

DOI: 10.33398/2224-0926-2020-2-36-43-51

УДК 7;78.1Ф

Євген Ланюк

ORCID 0000-0003-0171-9802

## МИСТЕЦТВО І ТОТАЛІТАРИЗМ: НАРИС ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ

*У статті розглядаються основні характеристики мистецтва у тоталітарних режимах ХХ ст. – Третьому Райху та СРСР. Простежено зв'язок із структурою політичних ідеологій та ритуально-символічними функціями мистецтва. Охарактеризовано особливості політико-ідеологічного впливу на мистецтво у тоталітарних режимах. Окреслено етапи розвитку тоталітарного мистецтва – футуризму та тоталітарного реалізму – та їхні естетичні особливості.*

**Ключові слова:** тоталітаризм, мистецтво, естетика, ідеологія, авангард, революція, футуризм, тоталітарний реалізм.

Тоталітаризм – це протилежність демократії і таке ж породження модерної епохи, як і демократичний плюралізм. Це – політичний феномен, в якому політична ідеологія з'єдналась із всебічною регламентацією життя індивіда модерними інститутами. У такий спосіб постала система гноблення і деспотії, якій могли б позаздрити навіть обожнені своїми підданими правителі стародавніх східних цивілізацій.

Думку про те, що плюралізацію та механічну організацію життя в індустріальному суспільстві має супроводжувати якась смислова система, покликана подолати відчуження індивідів і знову об'єднати їх в єдине ціле, по-різному висловлювали майже всі політичні мислителі епохи модерну. «Коли індустріалізація набрала обертів й очевидно стала неможливість повернутись до життя в маленьких комунах, – пише Ш. Волін, – люди вперто не бажали відмовлятися від ідеї спільноти. Натомість вони перенесли її цінності на холодні, розгалужені структури гігантських організацій» [10, с. 327].

Як принцип політичної організації, індустріальна епоха наново відкрила для себе релігію – теоретиків індустріалізму захоплювало поєднання влади, організації та духовності, яким володіла Церква в Середньовіччі. Релігію, проте, вони тлумачили в новому – політичному – сенсі. «Інші захищали релігію людини; я ж захищаю релігію суспільства, – писав ультраконсерватор Л. де Бональд. – У майбутньому релігію розглядатимуть з широкого погляду, а саме – стосовно суспільства загалом, чії закони вона регулюватиме, обґрунтовуючи владу і мотивуючи підкорення» [Цит. за: 10, с. 327].

Політичні ідеології, які сформувались протягом ХІХ–ХХ ст., і справді мають багато спільного з релігією. На них вказав, зокрема, Б. Рассел, порівнюючи марксизм із християнством: «Яхве – діалектичний матеріалізм; Месія – Маркс; вибраний народ – пролетаріат; церква – комуністична партія; друге пришестя – революція; пекло – кара для капіталістів; тисячолітнє царство Христа – комуністичне суспільство». «Подібний словник, – дещо іронічно продовжує філософ, – міг бути складений і для нацистів, проте їх концепції носять радше старозавітній і менш християнський характер, а месія нацистів нагадує не стільки Христа, скільки Макавеїв» [9, с. 313].

Як і релігія, ідеологія має властивість проникати в усі сфери життя, контролювати думки і почуття, породжувати власну систему цінностей та давати відповіді на всі питання світобудови. Ось, на наш погляд, основні її ознаки:

- I. *Смисловий монізм*. Усі сфери буття та його рефлексії (політика, мистецтво, історія, наука, етика, філософія тощо) ідеологія зводить в єдине ціле, об'єднане єдиним принципом.
- II. *Закритість*. На відміну від демократії, нормою якої є співіснування різних соціокультурних елементів, ідеологія – це закрита система, яка або інкорпорує в себе, або проголошує чужим, ворожим, еретичним.
- III. *Колективізм*. Ідеологія – протилежність індивідуалізму. Вона об'єднує людей в єдине «ми» – націю чи клас, протиставляючи його антагоністичному «вони».
- IV. *Революція*. Це центральна смислова точка історії, яка відділяє стару еру від нової і з якої починається будівництво нового суспільства.
- V. *Утопія*. У цьому сенсі утопія – це ідеалізоване майбутнє, яке потрібно досягнути через боротьбу із зовнішніми та внутрішніми ворогами.
- VI. *Боротьба*. Суспільство мобілізується лише в боротьбі з ворогом. Якщо реальних ворогів немає, їх потрібно вигадати.
- VII. *Вожді, герої, еліта*. Складовою частиною ідеології, як і релігії, виступає культ видатних особистостей – вождів, пророків, святих та мучеників. Крім того, її невід'ємною частиною є еліта як авангард революційної боротьби, що є прикладом для решти населення. Як правило, це партія й наближені до неї військово-патріотичні організації.
- VIII. *Ритуал*. У повсякденному житті ідеологія втілюється в ритуалах (масових святах, тріумфальних маршах, ритуальних вітаннях, промовах, партійних зборах, шануванні героїв тощо). Їх мета – постійно підтримувати тонус напрути в суспільстві й контролювати свідомість мас.
- IX. *Пропаганда*. Простір свого буття ідеологія маркує символами-метафорами, які артикулюють ідеологічний суспільний порядок та програмує суспільну свідомість.

У ХХ ст. ідеологізація відбувалась з двох основних позицій. Ідеологізація «справа» зумовила формування ідеології націоналізму та його крайньої форми – націонал-соціалізму. Ідеологізація «зліва», своєю чергою, постала довкола вчення К. Маркса та робітничого руху. Марксизм сформувався як цілісне вчення, чий метафізичні основи (діалектичний матеріалізм) лягли в основу філософії історії (історичний матеріалізм), яка обґрунтовує становище пролетаріату та його майбутню есхатологію – комуністичне суспільство.

Якщо свобода розмежовує політику і мистецтво, то ідеологія, навпаки, відновлює їхню єдність. При цьому ідеологічний синтез політики і мистецтва є гіперболізованим: вони перебирають взаємні функції й детермінують одне одного безпосередньо. Політика відкидає етику й натомість розглядає суспільство як матеріал для «творчості». Суб'єктивний ідеологічно-естетичний концепт – «комуністичне суспільство», «тисячолітній Рейх» тощо – дозволяє обґрунтувати свавільне, «творче» втручання політики у сферу етичного. При цьому етику, як спосіб легітимзації ідеологічної політики, заміняє естетика, яка піддається штучному конструюванню

заради досягнення політичних цілей. «Енергія, натиск і почуття, – писав Е. Геллнер, розглядаючи естетику нацизму, – добрі не тому, що вони невіддільні від “прекрасної” народної культури, а й з тієї причини, що вони є двигуном змагання, яке сприяє виживанню найсильніших, відкриваючи тим самим дорогу до справжньої краси. Які потворні ці міські торгаші з їх в’ялим тілом і бігаючими очима, – і які прекрасні хлібороби! Які огидні мислителі і красиві воїни!» [2].

Гіперестетичний характер тоталітарної політики, на наш погляд, дозволяє обґрунтувати концепція «символу» й «алегорії» В. Беньяміна. У праці «Походження німецької барокової драми» філософ трактував символ як репрезентацію глибокої внутрішньої єдності між матеріальним (естетичним об’єктом) та трансцендентним (ідеєю, яку він репрезентує). Алегорія ж, на його думку, провадить до абстрактного поняття – «маски» колишньої ідеї. Алегорія – це немов вторинний символічний світ, який за нагромодженням естетичних засобів приховує пустоту ідеї, яку репрезентує. Пишучи про бароко, В. Беньямін розглядав його екстатичну експресивність як певну естетичну «гіперреальність», яка маскувала інтереси Церкви, що втратила єдність унаслідок Реформації і чий позиції в суспільстві похитнулися. Виходячи з концепції В. Беньяміна, «алегоричною» можемо назвати й тоталітарну політику. Нагромодженням естетичних засобів – масовими святами і парадми, факельними маршами, спаленням книг, освяченням прапорів, спорудженням новітніх храмів, ораторськими промовами, сценічними діями, спорудженням пам’ятників вождям, гігантськими спорудами тощо – вона намагалась приховати свою ідейну «пустоту», а саме факт, що «ідея» – оманлива, її втілення супроводжують масові злочини, а за обіцянками майбутнього раю насправді стоять владні амбіції моральних потвор. Коли віра в обіцяну утопію ставала дедалі ефемернішою, тоталітарна політика вдалась до двох засобів – естетики і терору, які піддаються конструюванню. Перший маскував реальний стан справ естетичними «алегоріями» («Жить стало краще, жити стало веселіше!»), а до другого вдавалися тоді, коли не спрацював перший.

Синтез політики і мистецтва в тоталітарних режимах при цьому був взаємний. Як й ідеологічна політика, що переймає в мистецтва функцію творчості та переносить її в суспільство, ідеологічне мистецтво переймає в політики роль нормування суспільного порядку, яку переносить у художню сферу. Твори тоталітарного мистецтва мають бути не просто «красивими», а насамперед виконувати функцію пропаганди політичної ідеології й естетичного перетворення «суспільної матерії» заради досягнення політичних цілей.

Будучи втіленими на практиці у своєму абсолютному вигляді, ідеології породили тоталітарні режими. У політичній сфері в цих режимах можна виділити три основні компоненти: вождя та партію (політичний суб’єкт), масу (політичний об’єкт) та ідеологію і репресивний апарат (засоби впливу суб’єкта на об’єкт). Громадянське суспільство в них відсутнє і, як і в домодерних суспільствах, існує лише зв’язок між індивідом і державою, який сформований довкола ідеології та забезпечений масовим терором.

Зв'язок політики і мистецтва в тоталітарних режимах означав передусім повернення до ієрархічної, архітектонічно-просторової «форми», яка конститує суспільство як естетичний об'єкт. У Третньому Рейху, наприклад, за проєктом А. Гітлера та його особистого архітектора А. Шпеєра, територію імперії планували оточити т. зв. «кільцями слави» – мавзолеями, храмами, обелісками та іншими об'єктами, які, будучи структурованими відповідно до його державного устрою та з дотриманням ступенів ієрархії, естетично маркували владу нацистів над світом. «Уся територія Рейху, – пише Ю. Маркін, – перетворювалась на своєрідну імперію-артефакт, зіткану із синтезу абстрактних (ідеологія) та реальних архітектурно-просторових зв'язків, що співвідносилися з розмірами планети». Ідея подібних проєктів, на його думку, «могла визріти лише у мисленні держави-художника» [6, с. 137]. Повертаючись до ієрархічної, монолітно-моністичної політичної системи, яка надає їй естетичної «форми», тоталітаризм став антиподом демократії, яка конститує суспільство як позаестетичну, рухливу, плюралістичну та відкриту систему.

Важливим принципом синтезу політики і мистецтва тоталітаризму стала апробована ще в епоху стародавніх східних цивілізацій гігантоманія як естетична візуалізація влади. Подібно до пірамід і зикуратів, які своїми розмірами мали пригнічувати індивідуальну волю, викликати захоплення перед владою, тоталітарні режими аналогічно прагнули вражати своєю величиною, розмірами, могутністю, силою. До задумів А. Гітлера і Й. Сталіна входило масштабне перепланування столиць світових імперій – Берліна та Москви. В їх центрі планувалось розмістити будівлі грандіозних масштабів. Наприклад, «Зал Народу» в Берліні, за проєктом А. Шпеєра, мав вміщати 180 тис. людей і в 17 разів перевищувати розмір собору Св. Петра в Римі, а гранітний «Палац рад» (архітектор Б. Іофан) повинен був мати 415 м у висоту і стати найбільшою будівлею у світі.

Архітектура тоталітаризму при цьому виконувала не тільки пропагандистську, але й соціально-організаційну функцію. Завданням тоталітарної архітектури мало стати перепланування простору і життя на ньому з погляду ієрархічних зв'язків «влади – підпорядкування» та організації його системних зв'язків (адміністративних, транспортних тощо). При цьому проєкти тоталітарних міст враховували всі потреби індустріального суспільства: на зміну хаотичній, розрізненій забудові феодального періоду мала прийти строга, уніфікована й систематизована архітектура. Із грандіозних будівель у центрі столиць, які виконували роль смислового та організаційного центру суспільства, широкими, прямими променями розходились вулиці, які утворювали гармонійну, симетричну структуру. Аналогічний принцип планували реалізувати і в провінційних містах, а також між столицею та провінцією (роль вулиць перебирали на себе автомагістралі). Як наслідок, усе суспільство перетворювалось на монолітний артефакт, об'єднаний єдиним смисловим, політичним та організаційним центром.

За формою і змістом тоталітарне мистецтво мало бути передусім доступне широким масам та максимально простим і зрозумілим. Модернізм з його підкреслено індивідуалістичним характером не відповідав цьому завданню. «Модерністське мистецтво має маси проти себе, – писав Х. Ортега-і-Гассет. – Воно чуже народові.

Навіть більше: воно вороже народові» [7]. Натомість для функції колективного об'єднання і втілення ідеологічних смислів ідеально підійшов романтичний стиль, який став відповіддю на крах світоглядного монізму і прагнув відновити його шляхом апеляції до уяви і гіперболізованого відтворення об'єктивних естетичних ідеалів. Не пориваючи з мімезисом, романтичний стиль був придатний для масового сприйняття з його вимогами граничної простоти і відсутності двозначних інтерпретацій. У Третньому Рейху міністр пропаганди Й. Геббельс назвав офіційний мистецький стиль «романтичним реалізмом», а в СРСР він був відомий як «соціалістичний реалізм». Термін «реалізм» стосується лише форми цього мистецтва, яка, на відміну від модернізму, ґрунтувалась на принципах мімезису. Зміст же його був глибоко утопічним і не мав нічого спільного з дійсністю. Серед ознак тоталітарного реалізму можемо виділити такі:

- I. *Гранична ясність зображуваного образу.* Картина, скульптура чи літературний твір не повинні викликати складних, двозначних почуттів. Їхня мета – візуалізація партійної програми, тож і їх естетична мова має бути загальнозрозумілою. «Здатність мас до сприйняття є дуже обмеженою і слабкою, – казав А. Гітлер. – Беручи це до уваги, будь-яка ефективна пропаганда має бути зведена до мінімуму необхідних понять, які слід виражати стереотипними формулюваннями. Найголовніше – це забарвлювати контрасти в чорне і біле» [1], а нарком Управління пропаганди і агітації ЦК ВКП(б) А. Жданов стверджував: «Не все доступне геніальне, але все істинно геніальне – доступне, і воно настільки геніальне, наскільки доступне для широких мас народу» [8].
- II. *Відмова від будь-яких новаторських творчих прийомів.* Партійний диктат поширювався не лише на зміст твору, але й не меншою мірою на його форму, з якої варто було елімінувати будь-які елементи творчого самовираження. Повернення від плюралізму до монізму, яке в політиці означало поворот від плюралізму громадянського суспільства до холистичної політичної «форми», у мистецтві втілювалось у поверненні від суб'єктивності творчої свободи до ідеалів об'єктивної естетики, які система пов'язала з політичною ідеологією. Підґрунтям для тоталітарної образотворчості стали класичний та романтичний стилі, в яких естетизація людського тіла поєднувалась із пафосом боротьби та сили.
- III. *Міфологізація зображуваних тем.* Реалістичною тоталітарну естетику можна назвати тільки з погляду форми, її зміст же щодо дійсності був глибоко утопічним. Як стверджував лідер радянського соцреалізму М. Горький, «міф – це вигадка. “Вигадати” означає вивести з суми реально даного його основний смисл та втілити його в образ. Так ми отримуємо реалізм» [3].

Інструментом підпорядкування мистецтва політичним цілям став масовий терор та створення спеціальної системи державних інституцій, які монополізували творче життя. У Третньому Рейху такою інституцією стала Імперська палата культури, створена 1932 року, а в СРСР – державна система спілок, яка виникла роком пізніше. Ці інституції здійснювали директивний контроль за розподілом та виконанням замовлень, контролювали форму і зміст мистецьких творів, стежачи за тим, щоб вони відповідали завданням партії. Членство в цих структурах було обов'язковим для кожного, хто займався творчою діяльністю. Мистецтво проголошувалось

одним із фронтів ідеологічної боротьби. Картини і скульптури прирівнювалися до танків та кулеметів, тонн видобутого вугілля чи виплавленої сталі. «Немає більше храмів та кумирів мистецтва. Є майстерні, фабрики, заводи, училища, де в спільному святковому пориві творяться товаро-скарби», – писав В. Маяковський, акцентуючи на перетворенні ролі мистецтва в ідеологічно-пропагандистське знаряддя. [цит. за: 3, с. 26].

Щоб охарактеризувати терор, всепроникність та нагнітання ідеологічної істерії в мистецькій сфері, наведемо дві цитати з газети «Правда» за 1937 рік: «Терористично-контрреволюційна за змістом і формою картина Михайлова, зв'язок якої з троцькістсько-зінов'євськими вбивцями проступає з усією очевидністю...». «Вороги народу, троцькістсько-бухарінське охвістя, агенти фашизму, що на образотворчому фронті прагнули загальмувати розвиток радянського мистецтва, викриті та знешкоджені нашою радянською розвідкою під керівництвом вірного сталінського наркома товариша Єжова. Це оздоровило творчу атмосферу та викликало новий спалах ентузіазму серед усіх художників» [3, с. 113].

На думку І. Голомштока, тоталітарне мистецтво у ХХ ст. пройшло дві основні стадії – стадію футуризму і тоталітарного реалізму. Ці стадії є естетичним віддзеркаленням двох етапів еволюції тоталітарних режимів – етапу революційної романтики, коли ще жива віра в можливість побудови нового суспільства, а режим ще не набув яскраво вираженого репресивного характеру, та етапу матеріалізації деспотії, коли влада стала всеохопною, а її репресивний характер виявився з усією очевидністю. Вододілом, який відділив ці дві стадії в СРСР, став початок 1930-х років, коли вбивство С. Кірова запустило політичні репресії, а художня творчість була підпорядкована державі через створену 1932 року урядову систему спілок. «Ці два етапи, – пише І. Голомшток, – є двома протилежними епохами, що розділені глухою стіною протистояння: свобода – рабство, динаміка – статика, розвиток – застій. Дійсно, з погляду художньої мови та стилю, між Вежею Третього Інтернаціоналу Татліна і вежею Палацу рад Іофана, між динамічними абстракціями Боччони і портретами Дуче лауреатів премії Кремона, між одухотвореною геометрією продукції Баухауза і мускульною силою суперменів Тораха і Брекера немає нічого спільного. Але існує інший вид зв'язку: із зерен, закинених авангардом у буремні 20-ті роки, вирости не лише яскраві квіти свободи духу» [3, с. 11].

Футуризм – це окрема течія авангардного мистецтва та літератури, яка припадає на кінець ХІХ – 20-ті роки ХХ ст. та набула найбільшого поширення в Італії і Росії. Його можна розглядати як творчу рефлексію поступу індустріальної цивілізації, яка спричинила радикальні зміни в житті людини. У цивілізації машин футуристи вбачали своєрідну естетику, протилежну до сентименталізму і романтики. Основоположником футуризму був італійський поет Ф. Марінетті. В опублікованому 1909 року «Маніфесті футуризму» він визначив основні завдання цього новітнього жанру:

«Ми маємо намір оспівати звичку до небезпек, любов до енергії та безстрашності. Досі література вихваляла задумливу нерухомість, екстаз і сон. Ми ж оспівасмо агресивну дію, гарячкове безсоння, біг гонщика, смертельний стрибок, удар кулаком і ляпас. Ми будемо вихваляти війну, цю справжню гігієну

миру, мілітаризм, патріотизм, руйнівні дії визволителів, прекрасні ідеї, за які варто віддати життя, а також презирство до жінок. Ми знищимо музеї, бібліотеки, навчальні заклади усіх типів; ми будемо боротися проти моралізму, фемінізму та будь-якого опортуністичного чи утилітарного боягузтва. Ми оспіваємо величезні натовпи, збуджені роботою і бунтом. Ми оспіваємо багатобарвні, багатозвучні припливи революцій у сучасних столицях, тремтіння і жар арсеналів та верфей, освітлених електричними місяцями» [5].

Найвідомішими представниками футуризму в живописі були Дж. Балла, У. Боччоні, Л. Руссоло, К. Карра, Дж. Северіні, а також В. Татлін, К. Малевич, О. Богомазов та ін. У літературі – В. Маяковський, В. Хлебніков, І. Северянін, ранній Б. Пастернак та ін. Лейтмотивом літератури і мистецтва футуристи проголошували швидкість, ритм, біг (свої твори футуристи присвячували поїздам, автомобілям, літакам тощо), а також пафос боротьби, насилля та революції як засобів омолодження застарілого та віджилого світу: «Наш бог – біг!», – писав В. Маяковський. Порівняно з іншими модерністськими течіями початку ХХ ст., які також можна розглядати як естетичну рефлексію індустріальної цивілізації, прикметною рисою футуризму стала його радикальна політична позиція. Його представники із захопленням зустріли Жовтневу революцію 1917 року в Росії та приход до влади Муссоліні в Італії 1922-го. Показовими є такі приклади: у листопаді 1917 року через кілька днів після проголошення в Росії радянської влади ВЦВК запросив інтелігенцію Петрограда на нараду, на якій планували обговорити питання співробітництва нової влади і творчої інтелігенції. З усіх діячів культури на цю нараду прийшли тільки п'ятеро – лідер російського футуризму В. Маяковський, поет О. Блок, реформатор театру В. Мейєрхольд та художники-футуристи – Н. Альтман та К. Петров-Водкін. У газеті російських футуристів «Мистецтво комуни», що виходила з 1918-го по 1919-й, терміни «комуніст» і «футурист» практично ототожнювалися: «Футуризм влився в Жовтневу революцію з тією ж залізною необхідністю, з якою Волга вливається в Каспійське море», – стверджувалося в одному з її номерів [3, с. 21].

Попри те, що італійські футуристи підтримали фашизм, а російські комунізм, між ними існувала глибока спільність: естетизація бунту й індустріальної цивілізації дозволяла їм вбачати одне в одному єдинокровних братів. Як писав теоретик російського футуризму М. Левідов, «звичайно, фашизм оперує небезпечним для себе матеріалом, зокрема й футуризмом. Італійський футуризм робить ставку на сильного. Прекрасно! Сьогодні цим сильним здається фашизм. Завтра ним виявиться революція. У Росії радянська влада – вони з нею. В Італії фашистська влада – вони з нею. Маяковський був би в Італії Марінетті, а Марінетті був би в Росії Маяковським» [3, с. 24].

Визначаючи футуристичний авангард як першу, «романтичну» стадію тоталітарної естетики, варто зазначити, що саме в його надрах визріли ті принципи, які згодом характеризуватимуть його наступну стадію – тоталітарний реалізм. Після приходу більшовиків до влади футуризм став мистецьким каноном у СРСР майже на ціле десятиліття, а його представники отримали змогу на практиці реалізовувати свої «прогресивні» ідеї. Найважливішою із цих ідей стала ідея масовості мистецтва, яку, однак, розуміли не стільки в значенні його просвітницької функції для мас,

скільки в значенні певної соціальної інженерії. «Завданням мистецтва, – пише І. Голомшток, – мала стати радикальна перебудова суспільного життя та психіки людини. Всю гаму невлесних людських почуттів віднині слід було піддати строгій математизації з метою впливу на неї за допомогою науково розрахованих коефіцієнтів “збудження”, “настрою” тощо, а усю попередню естетику слід було відкинути та замінити її “вченням про мистецтво як засіб емоційно-організуючого впливу на психіку у зв’язку з завданнями класової боротьби”» [3, с. 36]. Подібні концепції розробляли, зокрема, С. Третяков, поет-футурист, що загинув у сталінських концтаборах, та режисер С. Ейзенштейн, якому належить теорія «інтелектуального кіно». Саме футуристичний авангард вперше поставив собі за мету виховання «нової людини» та почав реалізовувати її на практиці, вдаючись до політико-владних механізмів.

Між сміливими експериментами футуристів у творчості і такою ж сміливою політичною «творчістю» адептів тоталітарних режимів існує очевидна паралель. Б. Муссоліні, скажімо, зізнався, що вчився в художників-футуристів експериментувати і ламати традиційні канони. Неможливо побудувати нове суспільство без змін культури і «визволення» мистецтва. Саме у звільненні мистецтва з-під «влади» об’єктивних естетичних норм і перетворенні його на «чисту творчість» футуристи вбачали прообраз політичного визволення суспільства з-під влади експлуататорських класів і втілення романтичної мрії про вільну людину у вільному суспільстві. Політична романтика футуризму засвідчила безмежну віру його послідовників у перетворення життя за допомогою мистецтва. Трагізм футуристів, однак, полягав у тому, що ті, хто на їх думку, є революціонерами, виявилися насправді реакціонери в найгіршому сенсі цього слова. Ніщо так не суперечить одне одному, як деспотичний характер тоталітаризму і принцип суб’єктивного самовираження, який лежить в основі авангардизму. Цілісна політико-естетична «форма» тоталітаризму передбачає лише один вид офіційного мистецтва, який ґрунтується на загальнообов’язкових максимах ідеологічного світогляду і повинен бути гранично доступний для масового сприйняття – тоталітарний реалізм. Загравання тоталітаризму з футуризмом, як правило, закінчилися на початку 1930-х років, на які припадає консолідація одноосібної диктаторської влади, що остаточно покінула з опозицією, вірною романтично-революційним ідеалам (а в нацистській Німеччині футуристичної стадії тоталітарної естетики не існувало взагалі). Доля представників цього напрямку, яких І. Голомшток називає «ідеалістами від матеріалізму» та «фанатично віруючими атеїстами», була трагічною: більшість з них були репресовані, убиті, покінали життя самогубством (В. Маяковський, М. Хвильовий) або ж силовані перейти від авангардної творчості до тоталітарного реалізму (П. Тичина).

Як висновок, можна стверджувати, що зв’язок мистецтва та тоталітаризму у ХХ столітті був складним та динамічним. Ми, звісно, не змогли охопити усіх його нюансів, проте наостанок хочемо зазначити, що тоталітаризм породив специфічний різновид мистецтва, який увібрав у себе низку художніх елементів, притаманних минулим епохам, зокрема гігантоманію, романтизм, реалізм та ін.



***Yevhen Laniuk. Art and Totalitarianism: An Outline of Interconnection.***

*The article examines the main characteristics of art in the totalitarian regimes of the twentieth century – the Third Reich and the USSR. The connection between the structure of political ideologies and the ritual and symbolic functions of art is traced. The features of political and ideological influence on art in the totalitarian regimes are characterized. The stages of development of totalitarian art – futurism and the totalitarian realism – and their aesthetic features are outlined.*

**Key words:** *totalitarianism, art, aesthetics, ideology, vanguard, revolution, futurism, totalitarian realism.*

**Література**

1. Андриевский В. О нацистской пропаганде. URL: <https://ava.md/2016/08/30/o-nacistkoj-propagande/> (30.04.2020).
2. Геллнер Э. Прешествие национализма. Мифы нации и класса. URL: <http://litopys.org.ua/gellner/puti.htm>. (30.04.2020).
3. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. 296 с.
4. Горький М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. URL: [http://fictionbook.ru/author/maksim\\_gorkiyi/sovetskaya-literatura/read\\_online.html?page=1](http://fictionbook.ru/author/maksim_gorkiyi/sovetskaya-literatura/read_online.html?page=1) (20.04.2020).
5. Маринетти Ф. Манифест футуризма URL: <http://libelli.ru/works/marinetti.htm> (20.04.2020).
6. Маркин Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль и практика художественного синтеза. *Художественные модели мироздания. XX век.* Москва: Наука, 1999. 480 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. URL: <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>. (20.04.2020).
8. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>. (20.04.2020).
9. Рассел Б. Історія західної філософії. Київ: Основи, 1995. 759 с.
10. Wolin S. Politics and Vision / S. Wolin. Princeton : Princeton University Press, 2004. 761 p.

