді все ще тривав, підпали під заборону. Зокрема, більше не дозволялося виконувати музичні композиції таких видатних митців, як Ф. Мендельсон, Дж. Мейербер, К. Сен-Санс, Ж. Бізе, Г. Малер, П. Хіндеміт, А. Берг, К. Вейль та багатьох інших. Провідні співаки, інструменталісти та навіть диригенти: В. Фуртвенглер, Е. Клейбер, Б. Вальтер тощо – теж стикнулися з неможливістю подальшої музичної діяльності.

Дослідник В. Бабешко у своїй науковій праці констатує факт того, що в тоталітарній Німеччині було не тільки заборонено видавати музичні твори, написані «неправильними» композиторами, але й також вилучалися – і часом навіть підлягали знищенню – ноти цих композиторів, які вже зберігалися в бібліотеках. Не тільки література спалювалася на багаттях, але також і ноти. Як приклад можна привести вокальні композиції Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста та Й. Брамса на тексти Г. Гайне – до якого можновладці та ідеологи тоталітаризму ставилися вкрай негативно як з причини його «неарійськості», так і через глибоко гуманістичне змістове наповнення їх поезії. За вказівкою влади зносили пам'ятники всесвітньо відомим німецьким музичним діячам, руйнували музеї.

Прагнення заволодіти мистецьким простором виражалося у тоталітарній владі, зокрема, у заміні дійсно професійних і талановитих музикантів особами з доволі посередніми музичними здібностями й навичками, проте стовідсотково відданими тоталітарній владі та її ідеологічній доктрині. Наслідком такої «кадрової політики» стало тотальне зниження рівня професіоналізму виконавців музичних та музично-театральних творів. Рівень фінансування музичних колективів, і, як наслідок – матеріальне становище музикантів, також стрімко пішли униз. Була заборонена діяльність таких організацій, як робітничі хорові товариства «Арбайтензенгер» та Кампфгемейншафт». В. Бабешко перелічує ключові музичні постаті

Німеччини, яких було піддано репресіям з причини або невідповідності їхньої творчості ідеям націонал-соціалізму, або не-приналежності до «арійської раси»: «Під позбавлення роботи та громадянства підпали: генеральний музичний директор Отто Клемперер (Берлінський державний оперний театр); генеральний музичний директор Фріц Буш (Дрезденський державний оперний театр); директор вищої музичної школи в Берліні Карл Шюнеман; професори – К. Флеш, Е. Фейрман, О. Даніель; ряд музичних педагогів.

Можновладці прагнули знайти таких музичних діячів, які одночасно були б майстрами своєї справи й відповідали усім «расовим» та ідеологічним вимогам. Виконавцями, що входили до числа «правильних» німців, були, приміром, такі постаті, як: оперний та камерний співак (пізніше також – оперний режисер) Ганс Готтер, піаніст і клавесиніст з антисемітськими поглядами Лі Штадельманн, а також видатний австрійський диригент Герберт фон Караян.

До процесу ідеологізації музичної складової культури були значною мірою долучені також і музикознавці. Вони, як і інші діячі культури, мали великий вплив на суспільну думку. У наукових і публіцистичних працях та просто висловлюваннях багатьох тогочасних музикознавців можна зустріти апологетику тоталітаризму. Крім цього, на людей, що займаються дослідженням музики, покладалося також і особливе завдання: визначити та систематизувати точні критерії, за якими можна визначити «чисто німецьку» музику. Річ у тім, що загалом критерії приналежності того чи іншого композитора (і взагалі музичного діяча) або того чи іншого музичного твору до «істинно арійської культури» залишалися доволі розпливчастими, тому питання відокремлення «свого, німецького» від «чужого, ворожого» майже повністю впиралося у національну приналежність композитора, наявність або відсутність суперечностей між його діяльністю й громадською позицією, його політичними переконаннями та ідейною наповненістю його творів, з одного боку, і офіційною ідеологією, з іншого, а також особисте ставлення до даного музичного діяча з боку одного чи декількох членів верхівки правлячої партії.

Варто зазначити, що навіть розмежування композиторів за «арійськістю» чи «не-арійськістю» проводилося можновладця дуже непослідовно. Наприклад, Ріхард Вагнер, роль якого для тоталітарної ідеології та культури буде висвітлено далі в даному дослідженні, принаймні гіпотетично міг мати частково єврейське походження. Але на цей факт націонал-соціалісти воліли не звертати уваги. Натомість одного з провідних німецьких композиторів часів тоталітаризму Пауля Хіндеміта, «чистота крові» якого не викликала ніяких сумнівів, можна було піддати репресіям через, наприклад, його «зв'язок з євреями». [98, с. 96] Таким чином, чітких і конкретних ознак суто німецької естетики, ані з боку можновладців, ані з боку музикантів чи дослідників музики так і не було віднайдено, тому, як наголошує Памела Поттер у статті «Демонтаж антиутопії: про історіографію музики у Третньому райху», посилаючись, у свою чергу, на історика Міхаеля Меєра, «прихильність чи неприхильність у відношенні до музикантів була більше пов'язана з їхніми особистими та політичними зв'язками». [цит. за: 98, с. 97] Заради досягнення конкретних, нагальних політико-ідеологічних цілей, тим, хто керував культурним простором і пропагандою, періодично доводилося поступатися ідеологічними настановами та хоча й рідко, але дозволяти певні «винятки з правил».

Попри відсутність єдиної та послідовної системи визначення «ідеологічно правильної» музики, окремі вимоги до засобів музичної виразності все висувалися. Приміром, під сувору заборону підпадали композиції, створені в техніках атональності або додекафонії. А. Розенберг стверджував, що «Увесь атональний рух у музиці суперечить ритму крові та душі німецького народу» [цит. за: 98, с. 98]. Також націонал-соціалістами негативно сприймалися музичні твори, які містили велику кількість хроматизмів; натомість, віталися композиції з мелодіями на основі «строгої» діатоніки. Це пояснює, чому навіть музичну спадщину Р. Вагнера використовували у якості репертуару оперних театрів з певними обмеженнями: наприклад, оперу «Трістан та Ізольда» ставили порівняно рідко

саме через значну хроматизованість музичної мови; у той самий час, музичні драми з домінуванням чистої діатоніки та незначною кількістю хроматизмів, як-от «Парсіфаль» або «Нюрнберзькі мейстерзингери», мали значно більші шанси на сценічне втілення. [98, с. 98] Звичайно, що за вище названих умов для таких композиторів, як А. Шьонберг та інші представники «Нової віденської школи», у музичному просторі Німеччині не залишилося місця – і це незважаючи на те, що А. Шьонберг все одно не відійшов повністю від німецької композиторської традиції, у той час певну «нетрадиційність» вибраних виразових засобів можна помітити навіть у того ж таки Р. Вагнера. Однією з причин жорсткого несприйняття додекафонії та близьких до неї технік композиції, на думку Де Л. Нойшвандер, були персональні естетичні вподобання очільника тоталітарного режиму в Німеччині. Диктатор «мав дуже романтичне ставлення до музики» як до мистецтва, що має створюватися «спонтанно», і через це відкидав будь яку модерну течію, в основі якої лежить не вираження емоцій митця за посередництвом звуків, а суто інтелектуальний прорахунок мелодії, гармонії та фактури. [98, с. 98]

Загалом, особисті погляди керівника німецької тоталітарної держави А. Гітлера мали неабиякий вплив на те, як влада взаємодіяла з музикою та музикантами, як і на політику та ідеологічні установки можновладців на мистецтво загалом. Щоб зрозуміти сутність і причини виникнення таких поглядів фюрера, потрібно звернути пильну увагу на його біографію, а, насамперед, на роки юності майбутнього диктатора. Ще з дитинства А. Гітлер бажав стати художником, адже його приваблювало у цій професії наближення до чогось піднесеного й «над-матеріального», романтичного та богемного. У 1907 році він переїхав з невеликого провінційного міста до Відня, щоби вступити до Академії мистецтв, але йому двічі було відмовлено. Тоді А. Гітлер став гостро переживати через класову нерівність, а також почав упереджено ставитися до австрійців, які на його переконання, зневажали німців. Цей же період у його житті відзначився спалахом шаленої цікавості до мистецтва загалом і, особливо, до музики.

Серед улюблених композиторів А. Гітлера можна виокремити, зокрема віденських класиків: В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Утім, найбільш значущою постаттю у сфері мистецтва звуку для майбутнього фюрера став Р. Вагнер – завдяки його унікальній музично-театральній спадщині. Цей видатний композитор пізнього німецького романтизму був не для А. Гітлера не просто талановитим митцем, а прикладом для світоглядного наслідування та навіть попередником у політичній боротьбі за «істинно німецький народ». Диктатор стверджував, що для досягнення суті діяльності та цілей «партії націонал-соціалістів» спершу потрібно вивчити життя, творчість та погляди Р. Вагнера. [98, с. 94] Натомість, самого себе А. Гітлер вважав кимось на кшталт головного героя однієї з опер композитора, приміром, Зігфріда, або ж Парсіфаля; він відчував що має, як і тільки-но згадані персонажі, особливу місію: порятунок «арійської крові». [98, с. 94]

У есеї «Єврейство в музиці», яке Р. Вагнер вперше опублікував під псевдонімом у 1850 році, а потім – уже під власним ім'ям – у 1869 році, стверджується, що євреї, по-перше, є нижчою расою (у порівнянні, зокрема, з німцями), і по-друге, знаходяться ніби поза мовою, мистецтвом та культурою Європи. Р. Вагнер писав, що буцімто аж до часів, коли творили віденські класики, в музиці не було жодного композитора єврейського походження; лише в більш пізній період, коли, на думку Р. Вагнера, музика (а разом з нею – і все інше мистецтво) в Європі почала занепадати, серед композиторів могли з'явитися євреї. І хоча антисемітський пафос статті «Єврейство в музиці» німецького композитора насправді приховував у собі критику творчості двох інших композиторів: Фелікса Мендельсона та Джакомо Меєрбера, – тези даної музично-публіцистичної праці лягли в основу як особистого світогляду А. Гітлера, так й ідеологічної доктрини тієї держави, якою він пізніше керував.

Варто наголосити на тому, що А. Гітлер запозичив від Р. Вагнера не лише думки щодо німецького народу й його «головного супротивника» – євреїв. З цим композитором диктатора також поєднує потяг до створення видовища, побудови напруженої драматургії, яку він переніс із площини

мистецтва у сферу управління державою. А. Гітлер задля театралізації суспільного та політичного життя в Німеччині використовував прийоми, характерні не лише для опери й театру загалом, але й для церковної служби та навіть циркового видовища. [98, с. 95] Тому не дивно, що неодмінними атрибутами вже описаних у даному дослідженні масових заходів часів тоталітарної Німеччини були такі перформативні практики та елементи «реквізиту», як: прапори, плакати й транспаранти; повторювані гасла та постійні вигуки на кшталт «Хайль!», маршова музика й хорівий спів тощо. У повторенні фраз або навіть окремих слів, а також виконання одних і тих самих дій та рухів, можна вбачити щось аналогічне лейтмотивам, що складала основу музично-театральних творів Р. Вагнера [98, с. 95]

Заради об'єктивності слід зазначити, що на систему світоглядних установок А. Гітлера, які стосувались, зокрема, й музики, впливали не лише безпосередньо музичні діячі, але й особи, які працювали у суміжних до культури галузях. Такими людьми були: журналіст, поет, драматург і політик Дітріх Еккарт, який був одним із засновників Німецької робітничої партії – попередниці Націонал-соціалістичної робітничої партії; історик, видавець і політик Ернст Ганфштенгль, що фінансував НСДАП, брав участь у Мюнхенському («пивному») путчі та навіть особисто товаришував з А. Гітлером; а також німецький соціолог, філософ, економіст і кримінолог Фердинанд Тьонніс. Концепція «істинного», «чистого» німецького мистецтва виникла в А. Гітлера під впливом Д. Екарта. Натомість, від ідей Ф. Тьонніса диктатор, із великою ймовірністю, відштовхувався, коли розробляв догмати про чистоту німецької крові й раси, загалом. Між поглядами Д. Екарта та Ф. Тьонніса на суспільство, з одного боку, та ідеологією тоталітарного режиму в Німеччині, з іншого, спільним було також акцентування на провідній ролі традицій та звичаїв минулого, повага до яких мали стати підвалинами культури справжнього німецького народу.

Політичні погляди, висловлені А. Гітлером у його книзі «Майн кампф», виходили з примату світогляду, який визначав наперед долю людини. Сила

ідеї була вирішальним моментом, про що А. Гітлер заявив в одному зі своїх виступів, пославшись на досвід війни. Його власний світогляд був нібито чисто народним, заснованим на фундаментальному расовому принципі. Расизм і є основою всієї культури. Тому держава, зрештою, постає лише способом збереження раси. Ця концепція через десять років після написання «Майн кампф» стала законом у Третньому райху. Расистські ідеї об'єднувалися з поняттям аристократії. А. Гітлер підкреслював роль видатних особистостей, які творили історію, підводячи під них расистську основу, оскільки, мовляв, особиста етика базувалася тільки на цьому життєво важливому факторі. Культура у зв'язку з цим оголошувалася винятковим досягненням арійців.

Виходячи з того, що ідеологія стає силою, коли тільки оволодіває масовим рухом, А. Гітлер надавав великого значення концепції маси. Він розумів необхідність надання народові певного статусу, але відводив вторинне, технічне значення «розкриттю людських душ». Для мас характерними є емоції та почуття: вони є частиною примітивної природи, відображаючи не раціональне творіння Бога, а ірраціоналізм людей та світу.

А. Гітлер дотримувався романтичних традицій. Тому через усю нацистську культуру проводиться паралель між людиною та природою. Маси арійців у своїх емоціях настільки ж «істинні», як і природа. З цієї передумови випливає, що почуття людей прості, безхитрісні та фанатичні. Такою є їхня природа на противагу штучній матеріалістичній цивілізації. Як наслідок, голос раси має бути почутим. А. Гітлер сформулював, а нацисти втілювали на практиці думку про те, що пропаганда, по суті, є проникнення культурних цінностей у маси.

Пісні з'являлися спонтанно, на початку двадцятих років націоналістично-однодумці співали все, що потрапляло під руку, однак мірою становлення Руху його ідеологи стали дедалі більше усвідомлювати значення масової пісні для розповсюдження свого впливу і долучення нових прихильників. Стиль колони, що марширує, визначався передовсім піснями, які співали ті, хто в ній марширував. До кінця 1920-х років, коли стала набирати силу боротьба партії

за долучення до її рядів широких прошарків трудівників, їй стали потрібні також пісні, які могли би підхопити робочі маси. З 1935 року була відновлена військова повинність, у березні 1936 року А. Гітлер увів війська у демілітаризовану відповідно до Версальського договору Рейнську область, а восени направив на допомогу франкістській Іспанії авіаційне з'єднання «Кондор», яке вважалося добровільним. Солдатам потрібні були бойові пісні, і вони їх масово отримували. У цей час почали з'являтися «спеціалізовані» пісні для різних родів військ та військових підрозділів. Бійці танкової групи Клейста отримали марш «Вперед, до перемоги, танкісти-гренадери», їхні соратники, що воювали під командуванням Роммеля, – «Танки котяться Африкою», ескадрильї бомбардувальників – «Пісню пікіруючих бомбардувальників», екіпажі підводних човнів співали на березі і в походах «Підводний човен, вперед! Торпедою – стріляй!», десантники підбадьорювали себе піснею «Червоне сонце».

Після початку у 1940 році повітряної війни проти Англії одразу з'явилася пісня «Бомбити Англію», яка починалася словами «Готуємо британському леву»; назва пісні звучало в ній багатократним рефреном. Автором багатьох з цих пісень був німецький композитор Норберт Шульце (1911 – 2002), який за освітою та основним родом діяльності був музикознавцем та театрознавцем.

Для того, щоб дослідити музичний простір Німеччини епохи тоталітаризму 30–40-х років ХХ століття, варто звернутись до композиторів, постаті яких уже було розглянуто у другому розділі.

У кінці 1920-х років П. Хіндеміт створює «Камерну музику» № 6 для віоли д'амуре та камерного оркестру та № 7 для органу та камерного оркестру. Також композитор створює музику для механічного фортепіано до фільму «Вранішній привид», «Баденської повчальної п'єси про згоду» Б. Брехта, а також радіоп'єси «Політ Ліндберга» Б. Брехта.

У цей час П. Хіндемітом було закінчено ще один твір для оперної сцени: оперу «Новини дня» у трьох частинах. Цей твір був написаний відомим на той

час автором гострих сатиричних ревію Марцеллюсом Шиффером і є пародійним за формою та соціально-критичним за змістом. Абсурдна історія про розлучення Лаури та Едуарда, що увійшла у газетну хроніку «Новини дня», надала композиторові передумови для розробки прийомів гротескної стилізації та пародіювання.

Фінський філософ Тармо Куннас розробив свою власну класифікацію зла. Передусім він поділяє зло на два види: «однозначне зло» і «багатозначне зло». Кожний з цих двох видів, у свою чергу, поділяється на декілька підвидів. Однозначне, зрозуміле зло, наприклад, існує у п'яти основних іпостасях: абсурдне зло, моторошне зло, порочне (кумедне зло), хворе (банальне) зло і, нарешті, зло як дурість. Ці види зла, як можна визначити, прослідкувавши за їхнім описом, не існують повністю ізольованими, відокремленими одне від одного, а мають безліч перетинів. Розгляньмо коротко кожен з цих видів зла.

Перший вид зла, яке аналізує Т. Куннас – це абсурдне зло. На мою думку, автор не випадково почав свій аналіз «негативного в мистецтві» саме з такого його прояву. Адже саме цей вид зла є чи не найпершим з тих, з якими стикнулося людське життя, людська культура: навколишній хаос, боротьба за існування, природні катаклізми, хвороби, війни тощо.

Іншим поширеним різновидом зла у культурі та мистецтві є так зване «страшне зло». Як справедливо зазначає Т. Куннас, велика кількість описів та розповідей про страшні явища – як реальні, так і фантастичні – в художній культурі можна пояснити прагненням людини до усвідомлення, приборкання та подолання власних страхів. Страх як одна з найбільш базових негативних емоцій, допоміг вижити первісній людині у світі дикої природи, давав їй можливість усвідомити небезпеку для себе і оточуючих, та вжити потрібних заходів для виходу з небезпечної ситуації. Але згодом страх дуже часто ставав завадою для продуктивної діяльності людини, і його треба було або подавити, витіснити (що, на думку багатьох психологів, не є ефективним), або перенести його в безпечне мистецьке русло, «виплеснути» його на папір/пергамент, полотно, у скульптуру, мозаїку, чи, навіть, на сцену театру або кіноплівку.

Третім, можна сказати, центральним різновидом зла є його «найнезугарніший» варіант. Цьому різновиду зла фінський філософ присвятив найменше сторінок і, як видається на перший погляд, приділив найменше уваги. Однак саме цей різновид зла є ключовим для розуміння негативної сторони людської природи. Як зазначає Т. Куннас, диявол зовсім необов'язково може бути страшним, таким, що лякає людей одним своїм зовнішнім виглядом. Він може бути і кумедним, смішним, і навіть відверто дурним чи незграбним. За словами філософа, такий диявол не те, що не може звести людину з правильного шляху – часто сама людина може з легкістю обвести його довкруг пальця. У даному контексті навіть його «тілесні» атрибути, як-от, роги, ратиці чи хвіст, викликають вже не стільки жах, скільки сміх.

Глупота є одним із провідних джерел негативу поряд порочністю самої людини та природним чи суспільним хаосом. Багато хто притримується думки, що дурень є часом страшніший за найзапеклішого ворога. Адже дії останнього хоча б можна передбачити, а значить, нейтралізувати. Дії ж дурня є непередбачуваними навіть для нього самого, не кажучи вже про оточуючих. Не даремно існує прислів'я: «не бійся ворога розумного, бійся друга дурного». Врешті-решт, навіть саме слово «дурний» у давньослов'янській мові означало «поганий», «хворий», «неякісний».

Останнім, хоча від того не менш загрозливим, іде у класифікації Тармо Куннаса так зване «хворе зло». Особисто для мого розуміння – це зло було найскладнішим. Це зло є не стільки страшним чи агресивним, дурним або порочними, скільки буденним. Це зло байдужості, індиферентності, дрібного егоїзму та недалекоглядності.

Промовистим прикладом є роман Джорджа Оруела «1984», де детально змальовано саме таку ситуацію. Усе суспільство у романі розділене на три нерівні за обсягом класи: Внутрішню Партію («клас, який володарює»), Зовнішню Партію («клас, який прагне влади») і Пролів («клас, який нічого не вартує»). Пролі (сама назва походить від слова «пролетаріат») – це

безпартійні, яких у суспільстві близько 85% і які приносять Партії матеріальний дохід. Вони є зразком типових обивателів, зайнятих своїми дрібними справами. Хоча головний «дисидент» і борець з Партією Імануїл Голдштайн стверджував, що «вся надія на пролів» і, що саме за допомогою їх можна скинути диктатуру, але, після вдумливого прочитання роману, можна зробити висновок, що влада Партії якраз-таки й тримається на байдужості та конформізмі пролів.

Якщо з однозначним злом та його підвидами все більш-менш зрозуміло, то значно більш складним постає питання про зло неоднозначне. Різновидів неоднозначного зла дуже багато, і всіх їх описати, напевне, неможливо. До них відносяться, зокрема, зло з «добрих намірів» (макіавеллізм), харизматичне зло, красиве зло, мудре зло, релігійно-секуляризоване зло (зло на межі духовного і світського, віри і безвір'я), зло, яке відкриває можливості і, нарешті з під маскою добра (або навпаки).

Усі ці різновиди хоча і є дуже відмінними одне від одного, але мають декілька спільних рис. По-перше, ззовні ці види зла можуть зовсім не виглядати як зло чи навіть здаватися проявами добра. По-друге, дуже часто люди, що скоюють зло такого ґатунку, дійсно мають щирі, добрі, навіть альтруїстичні наміри. Нарешті, по-третє (і в цьому полягає найбільша складність проблеми неоднозначного зла), наслідки скоєння злих учинків такого роду бувають іноді й позитивними. Негативність дій неоднозначного зла можна побачити, лише якщо поглянути на них у довгостроковій перспективі та широко дослідити усю сферу впливу даного конкретного різновиду зла.

На нашу думку, як і в попередньо проаналізованій опері «Розумниця», в музичній казці «Місяць» також можна знайти усі різновиди явного, однозначного зла. Звісно, найяскравіше вираженим у даному творі є моторошне зло, що знайшло своє відображення у третій сцені, в якій центральним образом є Мерці, а дія відбувається у самому Пеклі. Але на цьому «спектр показу зла» в опері далеко не закінчується. Наприклад, колективний

образ «головних антигероїв» твору – Буршів втілює, що найменше, два різновиди зла одразу. По-перше, це банальне зло, яке полягає у тому, що Бурші крадуть небесне світило задля власних, егоїстичних інтересів. По-друге, це порочне, «незугарне» зло, адже головні антагоністи опери впродовж усієї дії, незважаючи на жахливість учинків та їхніх наслідків, усе одно виглядають кумедно й доволі часто викликають сміх у глядача. Абсурдність зла, на нашу думку, проявляє себе у самій сценічній ситуації: такий величезний об'єкт, як Місяць, може бути не лише викрадений і забраний у Пекло, але й фактично знищений (розрізаний на декілька частин) невеликою зграйкою зухвалих молодиків. Врешті-решт, з плином сюжетної дії виявляє собою й останній вид явного зла: глупота. Вона полягає зовсім не в тому, що серед персонажів є хоч би один повний дурень (усі герої казки, починаючи від простих Селян і закінчуючи Петром та Оповідачем, мають свою власну «мудрість», але проявляють і використовують її усі по-різному). Насправді, дурне зло тут проявляється у зневажливому ставленні майже всіх персонажів (окрім, хіба що, Оповідача та маленького хлопчика) до Місяця. Ніхто по-справжньому не усвідомлює, наскільки великим є значення небесного світила для усієї світобудови в цілому, та для людей, зокрема. Навіть небесний страж Петро, побачивши Місяць у пеклі, дивується так, ніби тільки-но дізнався про сам факт його існування.

В опері-казці «Місяць» присутнє і неоднозначне зло. Воно тут дається в знаки у двох моментах. По-перше, це те, яким чином розпорядилися Бурші з Місяцем після його крадіжки. Вони повісили його на дерево у своїй країні і сказали простим Селянам, що у них тепер є власне небесне світило, і навіть пообіцяли за «символічну платню» доглядати за ним. Тобто, якщо дивитися на це поверхово, то може навіть видатися що вони вчинили добре для простого народу. Але, якщо розібратися детальніше, то усвідомлюється той факт, що Місяць і до «діяльності» Буршів світив однаково яскраво для представників обох країн (і взагалі для всіх людей). Твердження молодиків про те, що

буцімто їхній країні не вистачало світла, є просто обманом, щоб приспати пильність Селян, і, врешті-решт, збагатитися за їхній рахунок.

Але навіть не це, як ми вважаємо є найпідступнішим проявом зла. По-справжньому завуальованим, і від цього не менш страшним злом є пасивність практично усіх позитивних образів опери-казки. І якщо Оповідачеві ще хоч якось можна пробачити позицію стороннього спостерігача, виходячи з його початкової функції у драматургії опери, то до небесного стража Петра та його «поведінки» у третій сцені виникає ряд питань. Схоже на те, що Петру не вистачає жорсткості дати пряму відсіч Мерцям і Буршам і постати справжнім захисником Місяця. Хоча завдяки йому джерело природнього світла й повертається на Небеса, ця перемога є доволі крихкою, і як можна припустити, тимчасовою, адже вона була здобута з допомоги хитрощів та певного підлаштовування втілювача добра під антагоністів та їхній спосіб життя.

Хоча боротьбу добра і зла можна прослідкувати практично у всіх творах, усе ж найвиразніше її відображає жанр казки. Казка, як відомо, народилася у фольклорі та виникла з міфу, який почав поступово втрачати свій фантастично-містичний аспект і, з набуттям людством позитивних знань, перестав відігравати роль пояснення чи опису природних явищ, натомість взявши на себе виховну мету. Казки бувають трьох основних різновидів: про тварин, чарівні та побутові – і саме останній тип, що виник найпізніше, найдалше з усіх трьох відійшов від міфології та найбільш прямолінійно «повчає» слухача і говорить йому, що є добром, а що – злом.

Не є винятком і опера німецького композитора ХХ століття «Розумниця». Цей твір, в основі якого лежить сюжет казки братів Грімм «Розумна селянська дочка», має виразні сфери добра і зла, уособленням яких є головні героїня та герой: Розумниця і Король. Звісно, найбільш багатогранно переданий композитором образ позитивної героїні, навколо вчинків якої і розвивається сюжет. Але давайте розглянемо докладніше негативну образну сферу.

Як уже зазначалося, центральним «злим» героєм є Король. Саме через нього у всіх інших дійових осіб і стаються життєві негаразди різного ступеню тяжкості: від банального обману до несправедливого тюремного ув'язнення. Король є наочним прикладом «однозначного» зла. Але одразу постає питання: до якого саме підвиду однозначного зла можна віднести Короля? На мою думку, в цьому образі майже в однаковій мірі присутні всі різновиди зла, виявлені та проаналізовані Т. Куннасом.

Абсурдне зло проявляється, передусім, у судочинстві Короля та прийнятих ним рішеннях: безневинного Селянина кидають за ґрати за те, що він буцімто вкрав пестик від ступи з грішми (хоча він цього не робив); у Погонича ослиці відбирають новонароджене ося і передають його у власність Погоничу Мула згідно з «давнім законом». Порочне зло виражається через кепський характер Короля, його неврівноваженість, істеричність, дріб'язковість, нестриманість, мстивість, і особливо через те, як легко він піддається чарівності Розумниці і як палко захоплюється нею. Він – як той диявол, що його може обдурити навіть простий селянин. Глупота у казці постає не стільки як дурість у прямому сенсі, скільки як недалекоглядність майже усіх персонажів, навіть позитивних, не говорячи вже про відверто дурного і, незважаючи на жорстокість, по-дитячому наївного Короля. На противагу глупоти різного рівня у інших героїв, Розумниця є втіленням не лише, власне, високого інтелекту, а ще й життєвої (а також загальнонародної) мудрості. З того що говорять Бродяги (як власне, і з самого факту їх існування – втім, докладніше про них згодом...), а саме – про занепад усіх чеснот і панування пороків і гріха за часів правління Короля, впливає хворість, банальність зла. Щодо моторошного зла, то його уособлення відповідає, передусім, навіть не Король, а Тюремник. Але, оскільки він є не самостійною особистістю і розвинутим персонажем опери, а покірливим виконавцем наказів Короля (на що вказує повна відсутність у нього музичної характеристики, що, втім, також іще більше працює на моторошність даного

персонажа), тінь страшного та безжалісного зла падає також і на порочного, нерозумного, а часом, і кумедного у своїй абсурдній злості Короля.

Отже, однозначне зло у музично-театральному творі К. Орфа є розкритим більш, ніж повністю. На перший план постають абсурд і порочність, трохи згодом – глупота й банальність; нарешті, моторошність, є хоча й не повністю усвідомленою, розчиненою у показовій «казковості» та алегоричності і втіленою у Тюремнику й (в окремих сценах) самому Королі – але, якщо подивитися на саму ситуацію, в якому опиняються головні герої, згадати контекст: сатиричну мету і обставини написання композитором цього музично-театрального твору, перед нами постає насправді страшна картина, з розумінням якої начебто «дитячий твір» є значно глибшим, аніж «дорослі» літературні та театральні «трилери».

На відміну від «однозначно поганого» Короля, значно складнішим і амбівалентнішим є образ Бродяг – шахраїв і розбійників, які живуть за рахунок обману, крадіжки й грабунку. Саме вони є тим злом, яке далеко не завжди проявляє себе з негативного боку. З одного боку, вони є циніками-макіавеллістами (бодай не на державному, але хоча б на особистому рівні), які, як вони самі вважають, просто хочуть заробити собі на життя, «чесно крадучи». З іншого боку, будучи більш послідовними у своїх діях та просто більш яскравими як персонажі опери, вони є втіленням також харизматичного зла. Нарешті, маючи своєрідний життєвий досвід і усвідомлюючи усю негативність становища у суспільстві та моралі, вони є у значній мірі ще й мудрим злом. Врешті-решт, їхні дії мають також і позитивний бік, адже своєю діяльністю вони викривають прояви однозначного (зокрема, «хворого», банального зла), слугують стимулом позитивним, але пасивним героям боротися проти нього і навіть, певною мірою, самі своєю діяльністю перешкоджають впровадженню жорстоких законів порочного та глупого Короля та, як наслідок, виконанню вироків Тюремника.

Втім, звернемо увагу на музикознавчий аналіз творів означених композиторів, а саме, на факт спрощення музичної мови К. Орфа —

домінування перкусивного початку, остинатні структури, ладова модальність — функціонує в контексті культури модернізму як пошук універсальних, позачасових етичних і життєвих констант людського буття на противагу деструктивному раціоналізму техногенної цивілізації.

Як уже було вище зазначено, у «Маленькому світовому театрі» представлено такі образні сфери: Мешканці Пекла: мерці; Мешканці Землі: чотири Бурші, селяни, трактирник, староста, дитя; Посланець Небес: апостол Петро; Герой, який дивиться нібито відсторонено на те, що відбувається у всіх трьох сферах – Оповідач; Нарешті, образ, який об'єднує всі три сфери: власне, Місяць.

Центром музичної драматургії є *Оповідач*. Він з'являється на початку кожної зі сцен і наприкінці третьої та четвертої сцен. Зачин опери-казки є експозицією образу Оповідача. Вже в першому розділі зачину проявляють себе основні засоби виразності, характерні для цієї дійової особи. Перше, на що одразу звертається увага – це гнучкість вокальної партії, подібної до речитативу та аріозо. Мелодика заснована на трихорді – оліготонному ладі з трьох звуків. Лад є діатонічним, хроматизми практично відсутні. Ритм постійно змінюється, передаючи емоції Оповідача і характер подій, про які він розповідає. В оркестрі використовуються здебільшого струнно-смічкові та високі дерев'яні інструменти, а також додаткові інструменти: арфа, гlockenшпіль та челеста. Такий інструментальний склад, на думку В. Бабешко, сприяє створенню казкового колориту [2, с. 57]. Звучання партії Оповідача тихе, основні динамічні відтінки: «*riano*» та «*riantissimo*»; характер виконання вокальної партії – *dolcissimo*.

Перша музична строфа прологу не несе яскравих емоцій і є дуже схожою на псалмодію. Але вже наступна, друга строфа, в якій уперше говориться про Місяць, вносить перші живі емоційні барви у музичну мову Оповідача. Речитатив поступається місцем мелодиці аріозо, в якій то розспівуються склади тексту, то здійснюються ходи на широкі інтервали. Розспіви представлені одразу декількома різновидами: прохідними, гамоподібними,

мелізматичними. Перша згадка про Місяць відображена у музиці стрибком на малу септиму. В оркестрі гlockеншпіль і дерев'яні духові створює ефект відлуння. Тональний план цього розділу: мі мінор – до мажор.

Інтонації Оповідача стають більш м'якими, мелодійними, ліричними коли мова починає йти про Місяць. Він співчуває цій незвичній дійовій особі. З цього випливає, що Оповідачу не байдуже, що далі буде відбуватися за з Місяцем по мірі розвитку сюжетних подій. В першій сцені Оповідач радіє тому, що Місяць знаходиться на небі (де він і має бути). Радість його є стриманою, спокійною, «мудрою». Вокальна партія Оповідача за своїм характером стає ще більш теплою. Її тематизм подібний до тематизму селян.

У другій сцені інтонації Оповідача суттєво змінюються. Це пов'язано з негативними подіями в сюжеті опери-казки: Бурші крадуть Місяць і, вмираючи, забирають його з собою в могилу. «Чиста» діатоніка змінюється на хроматику, в мелодії переважають спадні секундові інтонації, в оркестрі рівний ритм перетворюється на постійний рух тріолями. Кульмінацією вокальної партії Оповідача у другій сцені слугує фраза: «Він розпорядився покласти чверть Місяця з ним у могилу як його власність». Цими засобами музичної виразності Карл Орф показує справжні почуття Оповідача, його журбу за Місяцем.

З-поміж усіх картин, де з'являється Оповідач, найбільш тривалим є вихід цієї дійової особи у кінці другої сцени. У цьому розділі п'єси Оповідач розповідає про поступове (один за одним) занурення Буршів у Пекло. Вокальна партія ніби згортається, поступаючись місцем оркестровій зображальності. Якщо ще на початку цього розділу вона мала риси речитативу та аріозо, то в кінці другої сцени вона зводиться до «проспівування тексту» на одному звуку.

У третій сцені п'єси інтонації Оповідача майже повністю втрачають самостійність, адже він лише розповідає і описує Пекло. Оркестровий супровід, загалом, нагадує колискову. Лише в останній, четвертій сцені в партії цього ключового для п'єси-казки персонажа знову з'являються мелодії,

подібні до речитативу та аріозо. Це пов'язано з «оптимістичним» фіналом опери-казки: Місяць вертається на небо і знову світить простим людям. Щоправда, мінорна тональність мелодії в дечому затьмарює радість відновлення гармонії і ніби натякає на те, що Оповідач сумнівається у повній перемозі добра. На противагу Оповідачеві, головними антигероями у п'єсі-казці є Чотири Бурші. Фактично, це найбільш активні персонажі в опері. При цьому у кожного з Буршів окремо відсутні хоч би якісь яскраві риси характеру. Тому як дійові особи, Бурші завжди взаємодіють разом, як один колективний образ типового злочинця-шахрая.

Музика Буршів, на противагу глибокій та емоційно неоднорідній музиці Оповідача, є дуже грубою та примітивною. Для неї характерні такі виразові засоби, як: проста гармонія (тонічний, субдомінантовий, домінантовий тризвуки), трихордові діатонічні поспівки, ритміка, подібна до танцювальної, квадратна структура композиційної побудови, акомпанемент, побудований паралельними тризвуками. Як зазначає В. Бабешко, уся партія Буршів – це фактично, пародія на «низькі» вокальні жанри: міські шлягери, куплети з оперети, комічна опера [2, с. 62]. Практично усі ці «жанрові прошарки» мають місце у найпершій сцені опери-казки Карла Орфа. Такі виразові засоби, як інтонація висхідної сексти, найбільш типові кадансові звороти, стандартні мелізматичні фігури, повторюваність метро-ритмічних фігур, надають вокальній партії Буршів відтінок фальшивої сентиментальності.

Утім, Карл Орф не пародіює не тільки комічні та «знижені» вокальні й музично-театральні твори. Він також по-своєму інтерпретує жанр «серйозної» опери. Приміром, у другій сцені «Місяця», коли кожен з Буршів помирає, звучить музика, подібна до «арії *lamento*». Мелодія побудована на секундових інтонаціях, у кульмінації – стрибки на широкі інтервали. Ритм оркестрової партії нагадує траурний марш. В цей самий час, дзвінки тембри інструментів надають та штрих *staccato* роблять «жалібну», на перший погляд, музику, насправді несерйозною.

На відміну від музичної характеристики Оповідача, музика Буршів практично не змінюється. Навіть у сцені Пекла інтонації цих негативних персонажів мають характер пародії, насмішки. По мірі розвитку подій у третій сцені Бурші дедалі більше зливаються з мерцями за своїми інтонаційними характеристиками і, врешті-решт, перестають грати активну роль у розвитку сюжету.

Іншим груповим образом у опері-казці «Місяць» слугують *селяни* : вони не є злими, але простуватими і, де в чому, навіть грубуватими. Музика селян заснована на пісенності і танцювальності музичного фольклору Баварії. Так, наприклад у першій сцені опери-казки «Місяць» образ селян показується за допомогою цвіфахера – популярного в Баварії народного танцю. Для нього є характерними такі особливості засобів виразності: концентрична або рондоподібна форми, неквадратність кожного періоду, розмір, що постійно змінюється, гранично проста тоніко-домінантова гармонія, повна підпорядкованість мелодики ладо-гармонічним відношенням. З усіма цими атрибутами народного танцю органічно поєднуються риси сучасного музичного твору: використання незвичних для такого жанру тембрів мідних духових інструментів, багатшаровість та різноманітність гармонічних барв, октавні подвоєння, чіткий, акцентований та енергійний ритм (який ближче до кінця даного оперного номеру стає все більш рівним), постійне нарощування динаміки.

Незважаючи на те, що селяни як образ становлять одне ціле, Карл Орф з-поміж них виокремлює окремого персонажа – Старосту. Це людина, яка знаходиться у нетверезому стані, що позначилося і на інтонаціях його вокальної партії. Мелодія фактично не має чітко встановленої звуковисотної лінії. Ритм є нестійким, «рваним»: синкоповані ритмічні фігури чергуються з ферматами. Все це змальовує Старосту як людину легковажну, самовпевнену, та таку, що через стан алкогольного сп'яніння не в змозі контролювати себе.

Селянам, як і Буршам, притаманна певна статичність образу. Тим не менш, їм не чуже й висловлення емоцій (бодай і дещо однопланових).

Наприклад, у першій сцені вони відчувають сильний страх, помітивши, що Місяць зник. Коли ж небесне світило ріжуть на шматки, їх бере жах. Натомість, у фіналі, після того, як Місяць повернувся на своє місце, селяни знову стають бадьорими й життєрадісними.

Загалом, селяни показані в опері-казці у жартівливому та навіть у іронічному ключі. З їхньої музичної характеристики видно, що Карл Орф ставиться до простого баварського (та й, узагалі, німецького) народу з прихильністю, захоплюючись високоморальністю та добропорядністю його представників. Утім, у такому позитивному ставленні, на відміну від пропагандистських творів того часу, відсутня ідеалізація, зате присутній м'який гумор і легка іронія.

Персонажем, який представляє небесну сферу, є *Петро*. У Карла Орфа він є стражем Небес, який слідкує за дотриманням порядку на Землі, але його зовсім не можна назвати ідеалізованим біблійним апостолом. Для простих людей він являється під виглядом звичайного пастуха. Загалом, цей персонаж виходить на сцену лише в одній – третій – сцені.

Петро за своєю інтонаційною сферою багато в чому нагадує Оповідача. У мелодиці його вокальної партії так само поєднуються риси речитативу та аріозо. В оркестровому супроводі переважає мірна пульсація. Однак персонаж Петра змальований більш відстороненим, аніж образ Оповідача, він не настільки емоційно реагує на те, що відбувається по ходу дії. Світобачення Петра зорієнтоване скоріше на вічний плин часу та на споглядання глобальної, «космічної» картини світу», ніж на переживання з приводу яких-небудь поточних подій. Звідси – патетичність музичної мови небесного стражу, наявність в неї відтінку ораторства, декламаційності.

Музична характеристика образу Петра складається з виразових засобів, характерних для типової опери-seria. Мелодика його вокальної партії вирізняється ходами на широкі інтервали: октави, нони і навіть децими – між фразами. Ці інтонаційні «стрибки» можуть бути як висхідними, так і спадними. Найбільш значним номером з усієї партії Петра є його арія у фіналі

третьої сцени. За своїм надмірно-пафосним характером вона є близькою до драматичного монологу. Мелодика цієї «грандіозної за розміром», як висловилося В. Бабешко, [2, с. 67] подібна до старовинних церковних піснеспівів – псалмів.

Дуже близьким за засобами виразності до музичного портрету Петра є вступ до другої сцени. Головна ідея цього інструментального епізоду – зображення «колеса світобудови», голосу Небес. Піднесеність та «божественність» у музиці досягається за допомогою поліритмії: дрібних тривалостей, що створюють ефект «тремтіння», у верхньому регістрі та рівного ритму «довгих» нот у басовій партії – а також залучення тембрів органу, фортепіано, челести. Мелодію вступу до другої сцени виконує труба. Сама ж мелодія є інтонаційно близькою до початкової частини католицької секвенції «Dies Irae».

Однак, слід зазначити, що усе сказане вище про музичну партію Петра – це втілення лише одного із особливостей його натури. Насправді, як уже аргументувалось раніше, представник Небес на Землі є не таким вже й ідеальним, як здається на перший погляд. Як ми дізнаємося з епізодів, коли Петро взаємодіє з мерцями, він може дуже швидко мімікрувати під образну та інтонаційну сферу мешканців Пекла. Величні та патетичні риси мелодики, характерні для епічних та драматичних жанрів опери, раптово кудись зникають, і на зміну їм приходять знижено побутові інтонації, характерні для більш «легких» жанрів, як, наприклад, оперета. Врешті-решт, у певний момент відбувається цілковите злиття музичних партій Петра і мерців: вони разом співають одну пісню.

Таким чином, можна сказати, що Петро як представник вищого рівня світобудови є амбівалентним. З одного боку, він має втілювати вищу мудрість і правосуддя та, якщо того вимагає ситуація, наводити порядок на Землі. Але, з іншого боку, Петро, замість того, щоб жорстко і безкомпромісно поставити Буршів і мерців на місце, поводить з ними занадто поблажливо та компромісно. Тож, уся початкова пафосність і урочистість, яка мала вказувати

на божественне походження небесного стража, по завершенні третьої сцени здається занадто поверховою та надміру перебільшеною, часом навіть гротескною.

Дуже виразно і яскраво в опері-казці Карла Орфа зображені *мерці* – мешканці Пекла. Як справедливо зауважує В. Бабешко, саме в сцені Пекла відображена сучасність Карла Орфа, ті політико-соціальні обставини, в яких доводилися жити і творити композитору: «Саме в цій сцені більше за все виходів на сучасність, саме тут найбільш відчутно проявляється позиція Орфа як «внутрішнього емігранта»» [2, с. 68]. Мерці показані настільки наочно та вражаюче (в негативному сенсі цього слова), що їхній колективний образ затьмарює усі інші, і навіть найбільш значущий з них – Місяць.

Уся третя сцена, в якій має місце образ мерців, постає картиною п'яного застілля та інфернального «танку смерті». Вона складається як музичних, так і суто розмовних епізодів. Характер сцени є гротескним. На відміну від добродушного гумору попередніх розділів, Карл Орф тут вдається до відвертої, різкої пародії та сатири. Особливо це помітно у розмовних епізодах, перенасичених криками, лайкою, прокльонами, сарказмом, а місцями, навпаки, нещиро-услесливими звертаннями. Для розмовних епізодів характерними є такі прийоми: ритмізоване мовлення (ритмодекламація), одноманітні речитації на одному звуку, жорсткі, крикливі «наказові» інтонації, різке акцентування окремих слів тощо.

Утім, не менш жорстко-саркастичною є й музична характеристика цих доволі своєрідних дійових осіб. Вона цілком ґрунтується на використанні та пародіюванні «низьких», масових і побутових музичних жанрів, як-от: естрадні, вуличні та «студентські» пісні. Правда, поряд з жанровою основою низького штибу використовується також мелодії з опер (як приклад – цитата з «теми кохання» з опери «Богема»), але й вони викривлюються до непізнаваності. Таке звернення до інтонацій і стилістики популярних «шлягерів» – як з естрадної, так і з класичної сфер – давало можливість

глядачеві опери-казки відчуті аналогію між фантастичними подіями на сцені, з одного боку, і трагічною дійсністю, - з іншого.

Що ж до окремих засобів музичної виразності, які є в наявності в музичній характеристиці мерців, то, окрім вищезазначених жанрових та інтонаційних особливостей, також мають місце тембр губної гармоніки, ритм скачки коня, гармонічні обороти за участі домінації септакорду та, загалом велика кількість стандартних автентичних і кадансових зворотів, оспівування звуків та сентиментальні наспіви, що походять з інтонацій німецьких народних пісень. Як і для музичного аспекту характеристики селян, для змалювання мерців композитор використовує цвіфахер. Але в характері цього народного танцю зникає уся веселість і жартівливість, яка у першій сцені була провідною його рисою. Натомість, цвіфахер мерців є грубим, важкуватим, що в музиці виражається поєднанням динаміки *fortissimo* та низького, басового регістру, який переважає в оркестровій партії.

Загалом, сцена Пекла, де головними персонажами є саме мерці (навіть Петро врешті-решт підпадає під інтонаційний вплив мешканців підземного царства, практично повністю втрачаючи свій «небесно-піднесений» вигляд), характеризується стрімким зростанням динаміки: як у музичному (гучність звучання збільшується до трьох *forte*, темп усе більше прискорюється), так і в композиційному плані. На думку В. Бабешко, тут можна помітити вплив драматургії, характерної для кінематографу: «сцена заснована ніби на монтажі коротких епізодів – «кадрів», зміна яких підпорядковується загальній лінії поступового прискорення; в кульмінації виникає ефект ніби «блимання кадрів»» [2, с. 69].

Загалом, сцена в царстві мертвих вбирає в себе практично усі виразові засоби, характерні для «темної» сфери опери-казки «Місяць»: послаблення ролі вокальної партії, зростання значення розмовних епізодів, декламаційності та інструментів оркестру, вихід на перший план тембрів мідних духових та ударних, велика кількість дисонансів у мелодії, ускладнення й різке звучання акордів, зниження регістру й теситури, остинатні ритмічні фігури.

Місяць є головним образом-символом однойменної опери-казки Карла Орфа. Він втілює в собі позитивне, світле начало. Перша музична характеристика Місяця з'являється у словах Оповідача на початку п'єси. Як було попередньо зазначено, при згадці про Місяць суха речитативність у вокальній партії Оповідача змінилася на аріозність, а загальний характер музики цієї дійової особи став більш м'яким і ліричним, ніби потеплів і «посвітлів». Вже в цьому епізоді опери з'являється лейттема Місяця.

Персонажів іншої казкової опери, «Розумниця», можна умовно поділити на три категорії: 1) Позитивні: Розумниця, Селянин, Погонич Ослиці; 2) Негативні: Король, Тюремник, Погонич Мула; 3) Нейтральні (медіатори): Бродяги.

Варто зазначити, що з-поміж трьох позитивних персонажів по-справжньому активною дійовою особою є лише Розумниця. Саме вона є уособленням добра, що, як заведено за канонами казки, перемагає зло. Іншим двом «умовно-позитивним» персонажам відведена лише пасивна роль: вони є вираженням добра, яке страждає від зла. Головна героїня опери-казки Карла Орфа *Розумниця* має найбільш розвинуту музичну характеристику. Вона зосереджена, в основному, у тих сценах, що за будовою нагадують типові розгорнуті ансамблеві номери в опері, а саме – в III, VI, IX, XII сценах. Від сцени до сцени розмаїття інтонацій Розумниці поступово збагачується.

Розумниця – це ідеалізований образ, який є прямим втіленням казкового начала у опері. Вона є живим, багатограним характером. На перший погляд, вона нібито є звичайною дівчиною, дочкою бідного селянина. Але, як виявляється в ході подій в опері-казці, Розумниця насправді – людина надзвичайної духовної чистоти. Вона володіє красою, природною чарівністю, добрим серцем і, що найважливіше – тонким розумом.

Найперша характеристика Розумниці дана у III сцені, дія якої відбувається у палаці Короля. Тематизм її вокальної партії – пісенний. Утім, іще до того, як Розумниця починає співати, її інтонації чуються в оркестрі, який акомпанує реплікам Короля. Кларнет виконує наспівну мелодію на фоні

органного пункту квінти у струнних і валторн. Навіть сам Король, ніби під впливом побаченої ним чарівної дівчини, починає проспівувати мелодію кларнета.

Першим вокальним висловлюванням Розумниці є її відповідь на першу з трьох загадок Короля. Музичний образ головної героїні – ліричний, пісенний. Інтенації її вокальної партії споріднені з народними, що виявляється, насамперед, у строгій діатоніці та плавності мелодичної лінії, для якої є характерним поступовий рух вгору від тоніки то терцієвого тону з подальшим поверненням до основного тону. Незважаючи на споріднення інтонаційної сфери Розумниці з фольклором, у її характеристиці все одно переважає казкове начало. Особливо відчутно казковість, нереальність образу головної героїні передають тембри інструментів оркестру. Скрипки і флейти звучать у надвисокому, «флажолетному» регістрі. В партії фортепіано і арфи наявні легкі пасажі, що зображають сплески води (на словах про «рибу, яка заплила у невід»). Використовуються також звичні для орфівської оркестровки перкусійні інструменти – дзвіночки, а також струнно-щипковий інструмент – арфа.

Наступні сцени виявляють обидві з намічених рис розумної дівчини: казковість, з одного боку, і зв'язок з народом – з іншого. При цьому одна з рис може переважати, інша – займати другорядне положення в залежності від конкретної сцени. Але, врешті решт, обидві складові образу Розумниці продовжують розвиватися і надалі.

У VI сцені в найбільшій мірі розкривається душевна краса Розумниці, гармонія її внутрішнього світу, здатність співчувати і допомагати тим, хто потрапив у біду. Перша, непряма характеристика головної героїні дається у оркестровій прелюдії, основна функція якого – зобразити вечірній пейзаж. Прелюдія будується на поспівці тривалістю в один такт, яка постійно повторюється в партіях флейти і кларнета. Ці два високі дерев'яні духові інструменти утворюють дует, який прикрашають спадні підголоски челести. Що ж стосується безпосередньо вокальної партії Розумниці, то вона будується

на постійному оспівуванні звуку «сі». Акомпанують вокальній темі скрипки і арфи, дзвінки флажолети яких звучать на фоні органного пункту. Загалом, для інструментовки в цій сцені характерні остинатні ритмічні фігури. Такі засоби виразності надають образу Розумниці іще більшої таємничості, казковості та фантастичності, а її слова, спрямовані до несправедливо скривдженого Королем Погонича Ослиці, звучать, ніби заклинання, навіювання.

Найбільш багатогранно розкритий музичний образ головної дійової особи у IX сцені. Як і в попередніх сценах з її участю, основною характеристикою Розумниці у музиці є пісенні теми, дуже тісно пов'язані з народною творчістю. Таким чином, на відміну від описаної вище шостої сцени, тут у значно більшій мірі показана народність образу розумної дівчини. Голос Розумниці тихим розспівом звучить в оркестровому «вакуумі» при різкій зміні динаміки фортіссімо – піаніссімо (вона просить Короля дозволити нагодувати його обідом). Голос дівчини звучить спокійно й ласкаво, але доволі твердо.

Найбільш значущим епізодом у IX сцені є колискова Розумниці, що є своєрідною психологічною кульмінацією всієї опери: Король остаточно підпадає під вплив чарівної дівчини. Карл Орф обирає саме такий жанр не лише через його актуальність в умовах сюжетних подій (Розумниця присипляє Короля), але тому, що колискова є квінтесенцією найбільш теплої і мудрої лірики.

Незважаючи на прямий зв'язок з народною пісенністю, колискова Розумниці несе в собі й елементи фантастики. Загалом, дві першооснови образу головної героїні – як представниці простого народу і як казкової, фантастичної істоти – органічно поєднуються у колисковій. З жанром народної колискової цей музичний епізод зближують такі засоби музичної виразності, як-от: короткі терцієві та квінтови́співки, мелодичне і ритмічне остинато, опора на стійкі ступені натурального мінору, «м'яка» за семантикою тональність соль мінор. До того ж, найбільш наспівні строфи колискової звучать без супроводу оркестру: це іще більше підкреслює красу і теплоту

голосу Розумниці. Щоправда, коли інтонації стають заклинальними, фантастичними, оркестровий акомпанемент у вигляді відривчастої гри дзвінких за тембром інструментів – фортепіано і челести – знову повертається. Але все таки ключовий сенс коліскової у музичній характеристиці Розумниці – це вияв її щирого кохання до Короля.

Тим не менш, у IX сцені Розумниця характеризується музично не лише пісенністю. Наприклад, коли вона звертається до Короля, в її партії з'являються інтонаційно-гнучкі речитативи. Також, коли дівчина промовляє «загадкові» за змістом слова у відповідь на злість і гнів Короля, характер її тематизму стає скерцово-фантастичним. Разом із особливою теплотою щирого людського почуття у її вокальній партії є наявне також і заклинальне, «чаклунське» начало. Ефект зачарованості досягається шляхом повторності обертів з опорою на основний звук (ноту ре). В оркестровій партії цей тон звучить на фоні низхідної гами. Для посилення фантастичного колориту Орф використовує казково-високий регістр фортепіано, струнних, дзвіночків, челести. Репліки Розумниці «зачаровують» Короля своєю щирістю і простодушністю.

Підсумовуючи вище сказане, мусимо зазначити, що музична сфера розумниці упродовж IX сцени стрімко розвивається, переходячи від речитативних реплік до кантилен з народною ліричною пісенністю у якості жанрової основи. Повна перемога Розумниці наступає у заключній, XII сцені опери. У ній повертається матеріал із першого епізоду III сцени, який початково був опосередкованою характеристикою селянської дочки у партії Короля, а тепер символізує повну моральну і духовну перевагу головної героїні.

Батько Розумниці, простий *Селянин*, стає першою жертвою королівської тиранії. Завдяки саме цьому персонажу відбувається зав'язка сюжету опери-казки: Селянин знаходить ступку зі золотом, відносить її Королю, сподіваючись на щедрі винагороду, але натомість обвинувачується у крадіжці пестика і потрапляє до в'язниці.

Музична характеристика Селянина, яка дається одразу на початку опери, у I сцені, має буфонний, скоромовочний тематизм. Для неї характерні буфонні причитання зі спадною інтонацією – хроматичним ходом до домінантового ступеня ладу. Такий плаксивий мотив повторюється багато разів, що є цілком виправданим сюжетною ситуацією: Селянин щиро жалкує, що не послухався своєї дочки, і через це потрапив у велику халепу. Причитання стають дедалі більш гіркими: хроматична інтонація проспівується з кожним разом гучніше, діапазон мелодії збільшується, лад, гармонія і тембри стають дедалі барвистішими. Водночас, від суцільного плачу Селянин поступово переходить до більш стриманої, послідовної розповіді.

Саме цей герой відтворює моральну атмосферу, яка панує у королівстві, де не можна поводити себе чесно, адже це може призвести до поганих наслідків для чесної людини. Крім того, в його партії вперше, хоча й непрямо, «експонуються» дві найголовніші дійові особи: Розумниця і Король. Так, коли Селянин передає слова своєї дочки, колорит його музики з гострого і кілкого стає м'яким, в оркестрі – помірна пульсація, *staccato* змінюється на *legato* – це все натякає глядачу на інтонаційну сферу Розумниці. Коли ж Селянин розповідає про Короля, то його музична партія стає пісенно-танцювальною, іноді комічно-буфонною; але найближчою до майбутньої «королівської» інтонаційної сфери є ритмічна декламація на словах «закричить він». Таким чином, Селянин, врешті-решт, починає усвідомлювати справжню сутність подій у країні, реально оцінювати вчинки як добрих, так і поганих людей, які його оточують.

Погонич ослиці за своєю функцією є дуже спорідненим з Селянином. Незважаючи на буфонний тип тематизму, події, що стаються з Погоничем ослиці, є зовсім не смішними. За сюжетом, осля, яке народила ослиця Погонича, стало власністю Погонича мула, адже саме так «розсудив» Король! Як і у випадку Селянином, Погонич ослиці ніби прозріває після «тісної взаємодії» з Королем. У VI сцені він оплакує зневажений закон і спаплюжену справедливість: як виявилось, єдиним по-справжньому дієвим законом в

країні є воля Короля. Треба зазначити, що саме музика акцентує увагу на соціальній несправедливості: в оркестрі з'являється механістична, згрубіла, скерцова інтонація з музичної Експозиції Короля, що ніби вказує на істинного винуватця бід і лих. Кульмінацією цього епізоду є прокльони скривдженого юнака на адресу Короля та «королівського правосуддя». В оркестровому супроводі звучить тремоло литавр. Мелодична лінія стає ніби «потовщеною» за рахунок обертонів, кожен звук мелодії скандується. Динаміка вокальної партії досягає найбільшої гучності.

Король є головним антагоністом у опері-казці, уособленням жорстокої, деспотичної, несправедливої влади. Музична характеристика Короля, так само як і Розумниці, дістає найбільш повне розкриття у III і IX сценах. У невеликому оркестровому вступі до III сцени перед слухачем постає перша характеристика Короля. Для неї Карл Орф використовує такі засоби музичної виразності: інструментальний тип тематизму, одноголосне викладення, акцентоване скандування одного звуку, рух шістнадцятими тривалостями ніби «по колу», синкопований ритм, змінний розмір (2/4, 3/4, 4/4), зумисне спрощені кадансові обороти на основі висхідного руху ступенями діатонічної гами, скандування і паралельний рух кварто-секундовими співзвуччями у високому регістрі. Усі ці елементи музичної мови покликані зобразити Короля як владного, самозакоханого, і разом з тим грубуватого і дещо навіть примітивного персонажа. Композитор навмисне звертається до крайніх регістрів у оркестровій партії і залишає серединний простір незаповненим для того, щоб створити враження внутрішньої нестійкості, «навіженості» Короля. Крім того, Карл Орф використовує тут специфічні тебри: «свист» малої флейти, дзвінкий верхній регістр фортепіано, різке забарвлення звучання фаготів. Це іще більше підкреслює негативні риси характеру Короля.

Тематизм вокальної партії головного антагоніста є токатно-скерцовим. Як уже згадувалося раніше, коли король вперше побачив Розумницю, він був ніби зачарований нею, і тому його інтонаційна сфера стала більш м'якою. Але цей вплив був нестійким, швидкоплинним. Важка мелодія інструментального

типу перекреслює, затуляє прозорий, легкий поетичний фон середніх голосів в оркестру. Це відбувається у ригурнелі, який триває п'ять тактів. Загалом, такі оркестрові ригурнелі з'являтимуться іще декілька разів упродовж першого розділу сцени. Вони виражають прагнення Короля не піддаватися чарам Розумниці, встояти перед її впливом. Однак Король змушений постійно втрачати індивідуальність, впадає у залежність від незвичайної дівчини.

Далі починається наступний розділ III сцени, де Король загадує Розумниці загадки. Епізод загадок різко контрастує з усією іншою музичною характеристикою Короля в опері, адже для них властивий казково-фантастичний мотив (у той час як загальний характер Короля – «грубо-реалістичний»), більш притаманний інтонаційній сфері Розумниці.

У сцені загадок вокальна партія Короля є більш складною, ніж в інших епізодах опери, де присутня ця дійова особа. Особливості музичних засобів виразності впливають з самої суті загадок: це, зазвичай, доволі складні, часом заплутані головоломки, і відгадати їх може тільки по-справжньому розумна й кмітлива людина (якою і постає перед нами Розумниця). Тому мелодика і ритміка у сцені загадок є доволі барвистою та різноманітною, але, водночас, і стислою та сконцентрованою (адже загадки є далеко не найбільшим за розміром жанром народної творчості). Мелодії загадок мають яскраво виражену інструментальну природу та вигадливу (хоча й подекуди незграбну) звуковисотну лінію. Для них характерний почерговий рух стрибками на сексту і септиму вгору і вниз, при чому кожен звук акцентується.

Як негативний персонаж Король у найповнішій мірі розкривається саме у IX сцені. Ця сцена є кульмінаційною, адже тут стикаються не просто два протилежні за характерами персонажі, але й дві образні сфери: позитивна та негативна. Основний конфлікт опери-казки тут досягає своєї найвищої точки розвитку. Король у цій сцені поводить себе як справжній тиран і деспот: жорстоко, безжально, грубо, він гнівається, знущається і розмовляє зверхньо, ніби командир, що віддає накази підлеглим. Відповідними є і засоби виразності, якими музика характеризує цього вкрай злого персонажа: жанрова

основа – гнучкий речитатив *secco*, близький до мелодекламації; короткі стислі фрази, кожна з яких починається з тривалої високої ноти, а потім різко обривається; низхідний поступовий рух у мелодії від витриманого звуку у високому регістрі («командні» інтонації); короткі поспівки, у яких склади розспівуються на дві восьмих тривалості, а слабкі долі акцентуються («саркастичні» інтонації); акцент на кожний звук у вокальній партії та на кожний акорд в оркестровому супроводі. Чим більше Король гнівається і проявляє себе як диктатор, тим більше він втрачає музичну характеристику. Спочатку мелодика його вокальної партії зводиться до речитативу, потім речитатив переходить у репетицію на одному тоні, і нарешті, в кульмінаційний момент «королівського» гніву, звуковисотна лінія повністю зникає і переходить у звичайну суху декламацію (як зазначалося вище, у розвитку інтонаційної сфери Розумниці у цій самій сцені спостерігається зворотній процес).

Бродяги, як і Чотири Бурші в іншій опері-казці – «Місяць», є груповим образом: їх троє. Вони є персонажами-медіаторами, тобто знаходяться на пограничному рівні між добром і злом. З одного боку, вчиняють вони відверто зле: займаються крадіжками, є співучасниками (ба навіть підбурювачами) несправедливого суду Короля над Погоничами. З іншого боку, саме вони виступають у ролі «голосу автора» (подібно до Оповідача в «Місяці»). На відміну від двох «пасивно-позитивних» дійових осіб – Селянина та Погонича Ослиці, яким потрібно було пережити гіркий досвід, щоб тверезо оцінити обстановку у країні, Бродяги є реалістами і усвідомлюють одразу, що простій людині з таким правителем при владі, як «голий» Король, нормально жити неможливо.

Бродяги діють рівно в половині з дванадцяти сцен опери-казки «Розумниця», а саме: у II, IV, V, VII, VIII, X сценах. З-поміж усіх їхніх сценічних виступів лише у двох «середніх» сценах – V, VII – присутні музичні номери, інші ж епізоди з їхньою участю є суто розмовними. Ступінь активності Бродяг як дійових осіб зазнає змін впродовж сюжетного розвитку

опери: в IV, V, VIII сценах вони є активними учасниками казкових подій, у той час як у II, VII, X – лише сторонніми спостерігачами.

З Чотирма Буршами у Бродяг можна порівняти не лише через колективність їхнього образу. Їх єднає також тематизм, заснований на різноманітних легких жанрах – естрадних піснях, опереткових куплетів, популярних танцях, буфонаді. Як і у випадку з Буршами, Орф переосмислює усі вище згадані низькі жанри у пародійно-сатиричному ключі.

Перша музична характеристика Бродяг – їх спільний з Погоничем мула квартет у V сцені. Мелодика заснована на буфонадній скоромовці, для неї притаманне повторення одного чи двох сусідніх звуків і поодинокі ходи на широкі інтервали, наприклад, на ундециму (на слові «Правий», що надає інтонації висловлювання неприховано саркастичний тон). Такий контраст між «тупотінням на місці» та широкими стрибками надає квартету характер нещирості, легковажності, іронічності висловлювання. У тексті Бродяги апелюють до закону, справедливості, правосуддя, але все вказує на те, що вони самі не вірять у свої слова. І те, що вони апелюють до «мудрості» Короля з настільки роздмуханою патетикою, лише підкреслює штучність, вдаваність їх благань «розсудити по закону».

Ще більшої саркастичності висловлюванню Бродяг надають такі засоби музичної виразності, як велика кількість кілких форшлагів, що неодноразово акцентуються, штрих стакато, різкі та миттєві переходи між динамікою *riano* та *riano* упродовж одного такту.

Далі починається своєрідний «спектакль всередині спектаклю»: розігрується «судова колізія», під час якої розповідається про історію з народженням осляти. Тут Бродяги є найменш схожими на самих себе, адже їм, як і всім іншим дійовим особам на сцені, необхідно підлаштуватися під ситуацію, в якій вони виступають на боці того, хто не правий (Погонича мула).

Загалом, у V сцені Бродяги ніби одягають маски і грають роль таких собі «шукачів правди» і «поборників справедливості». Вони, як уже було вище зазначено, повністю підпорядковуються сценічній ситуації. Утім, саме вони

виступають каталізатором розвитку, основним рушієм дії в сцені «суду Короля», розкриваючи неправедного правителя з неприємного боку. Істинна сутність Бродяг, як не парадоксально, розкривається перед глядачем саме в тих сценах, де вони відіграють пасивну роль коментарів подій, що відбуваються. У повній мірі цей груповий персонаж виражає своє єство у VII сцені, яка є не лише вершиною музично-драматургічного розвитку Бродяг, але й змістовою та ідейною кульмінацією усієї опери-казки. Тут виходить на поверхню глибокий соціальний (а разом з ним – і політичний) підтекст музично-театрального твору Карла Орфа.

VII сцена є центральною у п'єсі «Розумниця». У ній активна дія ніби призупиняється, натомість на перший план виступає узагальнення змісту музично-театрального твору. Глибокий, часом сатиричний, а часом навіть філософський текст поєднується з умисно зниженою жанровою основою музики: естрадно-оперетковими куплетами. Для Карла Орфа взагалі доволі характерним є різке, контрастне зіставлення «піднесеного» і «низького» начал, сфери серйозного та комічного, філософських змістів та побутових сценічних ситуацій. Ця сцена є розгорнутою, для неї характерним є прискорення темпу музичного та драматичного розвитку, наростання напруги, яке під кінець сцени досягає кульмінації.

Бродяги називають чесноти, що було втрачено за час правління Короля. Вони говорять і співають про те, що правди на світі більше не існує. У той час як один з Бродяг називає якусь певну позитивну людську рису, інші двоє награно тужать за нею, ніби «оплакують» її. В певний момент Бродяги констатують, що на світі не залишилося ані правди, ані честі, ані справедливості. Це є кульмінаційним моментом сцени (і опери-казки, загалом). Після цього Бродяги починають розповідати про всі людські та суспільні вади, що виникли падінням моралі, спричиненим аморальністю самої королівської влади.

Сцену умовно можна розділити на декілька розділів. Перша частина сцени – літанія, слугує таким собі «пародійно-інфернальним» скерцо. З одного

боку, вона здебільшого нагадує шабаш у царстві мертвих (як, наприклад, у III сцені (в Пеклі) опери-казки «Місяць»). З іншого ж боку, вся ця інфернальність виглядає не стільки жахливо, скільки комічно, адже замість демонів, відьом чи мерців ми бачимо звичайних захмелілих Бродяг. Середня, найбільш ключова частина VII сцени – це, власне, куплети сатирично-афористичного змісту, які мають структуру «питання – відповідь». Нарешті, останній розділ, кода, настає тоді, коли Бродяги повністю п'яніють, втрачають залишки здорового глузду починають блазнювати і навіть імітувати кукурікання півня.

Цінність цієї сцени є аналогічною за значенням до музичних номерів у театральних творах Б. Брехта та низки інших драматургів – сучасників Орфа «Куплети Бродяг виконують у п'єсі функцію, подібну до функції вставних музичних номерів у операх – п'єсах Брехта – Вайля – так званих «Songspiel» (естрадні пісеньки) – коментар – аналіз ситуації, причина результату події. У театральній естетиці цей прийом уведення повчальних куплетів – «зонгів» відомий як прийом «відчуження»».

З точки зору музичного матеріалу, літанія та куплети Бродяг зумисне спрощені. Перший розділ сцени, наприклад, мало чи відрізняється від звичайних пісень і танців. Друга ж, викривально-сатирична частина, має характер нещирих причитань або голосінь, при чому поступово ця нещирість переростає у відверте знущання над честю, милосердям, порядністю та іншими чеснотами. Наприкінці сцени музика стає скерцовою, підкреслено гострою, жорсткою.

Основні засоби музичної виразності: лапідарна мелодія, яка рухається простими секвенціями, терцієва гетерофонія у фактурі при загальному гомофонно-гармонічному складі, прості автентичні гармонічні звороти, чіткі ритмічні фігури, зокрема, ритм «чотири шістнадцятих – дві восьмих» – танцювальна ритмічна побудова, характерна для багатьох творів Карла Орфа.

Якщо брати всю сцену загалом, то можна прослідкувати, що загальний динамізм драматургії сцени в музиці підкреслюється ущільненням фактури оркестрової партії, зростанням динаміки до трьох forte, та поступовим

«зникненням» звуковисотної лінії у вокальній партії Бродяг, приходом ритмічної декламації на зміну співу. При цьому ритмічна структура куплетів навіть у цей кульмінаційний момент залишається незмінною.

Тюремник та Погонич мула – ці два персонажі є уособленням «пасивного зла». Тюремник є своєрідною «тінню» Короля, він є квінтесенцією усього того негативу, що несе в собі правитель. Він без усіяких заперечень та навіть розмірковувань виконує накази Короля, а саме: замикає у в'язниці, а через деякий час (коли настрій Короля «несподівано» покращується) відпускає на волю спочатку Селянина, а потім Погонича Ослиці. Відсутність бодай якоїсь людяності в цього персонажу підкреслюється тим, що в нього взагалі немає музичної партії. У цього антигероя ніби немає душі, зате є в наявності сталева хватка і готовність виконувати будь-які накази Короля.

Погоничу мула, який з'являється у п'єсі Карла Орфа лише один-єдиний раз – у сцені «королівського» суду – у музичному плані повезло трішки більше. Він має музичну партію, але не в якості індивідуального персонажу, а лише як учасник квартету з Бродягами. Інтонаційна сфера його й Бродяг у цій сцені повністю збігаються: для неї так само характерним є скерцовість, буфонність, легкожанровість, саркастичний характер музичного висловлювання, що передається у вокальній мелодії різким контрастом між репетиціями на одному звуці й ходами на інтервали, ширші за чисту октаву. Фактично, хазяїн мула стає нібито «четвертим Бродягою», але якщо «справжні» Бродяги виявляють здатність піднятися над своїм злочинним ремеслом і неодноразово згадують (у попередніх і подальших сценах) про добродетельність і людські чесноти, то Погонич мула лише користується скрутним становищем правосуддя в королівстві задля власних, корисливих цілей.

Отже, в результаті проведеного культурологічного (інтерпретативного в даному контексті) та музикознавчого аналізу (зокрема, образів «абсурдного зла» в опері «Місяць» чи світлої діатоніки у «Концерті янголів» Хіндемита) — це не просто опис музики, а глибоке феноменологічне розкриття внутрішніх смислів твору.

Шляхом дешифрування інтонаційно-стильової та ладо-гармонічної структури партитур експлікується живий, безпосередній досвід переживання митцем історичної реальності. Це дає змогу виявити приховані пласти авторських інтенцій і гуманістичних підтекстів, котрі автономно протистоять тоталітарному художньому канону.

3. 2 Музично-теоретичний аналіз творів Пауля Хіндеміта та повсякденна музика Третього райху

Підрозділ «Музично-теоретичний аналіз творів Пауля Хіндеміта та повсякденний звуковий ландшафт Третього райху» присвячений музикознавчому аналізу творів Пауля Хіндеміта з орієнтацією на його інструментальний та оперно-симфонічний доробок («Художник Матіс» та інші), де використання майстерних дзеркальних інверсій та складних канонів слугує технологічним інструментом раціонального впорядкування звукової складової.

Водночас, досліджуючи музичний простір Німеччини означуваного періоду, не можна обійти увагою експлікацію ролі популярної музики Третього райху, серйозного і водночас латентного інструменту ідеологічного впливу, який за допомогою каналів розважальності та ілюзорного психологічного комфорту забезпечував пасивну лояльність мас до тоталітарної системи. Відтак, цінним є звернення до повсякденного звукового ландшафту Третього райху.

На прикладі оперно-симфонічних полотнах митця, зокрема, «Художник Матіс», однойменної опери, яка є зразком симфонії «високого стилю», експліковано семіотичні зв'язки між специфічними засобами музичної виразності та візуально-сюжетною архітектонікою вівтаря Маттіаса Грюневальда, що виражається в особливій багатогранності його композиційного задуму. Інші твори Хіндеміта, позначені як симфонічні (за винятком симфонії «Гармонія світу», також створеної на основі однойменної

опери), зроблені свідомо у форматі однолінійності, лінеарності в формальному та змістовно-смісловому відношенні. Однак «Художник Матіс» залишається при цьому симфонією, визнаною в цій якості самим автором, що накладає свій відбиток на рішення Хіндемітом проблеми симфонічного жанру загалом. Назва «симфонія», при всій свободі тлумачення Хіндемітом цих жанрів, завжди відповідає у нього внутрішній суті музики. В симфоніях привертає увагу ґрунтовність, цілеспрямованість драматургічного процесу, класична визначеність і завершеність циклу з неодмінно сонатною першою частиною.

Три частини симфонії «Художник Матіс» висловлюють загальну психологічну налаштованість картин Ізенгеймського вівтаря, створених Матісом Грюневальдом («Концерт янголів», «Покладення в труну», «Спокуса святого Антонія»). Барвистість звучань, багатозначні образні контрасти – все це так чи інакше пов'язано з програмно-описовими задачами симфонії (тут є доречним співставлення з оперою). Однак цим і обмежується її програмна сутність.

В згоді з естетичними принципами Хіндеміта тут діють передовсім чисто музичні конструкції, міцні, логічні й доцільні, народжені більшою мірою натхненням архітектора, ніж живописця. Це натхнення разом з розрахунком зрілого майстра здійснило ще одне диво. Воно вдихнуло нове життя у випробувані форми старої поліфонії, в звучання старих німецьких пісень і хоралів; воно зробило можливим оригінальний синтез складності й простоти, насиченості й вивіреності, сучасної динаміки – і піднесеної гармонії. Музика «Матіса» викриває глибоко людський сенс картин Грюневальда і разом з тим не залишається байдужою до їхньої величної «оправи», до їхньої манери, що увібрала мудрість віків. Вона вражає сучасним за гостротою драматизмом переживань і, в той самий час, дає відчутти велич мистецтва, момент урочистої тиші й статички, розлитої під склепіннями його сховищ. В цьому намірі оспівати вічне мистецтво полягає як істинний сенс неокласичних прагнень Хіндеміта, які проявили себе в «Художнику Матісі». Найбільш

відчутно вони даються в знаки в першій частині – динамічному «Концерті янголів».

В урочистому вступі стверджуються два типи виразності, які відіграють у подальшому розвитку першої частини самостійну роль. Перший заснований на мелодичному русі. Тричі звучить тут тема пісні «Три янголи співали», що грає в опері роль лейттеми. На шелесткому фоні супроводу, подібному до вібруючого ефіру, вона завойовує все нові висоти (тональний план Des – F – A), перетворюючись на потужний гімн. Інший тип виразності пов'язаний з колористично оформлюючим гармонічним началом; це – моменти хорального прелюдіювання оркестру.

Основна частина «Концерту янголів» має вигляд стрункої сонатної конструкції. У живій, діяльній та енергійній музиці «Концерту янголів» немає ані тіні благосного спокою, але відсутні й гострі драматичні колізії. Вона близька за своїм колоритом до найсвітліших сторінок творчості Хіндеміта. Такою є передусім головна, найактивніша тема експозиції.

Ладова першооснова її мелодії явно діатонічна. Інтонації, взяті в їхньому диференційованому, локальному значенні, прості, сповнені наївно-живої пластики й виразності. Однак у комплексі їхній потік достатньо складний і народжує вельми чудернацьке відчуття. Будучи складним не тільки по горизонталі, але й по вертикалі, цей комплекс спричиняє ілюзію вишуканого музичного змагання. Утім, при всій своїй зухвалій капризності головна партія є ясною та стійкою; тональна замкнутість, чіткість каденційних зворотів, камерна прозорість фактури допомагають їй зберегти риси урівноваженої класичності. Побічна партія у відповідності з традиціями класичного симфонізму має характер більш жанровий; мелодія її – вишуканий ліричний наспів з рухливо-плавною лінією та більш спокійною, ніж у попередній темі, шкалою ладових тяжінь.

Специфічною особливістю першої частини симфонії є цілком самостійна за образністю й тематизму заключна партія. Її «вставний», дивертисментний характер посилює властиві всій першій частині риси сюїтної

замкненості образів, що йде від ранньокласичного симфонізму. Тембр флейти соло, пом'якшена моторика малюнка, «дансанти» присідання й трелі надають цій темі характер грайливої, дещо інфантильної витонченості, викликаючи в пам'яті стиль гайднівських і моцартівських партитур.

Друге проведення теми, однак, симфонізується, поглинаючи контрапункт головної партії, але тут же все розчиняється в урочистій тиші заключних акордів. Отже, експозиція здійснила показ образів, планомірний й організований. Його можна порівняти з роздільною експозицією багатотемної фуґи. Тут важливим є не тільки момент внутрішньої завершеності тем, але також їхнє поліфонічне викладення і, що особливо важливо, їхня контрастність, не стільки образна, скільки чисто звукова, інтонаційно-ритмічна, націлена на майбутні контрапунктичні взаємодії.

Тонкий гармонічний розрахунок і прекрасне знання специфіки інструментів допомогли Хіндеміту забезпечити ідеальну прозорість і «прослуховуваність» фактури, в якій мотиви, що борються одне проти одного, уподібнюються активно діючим «персонажам». Усе нові грані й ракурси розкриваються в знайомому матеріалі музики.

Далі остаточно стверджується контрапунктична єдність головної й побічної тем. Настає друга, кульмінаційна фаза розробки. Усі три теми експозиції зливаються тут у вібруючий потік, в якій звучить тема янголів. Вона починається у своїй постійній «мідній» тональності, проходить у своєму постійній тональній триєдності (Des – F – A), звучить кожного разу все більш владно й тріумфально. Будучи репризним розділом місцевої розробкової фуґи, цей момент сприймається у той самий час як грандіозна реприза багатотемної фуґи «вищого порядку». Несучи урочисто «звершення й досягнення», він не потребує детального резюмування. Ось чому на долю сонатної репризи залишається лише функція коди. При цьому вона «поляризується», драматургічно розпадається. Головна партія супроводжує спад розробкової напруги, побічна підноситься до фінальних фанфар. Заключна партія, розміщена між ними в своїй звичній дивертисментно-відсторонюючій ролі,

лише підкреслює дистанцію фінального розбігу. Так сонатний принцип, безперервно переплітаючись із принципами фуги, придушється ними у найвідповідальніший момент.

Це, звісно, можна пояснити змістом першої частини, в основі якого не стільки драматична боротьба, скільки об'єднання тем у барвисте звукове ціле. Класична соната знадобилася Хіндеміту, щоб показати образи у всій їхній конкретності та чіткій відмежованості, fuga – щоб, демонструючи їхню вищу єдність, прийти до багатоголосся «небесного гімну».

Друга частина симфонії – скорботна елегія. Вона виразно контрастує з попередньою і загальним тоном музики і засобами виразності: об'єктивна барвистість поступається тут місцем зворушливому ліричному висловлюванню. Єдине, що споріднює «Покладення в труну» з «Концертом янголів», це той самий піднесено-ясний колорит звучання. Невеликі розміри, єдність настрою, а також проміжне положення у циклі передають другій частині риси інтермецо. В її структурі не можна не відчувати двох контрастних елементів. Один, урочисто ритуальний, близький до ходи траурного маршу, утворює головний розділ тричастинної форми; в середині її формується інший елемент, більш емоційно безпосередній, який несе біль самотності й скорботу. Обидва елементи втягуються в інтенсивний симфонічний розвиток. Уже в межах невеликої тричастинної форми ми спостерігаємо типове для Хіндеміта наскрізне трактування форми з безперервним оновленням якості й невловимістю переходів.

Однак сенс другої частини – не стільки в драматургічних трансформаціях, скільки в гіпнотичній єдності тону, не стільки в процесі розгортання образів, скільки в граничній переконливості їх самих по собі. Абсолютно всі музичні засоби, аж до незначних штрихів, мобілізовані тут для відтворення глибокого відчуття скорботи. У цій максимальній мобілізованості засобів Хіндеміт звертається до їхніх первинних і віковичних виражальних можливостей, які небезпідставно намагалася узаконити старокласична «теорія афектів». Так, усю музику другої частини пронизує пунктирний ритм, що

здавна вважається вираженням серйозності, значності й нерідко зображає грізну «ходу долі». Мелодична тканина постає безперервною низкою малосекундових мотивів-зітхань. Ладові тяжіння вирізняються загостренням мінорності. Але традиційна виразовість доповнюється новою, нетрадиційною. І тут можна відчутти щемливу експресію мінорних ладів з пониженими ступенями, суворий аскетизм кварто-квінтових комплексів, суперечливу поліладовість вертикалей, болісну незавершеність – не зважаючи на каданси – драматургічного процесу.

Особливу роль грають у музиці другої частини мажорні завершення. Це той випадок, коли пластична ясність, зіштовхуючись з середовищем, що чинить спротив, перетворюється у вельми специфічний виразовий засіб. Така особливість другої частини пов'язана, вірогідно, з фінальним положенням цієї музики в опері (сьома картина – це смерть Регіни і заключний монолог-прощання Матіса). Тема музики, що звучить як епітафія, відчувається одночасно подолання драматизму і розчинення особистого в об'єктивному, що іде від традиції бахівського мислення (згадаємо мажорні каданси його мінорних фуг).

Тема торжества людини над «нечистю» світу, розкрита Грюневальдом в його «Спокусі Святого Антонія» і витлумачена Хіндемітом глибоко сучасно, стала основною в третій частині симфонії («Спокуса святого Антонія»). Музичне мислення Хіндеміта виявляє тут явні впливи пізньоромантичної естетики. Зло життя постає в театралізованому вигляді дияволів-спокусників (традиція лістівського демонізму), а ідея подолання й самоствердження, типово романтична, породжує не менш типову музичну форму, вільну й наскрізну, засновану на складному перетворенні тем. На цей раз чари романтики дещо порушили архітектурну ясність конструкцій: на першому плані опиняється гостра характерність, специфічність образів; принцип концентричності й дзеркальності потрапляє в полон до наскрізної, стрімко висхідної логіки розвитку (загальна структура фіналу є близькою до вільно витлумаченої сонатності).

Вільне й дуже повільне *rubato*, що відкриває третю частину, грає, по суті, роль вступу. Його головна тема – екстракт хроматичного «атоналізму», який контрастує з високим діатонізмом фінальних тем у якості злого начала. Це – театралізований епізод диявольської облуди, уїдлива гримаса самого пекла. Все тут є сповненим надлюдської, жахаючої екзальтації: і речитативи, і «удари грому», і магічне клетотіння ударних. В ладову структуру закрадається та витончена мінорність, яка несе отруту омани («романсові» оспівування мінорних тризвуків і септакордів). Але ось несамовитий поклик переходить до дії. Починається серія спокус: дією, боротьбою, чуттєвим зваблюванням. Перший епізод спокус (головна партія) зображає шалену скачку. Не складно вловити в ньому інтонації вступної теми, які переможно загострюються ближче до кінця. Цю стихію руху призупиняє соло флейти. Під градом ударів воно звучить, як примарний голос жертви. Так психологічно підготовлюється наступний, наймасштабніший і конфліктний епізод фіналу (побічна партія), що перетворює лик зла в активну дію.

З самого початку цей епізод вражає внутрішньою напруженістю, загостреною двоплановістю. Один план – моторна тема струнних, що продовжує агресивну ініціативу попереднього епізоду. Другий – сольні наспіви гобоя, кларнета, флейти, які набувають з розвитком моторошно-шаленого характеру. Конфлікт посилюється. Настає кульмінаційна фаза розділу, яка несе каскад оглушливих ударів. На цей раз у них немає ані тіні театральної описовості, в них – увесь жах насилля й руйнування.

Епізод струнних змальовує диявола у вигляді оманливо-прекрасної істоти (явлення Урсули-блудниці). Трелі скрипок, романсова інтимність інтонацій, розрідженість фактури – все сповнене звивисто-м'якої, обволікаючої виразності. Утім, гримаса диявольської підприємливості, передана майже уленшпігелевською темою віолончелей і альтів, розсіює красивий туман.

І знову розверзається страшна безодня боротьби, лише на мить затулена видінням. Але саме з цього моменту повернення до попередніх епізодів форми

починає діяти ідея спротиву – центральна ідея «Спокуси». Те, що сфера побічної партії постає в дзеркальному відображенні (від оглушливих tutti до сольних наспівів), пояснюється не лише вимогами концентричної форми. Лірична мелодія альтів, яка резюмує агресивний натиск, звільняється від несамовитості. Увібравши чуттєву витонченість серединного «чарівного» епізоду, овіяна легкими повітряними фігураціями дерев'яних духових, вона звучить вільно й повно, як перше, по суті, явище краси й добра. Цей глибокий драматургічний злам визначає розв'язку фіналу, трансформуючи всі наступні теми в позитивному сенсі.

Проходять «уленшпігелевська» тема і «скачки». Остання дана в збільшенні, з новим відчуттям висоти і свободи польоту, майже фанатична у ствердному пафосі. Теми супроводжуються розпашілою вібрацією дерев'яних духових і стрімкими пасажами струнних, подібних до вирів «нечисті», що тікає. Останнє зусилля волі – концентроване струнне фугато, в надрах якого формується іще одна, третя тема «подолання», яка ритмічно перетворює речитатив диявольського заклинання зі вступу. Ця тема дає основу триумфальному *bassoostinato* (вона проходить тринадцять разів поспіль!), на фоні якого – вінець перемоги – звучить мелодія «*Lauda Sion salvatorem*», яка означає торжество мудрості і світла. Хор мідних, подібний до гігантського органу, заспіває «*Alleluia*». Симфонія «Художник Матіс» закінчується потужним гімнічним звучанням.

Музика, що виникла на матеріалі опери або балету, часто має сюїтний характер. Риси сюїтності є і в симфонії «Художник Матіс». Тут відчувається відмежованість частин, їхня велика самостійність, образна і тематична, яка підкріплюється програмними підзаголовками. І все-таки «Художник Матіс» є набагато більшою мірою симфонію, ніж сюїтою. Всі частини твору проникнуті потужним симфонічним диханням та напруженим розвитком, інтонаційною єдністю. Цього потребувала глибина, масштабність і узагальненість задуму кожної частини циклу. Але й сам цикл доводить справедливість назви «симфонія». Його частини об'єднує та ідея вічності мистецтва, яка

виражається у величній «оправі» цієї музики – в урочистих обрамленнях, в наповненому звучанні старовинних пісенних мелодій і хоралів. Ці пісні і хорали з'являються на вершині складного музичного розвитку, наче резюмуючи й узагальнюючи його; вони проходять у своїх незмінних «мідних» тональностях з урочистою міццю гімна.

Цікавою є сама направленість циклу «Художник Матіс». Наївна казка про небесний спів янголів змінюється глибоким і тверезим поглядом на «рани світу». Гармонія, мудрість, світло, які постають у «Концерті янголів» ніби у вигляді аксіоми, досягаються в фіналі ціною виснажливої, смертоносної боротьби.

Досліджуючи музичний простір Німеччини періоду тоталітаризму, не можна обійти увагою експлікацію ролі популярної музики Третього райху, серйозного і водночас латентного інструменту ідеологічного впливу, який за допомогою каналів розважальності та ілюзорного психологічного комфорту забезпечував пасивну лояльність мас до тоталітарної системи. Відтак, важливим аспектом дослідження є звернення до повсякденного звукового ландшафту Третього райху.

Більшість жанрів популярної музики, що існувала у Третьому райху, сформувалася під впливом німецьких кабаре, музичного кіно США та американських джаз-бендів. Розквіт кабаре прийшовся на «золоті» для мистецтва 20-ті роки Ваймарської республіки. Німецькі кабаре пропонували різноманітні «легкі» жанри: вар'єте, скетч, шансон під фортепіанний акомпанемент. Головними темами були пародії на популярні оперети та оперні спектаклі, мала успіх літературна критика та політична сатира. Автори текстів і музики, не обмежені ніякими рамками, проявляли повну свободу творчості.

Столицею кабаре був Берлін, хоча декілька подібних заходів відкрилося в Мюнхені та Відні. Засновниками найбільш популярних кабаре були німецькі євреї. Над програмою працювали актори, письменники, музиканти, конференсьє. Багато хто з них також мали єврейське походження. Тексти писали Курт Тухольський, Вальтер Мерінг, музику склали Фрідріх

Голлендер, Михайло Смолянський. Кабаре стало частиною життя Берліна, Мюнхена та Відня, німецькі громадяни повторювали дотепні жарти та співали шансони, які звучали з естради.

Після приходу нацистів до влади кабаре було знищено, але його цінність у культурному житті країни залишилась надовго. Із кабаре вийшли такі відомі в Німеччині та далеко за її межами актриси й співачки, як Марлен Дітріх, Зара Леандер, Бландіна Ебінгер, Лале Андерсен – перша виконавиця безсмертного шлягера «Лілі Марлен».

Великий вплив на німецьку культуру, зокрема й на популярну музику, мала Америка, яка ще з часів Ваймарської республіки уявлялася німецькій молоді зразком прогресу, символом свободи та протидії владі. Саме так усе, що виходило з-за океану, сприймали й підлітки нацистської Німеччини, які не бажали коритися фюреру.

Гастролі американських джаз-бендів сприяли розповсюдженню джазу в Німеччині. Музикантів з США німецька публіка зустрічала з захватом. Джаз можна було часто почути й по радіо.

В Німеччині джаз увійшов у моду у 1920-ті роки, оркестри часто виконували його у танцювальних салонах. По берлінському радіо він уперше прозвучав у 1923 році. Навесні 1924 року радіо «Мюнхен» розпочало трансляцію передачі «Джазова музика з Регіна-палас готель». Регулярні радіопрोगрами, які транслювали джазову музику, розпочалися у 1926 році, після гастролей американського оркестру під керівництвом Пола Вайтмана.

Прихильники джазу могли вільно купувати ноти та грамплатівки з цією музикою. Джаз використовували у своїй творчості багато хто з німецьких музикантів, зокрема й композитори, які склали класичну музику – Пауль Хіндеміт, Ернст Кшенек, Курт Вайль. У 1928 році директор консерваторії Хоха (Франкфурт-на-Майні) Бернхард Секлес організував перший у країні джазовий клас. І все таки, через економічну руїну та інфляцію, у 1920-ті роки джаз не отримав належного розвитку в Німеччині. Великі оркестри, які виконували джаз, у ті часи вважалися рідкістю.

Піку популярності джаз досяг після 1930 року. Щоб задовольнити попит на нього, школа «Баухаус» сформувала власний джаз-бенд, музиканти якого ще недостатньо добре знаючи цей стиль, просто копіювали американських джазменів.

Радіо широко використовувалося націонал-соціалістами у цілях пропаганди, і музика займала більшу половину ефірного часу, причому левову долю складала саме поп-музика, а не симфонічні концерти й опери. Особливо помітним це було у переломні воєнні роки, коли за допомогою легкої розважальної музики нацисти намагалися відволікти увагу німецьких громадян від радіопередач, які потрапляли в ефір стараннями воюючих з Німеччиною країн.

Джаз, а також найпопулярніший його напрям – свінг, як «вироджена негритянська музика» формально не допускалися до радіоефіру. Іще у 1936 році був уведений контроль над танцювальною музикою, який був направлений, перш за все, на передавачі, що використовувалися для солдат-фронтовиків. При цьому радіослухачі могли насолоджуватися джазом, а під заборону потрапив лише термін, яким позначали цю музику. Замість забороненого слова «джаз» стали вживати вираз «підкреслено ритмічна музика».

Великою популярністю джаз користувався у молоді з вищих соціальних прошарків Гамбурга. Прихильників цієї музики тут називали свінгерями. Хоча у всіх танцювальних залах були розвішані таблички з написом «Танці під свінг заборонені», на аристократичних вечірках танцювали свінг.

Й. Гебельс навіть зробив спробу використовувати джазову музику у пропагандистських цілях. Райх-міністр відшукав серед музикантів джазмена Карла Шведлера, який володів англійською мовою і велів йому зібрати з найкращих музикантів групу. Так з'явився джаз-бенд «Чарлі та його оркестр» («Чарлі» – перероблене на англійський лад ім'я Карл), який одержав негласну назву «Джаз-бенд доктора Геббельса».

«Чарлі та його оркестр» діяв з 1940 по 1944 рік. Варто визнати, що дітище Й. Геббельса стало вельми популярним у англійських любителів джазу. А ось у самій Німеччині, де діяла заборона на джазову музику, записи К. Швендлера та його групи зберігалися у таємниці, що, утім, не завадило засекреченій пропагандистській творчості потрапити в середовище німецьких свінгерів.

Окрім оркестру К. Швендлера в нацистській Німеччині були й інші, не настільки одіозні джаз-бенди. Уже під час війни Й. Геббельс дозволив трубачу й керівнику оркестру на радіо Курту Хохенбергу виконувати «германізований» джаз, щоб англійці, слухаючи цю музику у перервах між авіаційними нальотами, «морально розклалися».

Популярність у Третньому райху здобув і оркестр піаніста Ханса Бунда, який закінчив Берлінську консерваторію, але надав перевагу джазу перед симфонічною музикою. Солістом в організованій ним групі (пізніше вона одержала назву «Бравур-оркестр») був таксист Руді Шуріке. Він опинився у бенді цілком випадково: під час поїздки на репетицію водій машини заспівав, вразивши Бунда приємним тенором. Його пісня «Повертайся назад» була особливо популярна у воєнні роки, хоча співалося про неї не про війну, а про любов.

Заборонений нацистами джаз (точніше, свінг як одне з його напрямів) став андеграундом і перетворився на музику Спротиву. Підлітки, які збиралися разом, щоб слухати джаз і танцювати заборонені націонал-соціалістами танці, називали себе «swing kids» – «діти свінга». На противагу гітлерюгенду в Гамбурзі, Берліні та Франкфурті з'явилися свінгюгенди – неформальні об'єднання любителів джазу, що склалися зі школярів 14 – 18 років. В ці угруповання входили й молоді робітники.

«Діти свінгу», які захоплювалися вільним способом життя американської та англійської молоді, протиставляли себе членам гітлерюгенда. Їхня позиція спротиву проявлялася, передусім, у підкресленій

сексуальності поведінки, в особливому жаргоні, багатому на англіцизми та американізми, стилі одягу.

«Діти свінгу» влаштовували танцювальні конкурси та музичні фестивалі, на які запрошувались джазові групи. На таких заходах часто можна було почути насмішки над націонал-соціалістами, військовими та однолітками з гітлерюгенду. Популяризм у свінг-молоді було вітання «Свінг хайль», що пародіювало нацистське «Зігхайль».

Шанувальники свінгу, тим не менш, не були свідомими борцями проти влади. Вони ніколи не перетинали межі, що відокремлювала підлітковий бунт від справжнього спротиву. Цим діти свінгу і відрізнялися від «піратів Едельвейсу» – підлітків, які розписували стіни антифашистськими лозунгами, розповсюджували листівки, влаштовували саботажі на заводах, ховали дезертирів та євреїв, підтримували провізією поляків та військовополонених.

Впродовж дванадцяти років нацистського правління німцям довелося відмовитися від оперет Ж. Оффенбаха та його надзвичайно популярної в Німеччині опери «Казки Гофмана», а також від оперет багатьох сучасних австро-німецьких композиторів: Пауля Абрахама, Ральфа Бенацкі, Роберта Штольца, Оскара Штрауса та Імре (Еммеріха) Кальмана. З-поміж композиторів минулого залишалися Йоганн Штраус-син та Карл Целлер, а з сучасників – улюбленець А. Гітлера Франц Легар.

Було би помилкою вважати, що Міністерство пропаганди та відомство А. Розенберга байдуже ставилося до того, яку музику слухає більшість населення країни – вдома, під час перерв на роботі, в ресторанах і кабаре. Так само, як і класика, ця музика мала збурхувати патріотичні почуття та сприяти згуртуванню нації, а її творці й виконавці повинні були мати бездоганне арійське походження. Тому Й. Геббельс з самого початку взяв під контроль усі засоби масової інформації, що забезпечували народу веселе та безтурботне дозвілля, передусім випуск грамплатівок та трансляцію легкої музики по радіо. Одним із рідкісних винятків при відмові від Ваймарської традиції індустрії розваг стало збереження створеного 1928 році у Гамбурзі

танцювального вар'єте «Хіллер гьорлс» (Hiller Girls). Його засновники взяли за зразок ансамбль «Тіллер гьорлс», названий за іменем його творця Джона Тіллера, який виступав у США ще у 90-ті роки XIX століття та завоював величезну популярність у всьому світі. Ансамбль «Хіллер гьорлс» не тільки продовжив свою діяльність у Третьому райху, але проіснував до 1968 року.

Інша доля очікувала після приходу до влади націонал-соціалістів єдиний на той час у Німеччині чоловічий співочий ансамбль, також з англійською назвою «Comedian Harmonists», який виконував популярні шлягери у власному аранжуванні. Створений у 1927 році у Берліні талановитим музикантом-самоуком Гаррі Фроммерманом вокальний секстет з самого початку завоював шалену популярність. За короткий термін – з дня заснування групи й до приходу влади нацистів – ансамбль здобув велику популярність і випустив велику кількість грамплатівок. Такі шлягери, як «Маленький зелений кактус», «Вероніка, прийшла весна!», «Така от любов матросів», «Вихідні, сонце світить» були на слуху у всіх німців. Після приходу до влади нацистів з'ясувалося, що Імперська музична палата не може зареєструвати трьох із шести виконавців через неарійське походження. Ансамбль проіснував до початку 1935 року, виступаючи за кордоном, здебільшого в Сполучених Штатах, зокрема на військових кораблях американського флоту, де, незважаючи на значно жорсткішу, ніж у Європі, конкуренцію, також мав сталий успіх. У лютому 1935 року вокалісти-арійці вступили в ІМП, спробували організувати нову групу та навіть зробили нові грамофонні записи, однак минулого успіху вже не досягли. Те саме сталося і з євреями, що емігрували в Австрію. Унікальна якість виконання виявилася втраченою.

Як було сказано раніше, усі спроби відвернути німців від джазу виявились абсолютно безплідними. Ні до чого не призводили й адміністративні заходи щодо заборони джазу на радіо. Тому виникла спокуса замінити американський джаз його німецьким аналогом, бажано в націонал-соціалістичному дусі. І такий ансамбль вдалося сформувати. Однак джаз-бенд «Золота сімка», що виник у 1934 році, проіснував недовго, хоча й складався з

прекрасних музикантів на чолі з відмінним джазовим піаністом та запеклим націонал-соціалістом Віллі Штехом. Причина була простою: та розважальна танцювальна музика, яку виконували музиканти, ніяк не поєднувалася з більш звичними для них, але чужими для слуху чиновників міністерства пропаганди справжніми джазовими композиціями. А популярність ансамблю була пов'язана передовсім з американськими свінговими мелодіями, що виконувались ним у власному аранжуванні – в якості естрадного оркестру він уже мало кого цікавив. Тому «Золота сімка» припинила своє існування уже у 1935 році, після того як керівник Товариства імперського радіомовлення Ойген Хадамовскі оголосив на зібранні директорів радіостанцій, що відбулося в Мюнхені, про повну заборону на трансляцію джазової музики.

Висновки до розділу 3

Здійснено музично-теоретичний аналіз творчої спадщини П. Хіндемита. з інтенцією на інструментальний та оперно-симфонічний доробок. Музикознавчий аналіз «Художник Матіас» унаочнив домінування лінійно-контрапунктичного мислення, де строга текстура багатоголосся постає конструктивним стрижнем форми, а використання майстерних дзеркальних інверсій та складних канонів слугує технологічним інструментом раціонального впорядкування звукового простору.

Досліджено повсякденний звуковий ландшафт Третього райху. Продемонстровано, у який спосіб Міністерство народної освіти і пропаганди на чолі з Й. Геббельсом використовувало інноваційні для того часу технології передачі інформації (масове виробництво дешевих радіоприймачів Volksempfänger, мережі гучномовців, кіножурнали) для тотального картографування аудіальної царини німців.

При цьому, якщо офіційні ритуали влади (марші, факельні ходи) базувалися на нагнітанні екстатичних емоцій, колективного ритму та театралізованої екзальтації з метою пригнічення критичного мислення, то в

повсякденному ефірі домінувала легка, ескапістська розважальна музика, ліричні пісні та танцювальні шлягери. Цей сегмент культури жорстко контролювався (існувала заборона на американський джаз через його «неарійське» походження, хоча створювалися підконтрольні німецькі свінгові ерзац-оркестри), виконуючи важливе прагматичне завдання режиму – створення ілюзії мирної стабільності, психологічного комфорту та відволікання мас від злочинів тоталітарної держави.

Експліковано роль популярної музики Третього райху як латентного інструменту ідеологічного впливу, що за допомогою каналів розважальності та ілюзорного психологічного комфорту забезпечував пасивну лояльність мас до тоталітарної системи.

ВИСНОВКИ

В ході даного дисертаційного дослідження розглянуто та проаналізовано методологічно контекстні концепції та теорії в культурологічному аспекті на основі наукових робіт вище названих мислителів. Найбільш суголосною дослідницькою концепцією роботи є теорія французького соціолога та філософа Анрі Лефевра, сформульована у праці «Продуктування простору». Згідно з цією концепцією, простір є соціальним продуктом, і одночасно основою для продуктування соціальних відносин. Культурний та музичний простори розглядаються як реляційні системи, де шляхом тріади Лефевра (просторова практика – репрезентації простору – простори репрезентації) фіксується життєдіяльність соціуму та художня творчість. Концепція гетеротопій як «іншого простору» Мішеля Фуко також є суголосною для даної наукової розвідки. Гетеротопії показують, які межі культура встановлює, що вона вважає нормою, а що – патологією. Вони також є місцями потенційної трансформації: саме на периферії, в «інших просторах», часто народжуються нові культурні форми.

Концептуалізовано поняття «культурний простір», «музичний простір», «художній простір» як реляційні категорії, суголосні даній дослідницькій оптиці. Було виявлено, що культурний простір істотно відрізняється від соціального своєю здатністю включити історичний досвід у сферу обігу теперішнього моменту. Спадщина минулого у вигляді текстів культури, смислів, символів, ідеалів та зразків, ідей та припущень – завжди залишається значимим та актуальним.

Однією з основних складових культурного простору є художній простір, в якому творяться не засоби для матеріального існування, а витвори мистецтва. Тож мають існувати й відповідні локуси: місця, де художні твори компонуються; місця, шляхи і способи передачі художніх творів до їхньої аудиторії; місця виконання художніх творів; місця, де «відтворюються» митці та їхня цільова аудиторія; нарешті, своєрідна «репрезентація» мистецтва.

У свою чергу, художній простір вміщає в себе музичний простір як систему місць композиції, виконання, слухання, дослідження та осмислення музичних творів.

Досліджено феномен ідеології як ключового посередника між тоталітарним соціумом та процесом продукування його простору. Констатується, що націонал-соціалізм здійснив тотальну експансію в музичному та художньому просторі Німеччини. Для деконструювання ідеологічного поля залучається концепція Джона Сторі, де аналізується ідеологія у кількох аспектах. Найбільш суголослосним для даного дослідження аспектом постає тлумачення ідеології як всеохопного колективного світогляду, що імплантується в будь-який культурний текст і художній (музичний) твір.

Виявлено вплив музичного простору тоталітарної Німеччини на формування індивідуальної творчої траєкторії та здійснено інтерпретаційний аналіз репрезентованих музичних творів знакових німецьких композиторів епохи тоталітаризму – Карла Орфа, Ріхарда Штрауса і Пауля Хіндеміта та дослідження специфіки їхньої аксіологічної позиції в умовах тоталітарного хронотопу. Для реалізації проблеми залучено метод культурологічної біографістики як методологічний інструментарій даного розділу. Це дало змогу виявити приховані пласти авторських інтенцій і неогуманістичних підтекстів, котрі автономно протистоять тоталітарному художньому канону.

Проаналізовано становище музикантів і, зокрема композиторів у тоталітарній Німеччині, а також їхні взаємини з диктатурою. Наприклад, діяльність Ріхарда Штрауса можна оцінювати як опортунізм. Він чудово усвідомлював, що мав справу з тоталітарним режимом, коли обійняв пост президента Імперської музичної палати. Утім, митець займав аполітичну позицію, а в його музичній творчості майже не знайшли вираження теми тоталітаризму та війни.

Досліджено унікальний феномен Карла Орфа, чия творчість у окреслений період досягла піку своєї популярності та отримала офіційне

схвалення з боку нацистської верхівки, попри очевидний модерністський характер його музичної мови. Стратегія взаємодії Орфа з владою постає як складна, прагматична та глибоко завуальована гра. Саме творчість К. Орфа несе в собі той комплекс ідей, який, у сукупності, слугує прикладом ідеології в позитивному сенсі цього слова.

Досліджено та реконструйовано творчу траєкторію Пауля Хіндеміта 1930-х років як приклад драматичного протистояння автономного модерністського митця та нівелюючого соціокультурного тиску тоталітарної ідеології Третього райху. Наголошено, що підсумковий еміграційний вихід композитора за межі німецького тоталітарного хронотопу став логічним кроком для збереження професійної чесності та захисту універсальної гуманістичної місії мистецтва від політичної інструменталізації.

Досліджено повсякденний звуковий ландшафт Третього райху. Продемонстровано, у який спосіб Міністерство народної освіти і пропаганди на чолі з Й. Геббельсом використовувало інноваційні для того часу технології передачі інформації (масове виробництво дешевих радіоприймачів, мережі гучномовців, кіножурнали) для тотального картографування аудіальної царини німців.

Експліковано роль популярної музики Третього райху як латентного інструменту ідеологічного впливу, що за допомогою каналів розважальності та ілюзорного психологічного комфорту забезпечував пасивну лояльність мас до тоталітарної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверченко А. «Розумниця» К. Орфа як зразок творчого осмислення національної оперної традиції // Науковий вісник НМАУ. Київ : 2012. Вип. 99. Кн. 3. С. 174–188.
2. Бабешко В. В. Карл Орф. Музичні п'єси-казки «Місяць» та «Розумниця» (до питання «художник і час»). Київ : Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1979. 96 с.
3. Бабушка Л. Д., Бровко М. М. Специфікація естетичної парадигми дигіталізації мистецтва в сучасній культурі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне : РДГУ, Випуск 52, 2026. С. 497–503.
4. Бабушка Л. Д., Когут О. В. Історичний генезис мистецтва у дзеркалі світоглядно-артикулятивних пріоритетів // ОСВІТНІЙ ДИСКУРС : ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ / голов. ред. Д. Б. Свириденко. Київ : ТОВ «Науково-інформаційне агентство “Наука-технології-інформація”, Випуск 57 (1–2), 2026. С. 78–86.
5. Бабушка Л. Д., Кривошея Т. О. Онтологічні та аксіологічні зсуви фестивальної культури в епоху цифровізації // Часопис Національної музичної академії України, № 1 (70), 2026. С. 54–68.
6. Бабушка Л., Сапіга О. Гаксіанська перспектива фестивальної культури: між трансценденцією та симуляцією // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, №4 (69), 2025. С. 7–19.
7. Бабушка Л.Д. Перформативність та інсценування повсякденності: культурологічний підхід // Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 245–265.
8. Бабушка Л. Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія. Київ : Лисенко М. М., 2020. 272 с.
9. Баландьє Ж. Політична антропологія / Ж. Баландьє. Київ : Альтерпрес, 2002. 252 с.

10. Беньямін В. Щодо критики насильства : статті та есеї / Вальтер Беньямін. Київ : Грані-Т, 2012. 309 с.
11. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англійської: О. Гриценка, Т. Гарастович, Н. Гончаренко, А. Гриценко. Київ : Український центр культурних досліджень, 2001. 376 с.
12. Бондаренко А., Романенко А., Бондаренко О. Електронна музика як цифрове мистецтво // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 84, том 1. С. 93–98.
13. Бровко М. М. Історико-естетична реконструкція феномену активності мистецтва: від античності до європейських романтиків. Розділ. 9.1. С. 269–289 / Культура і мистецтво ХХІ століття: полілог сучасної гуманітаристики : колективна монографія / відп. ред. Л. П. Бойко. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2023. 508 с.
14. Бровко М. М. Метакультурні виміри активності мистецтва: монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2024. 328 с.
15. Бровко М. М. Мистецтво і релігія в культуротворчому процесі: практики синкрезису та диференціації // Питання культурології. Випуск 42, 2023. С. 22–33.
16. Василенко Т. О. Опера як синтетичний художній текст. Інтерпретація оперного тексту з позиції «художньої відкритості» // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 21. Київ : ДАКККіМ, 2012. С. 48–55.
17. Вебер М. Господарство і суспільство. Нариси соціології розуміння / Макс Вебер. Київ : Всесвіт, 2012. 1112 с.
18. Г'юм Д. Трактат про людську природу. Київ : Всесвіт, 2003. 552 с.
19. Гегель Г. В. Феноменологія духу / Г. В. Гегель. Київ : Основи, 2004. 548 с.
20. Гірц К. Інтерпретація культур : Вибрані есе / Кліффорд Гірц. Київ : Дух і літера, 2001. 542 с.

21. Гоббс Т. Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної / Томас Гоббс. Київ : Дух і Літера, 2000. 606 с.
22. Грамші А. В'язничні зошити. Вибрані записи / Антоніо Грамші. Київ : Вперед, 2014. 241 с.
23. Енциклопедія Історії України. Том 1 (А–В). Київ : Наукова думка, 2003. С. 26–28.
24. Енциклопедія Історії України. Том 2 (Г–Д). Київ : Наукова думка, 2004. С. 329–331.
25. Енциклопедія Історії України. Том 10 (Т–Я). Київ : Наукова думка, 2013. С. 131–133, 270.
26. Кант І. Критика чистого розуму / Іммануїл Кант. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
27. Козуб О. В. Динаміка еволюції поглядів Карла Орфа як композитора і громадянина у творах доби тоталітарного режиму Німеччини 30 — 40-х років ХХ століття //Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2023. Випуск 47. С. 20–26.
28. Козуб О. В. Конструювання музичного простору Німеччини доби тоталітаризму (30–40-ві роки ХХ століття): культурологічний аспект // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2024. Випуск 3 (64). С. 108–128.
29. Козуб О. В. Німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карповича Карпенка-Карого. Київ : КНУТКіТ, 2025. Випуск 36. С. 262–270.
30. Кривошея Т. О. Ольфакторика у мистецтві та сучасні культурні практики / Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва : колективна монографія за ред. проф. Т.І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2022. С. 103–127.
31. Кривошея Т. О., Пирогова Т. І. Мистецьке виховання педагога в умовах генеративного штучного інтелекту / Освітній дискурс : збірник

наукових праць // голов. ред. Д. Б. Свириденко. Київ : ТОВ «Науково-інформаційне агентство “Наука-технології-інформація”». Випуск 57 (1–2), 2026. С. 86–94.

32. Кривошея Т. О. Некласична концептуалізація чуттєвої культури : нудьга та інтересне : колективна монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 68–86.

33. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві / пер. з фін. Ірини Малевич та Юлії Стояновської. Львів : видавництво Анетти Антоненко. Київ : Ніка-Центр, 2015. 287 с.

34. Куришев Є. В., Куришева Л. К. Музично-естетичне виховання за системою К. Орфа: проблеми та перспективи // Дослідження. Досвід. Спогади. Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат. Київ : 2012. Вип. 9. С. 56–60.

35. Левицький В. В. Концепції фашизму // Наукові записки НаУКМА, 2016. Том 179. Теорія та історія культури. С. 23–27.

36. Легенький Ю. Г. Історія дизайну // Посібник для вузів зі спеціальності «Дизайн». Київ : ДАКККіМ. 2006. 612 с.

37. Локк Д. Розвідка про людське розуміння : у 4 кн. / Д. Локк. Кн. 4 : Про знання і ймовірність. Харків : Акта, 2002. 408 с.

38. Лютий Т. В. Нігілізм: анатомія Ніщо. Київ : ПАРАПАН, 2002. 296 с.

39. Лютий Т. В. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2016. 978 с.

40. Лютий Т. В. та Ярош О. А. Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади: монографія. Київ : НаУКМА, 2016.

41. Мангайм К. Ідеологія та утопія / Карл Мангайм. Київ : Дух і Літера, 2008. 367 с.

42. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Фрідріх Ніцше. Львів : Літопис, 2002. 320 с.

43. Онацький Є. Д. Ідеологічні й тактичні розходження між фашизмом і націонал-соціалізмом // Націонал-революційний часопис «Ватра», URL : <http://www.vatra.cc/yevropa/onatskyy.html> (дата звернення: 05.11.2025)
44. Орвелл Дж. 1984. Київ : Видавництво Жупанського, 2015. 312 с.
45. Рассел Б. Походження фашизму:
URL : http://antimilitary.narod.ru/antology/russel/russel_fashism.htm (дата звернення: 25.04.2026).
46. Рікер П. Ідеологія та утопія. Київ : Дух і Літера, 2005. 383 с.
47. Романенко А. Р., Турчинік А. О. Динамічна семіотика поліфактурності у творах для фортепіано Мирослава Скорика // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія : зб. наук. праць. Маріуполь : Маріупольський державний університет, 2025. Вип. 29. С. 89–104.
48. Салата О. Організація пропаганди в системі державних органів нацистської Німеччини у 1933–1941 рр. / Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету (49), 2017. с. 145–151.
49. Самойленко А. Історичні та естетичні основи опери // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : сб. ст. Вип. 89. С. 399–414.
50. Сібрук, Дж. Nobrow. Культура маркетингу. Маркетингова культура. Нью-Йорк : Knopf, 2000. 240 с.
51. Сміт А. Добробут націй : Дослідження про природу та причини добробуту націй. Київ : Port-Royal, 2001. 593 с.
52. Совгира Т. І. Теоретико-практичні трансформації технокультури у контексті метамодерністських реалій. Ідентичність і культура в добу змін: від історичної пам'яті до цифрових практик: колективна монографія. Київ : КНУКіМ, 2025. С. 373–408;
53. Соломонова О. Б. Вторинність оперної традиції як чинник іронічної дескрипції культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ : Національна

музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2013. №2 (19). С. 60–69.

54. Сторі, Дж. Теорія культури та масова культура: вступний курс / переклад з англійської С. Савченка. Харків : Акта, 2005. 357 с.

55. Тузіков А. Мас-медіа : ідеологія видима і невидима // Незалежний культурологічний часопис «І». Львів : 2009. Вип. 59 : Пастки свободи слова. С. 14–28.

56. Фір С. В., Завалко К. В. Основи орф-педагогіки: навчально-методичний посібник. Черкаси : Черкаський ЦНТІ, 2013. 161 с.

57. Хобсбаум Е., Рейнджер Т. Винахід традицій. Кембрідж : Cambridge University Press, 1983. 320 с.

58. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2009. №2 (3). С. 58–67.

59. Штромайер Г. Політика і мас-медіа. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 303 с.

60. Юрій М. Ф. Політологія. Київ : Дакор, 2006.

61. Antipina Inna, Puchko-Kolesnyk Yuliia, Skoryk Adriana, Shumska Lyudmyla, Shevchuk Iryna Performance Style of a Contemporary Choral Conductor in the Context of the Current Artistic Space: from Rehearsal to Media Presentation. AD ALTA JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH, XXXIX, 2024. P. 185–188.

62. Antipina, I., Vytkaľov, S., Petrova, I., Skoryk, A., Goncharova, O., Vytkaľov, V. Establishment of cultural industries in Ukraine: implementation of foreign practices. International Journal of Professional Business Review, 11 (3), 2023. с. 813.

63. Antipina, I., Mazurkevych, O., Skoryk, A., Goncharova, O., & Kondratenko, I. The specifics of preserving cultural identity in the context of globalization processes. Mankind Quarterly, (64), 4, 2024.

64. Bachmann-Medick, D. Cultural turns. Neuorientierungen in den kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg : Rowoldt, 2006.
65. Busch-Frank, Sabine (24 June 2020). ["'Er war politisch erschreckend naiv.' Der Wiener Historiker Oliver Rathkolb hat das Leben Carl Orffs in der NS-Zeit untersucht". Donaukurier \[de\]](#) (in German). Archived from [the original](#) on 6 November 2023. Retrieved 20 August 2022.
66. Carl Orff: holocaustmusic.ort.org (Politics & Propaganda: Music in the Third Reich) URL : <https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/orff-carl/> (дата звернення: 16.05.2026).
67. De Wilde, Craig. "Arnold Schoenberg and Richard Strauss". In Jennifer Shaw, Joseph Auner (ed.). The Cambridge Companion to Arnold Schoenberg. Cambridge Companions to Music. Cambridge, England : Cambridge University Press, 2011. pp. 68–78.
68. Dubal, David. The Essential Canon of Classical Music, North Point Press, 2003. [ISBN 0-86547-664-0](#).
69. Eco Umberto Cinque scritti morali, 1997 – English translation: Five Moral Pieces, 2001.
70. Eichler, Jeremy Time's Echo: The Second World War, the Holocaust, and the Music of Remembrance. Alfred A. Knopf. Paperback title: Time's Echo: Music, Memory, and the Second World War. Vintage Books, 2023.
71. Foucault M. Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1966.
72. Foucault M. L'Archéologie du savoir. Paris : Gallimard, 1969.
73. Foucault M. Surveiller et punir, naissance de la prison. Paris : Gallimard, 1975.
74. Gilliam, Bryan. The Life of Richard Strauss. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. [ISBN 0-521-57895-7](#)
75. Gilliam, Bryan; Youmans, Charles "Richard Strauss". Strauss, Richard. Grove Music Online, 2001.

76. Gläß, Susanne Carl Orff: Carmina Burana. Kassel : Bärenreiter, 2008. [ISBN 978-3-7618-1732-2](#)
77. Greenberg R. Music History Monday: To Dance with the Devil – robertgreenbergmusic.com, Monday, July 10th, 2017 : <https://robertgreenbergmusic.com/music-history-monday-to-dance-with-the-devil/> (дата звернення: 10.05.2026).
78. Gregor, Neil. The Symphony Concert in Nazi Germany. Chicago : University of Chicago Press, 2025.
79. Haas, Barbara. Dibelius, Ulrich (ed.). "Die Münchner Komponisten-Trio: Das nicht immer unproblematische Verhältnis zwischen Orff, Egk und Hartmann". Karl Amadeus Hartmann: Komponist Im Widerstreit. Kassel : Bärenreiter: 228–250, 2004.
80. Henkel, Theresa; Messmer, Franzpeter, eds. Carl Orff. Komponisten in Bayern (in German). Vol. 65. Munich : Allitera, 2021. [ISBN 978-3-96233-296-9](#)
81. Hennenberg, Fritz Orff-Studien. Leipzig : Engelsdorfer Verlag, 2011. [ISBN 978-3-86268-452-6](#)
82. Hepokoski, James. "The Second Cycle of Tone Poems". In Charles Youmans (ed.). The Cambridge Companion to Richard Strauss, Part II: Works. Cambridge Companions to Music. Cambridge, England : Cambridge University Press, 2010. pp. 78–104.
83. How "Carmina Burana" and Nazi Germany are Linked : <https://www.liveabout.com/carl-orffs-o-fortuna-723648> (дата звернення: 15.05.2026).
84. Karner, Otto. Komponisten unterm Hakenkreuz: Sieben Komponistportraits während der Zeit des Nationalsozialismus. University of Vienna: PhD. dissertation (unpublished), 2002.
85. Kater, Michael H. Composers of the Nazi Era: Eight Portraits. New York : Oxford University Press, 2000. [ISBN 978-0-19-515286-9](#)
86. Kater, Michael H. Culture in Nazi Germany. New Haven : Yale University Press, 2019.

87. Kennedy, Michael. "Richard Strauss", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. London : Macmillan Publishers, 1998. [ISBN 1-56159-174-2](#)
88. Kettle M. Secret of the White Rose : [theguardian.com](https://www.theguardian.com/music/2009/jan/02/classical-music-film-carmina-burana), Friday, January 2nd, 2009. URL : <https://www.theguardian.com/music/2009/jan/02/classical-music-film-carmina-burana> (дата звернення: 19.05.2026).
89. Kohler, Andrew S. 'Grey C, Acceptable': Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich (PhD dissertation). University of Michigan, 2015.
90. Koonz C. *The Nazi Conscience*. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. 400 p.
91. Kowalke, Kim H. "Burying the Past: Carl Orff and His Brecht Connection". *The Musical Quarterly*. 84 (1): 58–83, Spring 2000.
92. Krueger Z. Carl Orff's Carmina Burana: A Conceptual and Ethical Analysis : *Journal of Undergraduate Research*, Volume 10, Article 7. South Dakota State University, 2012. P. 86–108.
93. Lefebvre, H., 1974. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.
94. Moles A., *Psychologie du Kitsch, l'art du Bonheur*, Ed. Mame, Paris, 1971.
95. Monod, David Kater, Michael H. and Albrecht Riethmüller (ed.). "Verklärte Nacht: Denazifying Musicians Under American Control". *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933–1945*. Laaber : Laaber: 292–314, 2003.
96. Monod, David *Settling Scores: German Music, Denazification, & the Americans, 1945–1953*. Chapel Hill and London : The University of North Carolina Press, 2005.
97. Mosse, G. L., 1966. *Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. New York: Grossett & Dunlap.
98. Neuschwander De L. *Music in the Third Reich : Musical Offerings*, Vol. 3: No. 2, Fall 2021, Article 3. P. 92–108.

99. Painter, Karen. *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900–1945*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007. [ISBN 978-0-674-02661-2](#)
100. Prieberg, Fred K. *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (2nd. ed.). Self-published CD-Rom, 2009.
101. Rathkolb, Oliver *Carl Orff und der Nationalsozialismus*. Publikationen des Orff-Zentrums München, Band II/2. Mainz: Schott Music, 2021. [ISBN 978-3-79-572755-0](#)
102. Reichet P. *Der schöne Schein des Dritten Reiches*.
103. Rockwell, John. "Reverberations; Going Beyond 'Carmina Burana,' and Beyond Orff's Stigma". *The New York Times*, 5 December 2003, Retrieved 13 February 2019.
104. Romanenko Anastasiia, Zhornova Olha, Zhornova Olena, Lut Kateryna. *Implementation of open science principles in educational research : seen through the prism of teachers' engagement in data exchange // International Journal of Instruction*. April, 2023. Volume 16, Issue 02. P. 145–160.
105. Romanenko Anastasiia. *Die Kreativität eines Musikers in Kontext mnemonischer Kulturwissenschaften / Synergie der Kultur bei der Entfaltung des individuellen Potenzials : bearbeitete Monographie prof. Olga Oleksjuk*. Beau Bassin, Deutschland / Germany : AV Akademikerverlag, 2022. 216 p. P. 91–113. Die Anzahl der konventionell bedruckten Bogen beträgt 14.
106. Rösch, Thomas *Die Musik in den griechischen Tragödien von Carl Orff*. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 59. Tutzing : Hans Schneider, 2003. [ISBN 978-3-7952-0976-6](#)
107. Rösch, Thomas. "Orff, Carl". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 12 (2nd ed.). Kassel: Bärenreiter Verlag. pp. 1397–1409, 2004.
108. Rösch, Thomas. *Carl Orff – Musik zu Shakespeares "Ein Sommernachtstraum"*. Entstehung und Deutung. Munich : Orff-Zentrum, 2009.

109. Rösch, Thomas. "Carl Orff 1895–1982. Der Lebensweg eines Musiktheater-Komponisten im 20. Jahrhundert". In Henkel & Messmer, 2021, pp. 11–44.

110. Rösch, Thomas, ed. Text, Musik, Szene – Das Musiktheater von Carl Orff. Symposium Orff-Zentrum München : 2007. Mainz: Schott, 2015. [ISBN 978-3-7957-0672-2](#)

111. Ross, Alex. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York : Farrar, Straus, and Giroux, 2009. [ISBN 978-0-374-24939-7](#)

112. Sovhyra T. The issue of technological determinism in artistic practices: cultural reflections / Культура і мистецтво у сучасному світі, 2022. Вип. 23. С. 138– 144.

113. Sovhyra, T. Art-technologies for creating an artistic image: issues of imitation and the transitivity of the creative process. Creativity Studies, 18 (1), 1–12, 2025.

114. Taylor-Jay, Claire. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist. Aldershot : Ashgate, 2004.

115. Trenner, Franz [in German] Richard Strauss Chronik (in German). Vienna : Verlag Dr Richard Strauss, 2003. [ISBN 3-901974-01-6](#)

116. Youmans, Charles Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism. Bloomington : Indiana University Press, 2005. [ISBN 0-253-34573-1](#)