

ОЛЕГ КОЗУБORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-9045-7844>

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

oleg.kozub54@gmail.com**КОНСТРУЮВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ НІМЕЧЧИНИ****ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ (30–40-ВІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ):****КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Досліджено музичну культуру Німеччини з позицій просторової парадигми, яка наприкінці ХХ століття прийшла на зміну часовій парадигмі (що домінувала з часів Просвітництва), як наслідок кардинальних змін у політичній географії світу, а також появи й розвитку нових транспортних та комунікаційних технологій. З'ясовано, що кожне суспільство продукує нарівні з матеріальними виробами й нематеріальними витворами свій особливий простір, в межах якого люди живуть і працюють, задовольняють власні потреби і взаємодіють один з одним. Прослідковано наявність окремих локусів для здійснення кожної з соціальних практик, а також існування трьох складових простору: просторової практики, репрезентації простору та просторів репрезентації. Виокремлено поняття «музичний простір» з загального поняття «простір». Виявлено присутність у даного «підвиду» простору практично усіх «просторових властивостей», як-от: місця просторової практики та «відтворення» музичних діячів, а також засоби музичної «деспатіалізації». Встановлено, що суспільство та простір доволі часто взаємодіють за посередництва ідеології. Підкреслено різні способи тлумачення ідеології, у тому числі як негативне (спосіб викривити сприйняття реальності у великій кількості людей задля здобуття та втримання влади над ними), так і позитивне (як основу світогляду певної людини або групи людей, що спонукає до певних, в тому числі цілком позитивних і правильних дій) явище. Висвітлено вплив ідеології не лише на соціальний, а й на мистецький і, зокрема, на музичний простір. Проаналізовано негативний (репресивний та ідеологічний) вплив дій диктаторської влади на німецький музичний простір у часи тоталітаризму, що явив себе, наприклад, у забороні професійної діяльності для багатьох музичних діячів (і одночасно пієтеті, подекуди навіть занадто перебільшеному, до окремих «персон від музики»), а також відмові від виконання та видання величезної кількості музичних творів. Доведено існування основних типів взаємодії з тоталітарною владою та ставлення до неї на прикладі таких митців, як Ріхард Штраус, Пауль Хіндеміт, Карл Орф.

Ключові слова: ідеологія, просторовий поворот, тоталітаризм, німецька музична культура, Ріхард Штраус, Пауль Хіндеміт, Карл Орф.

Постановка проблеми... Культура і мистецтво епохи тоталітаризму залишається актуальною темою для досліджень, оскільки в світі все ще існує ціла низка тоталітарних, а також авторитарних режимів, де влада заради

самозбереження використовує, окрім прямолінійних силових методів, також і «м'яку силу»: ідеологізовані та наповнені пропагандою культуру й мистецтво — цілком слухними й суголосними сьогодні є розвідки у сфері ідеологічно зумовленого мистецтва та, загалом, мистецтва в умовах тотальної цензури і жорсткого контролю з боку влади. Яскравим прикладом тоталітарної культури чи, радше, контркультури слугує німецький тоталітаризм 30–40-х років ХХ століття. Провівши дослідження даної контркультури, особливо з позицій її ідеологічної наповненості, згодом можна буде екстраполювати отримані висновки на явища, що відбуваються в соціокультурній сфері сучасних диктаторських режимів. Варто зазначити, що при здійсненні сучасних культурологічних розвідок, зокрема в площині музичної культури тоталітаризму, слід послуговуватися найбільш прогресивними парадигмами розгляду культури. Однією з таких парадигм є «просторовість», «простороцентричність», яка прийшла на зміну «часоцентричності».

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Науковим розвідкам, дотичним до дослідження проблеми конструювання музичного простору Німеччини доби тоталітаризму (30–40-ві роки ХХ століття) було присвячено праці В. Бабешко (1979), Д. Бахманн-Медік (*D. Bachmann-Medick*, 2006), К. Кунц (*C. Koonz*, 2003), Г. Лефевра (*H. Lefebvre*, 1974), Т. Лютого та О. Яроша (2016), Дж. Моссе (*G. Mosse*, 1966), ДеЛ. Нойшвандер (*DeL. Neuschwander*, 2012), Дж. Сторі (2005).

Сутність, основну проблематику, вплив на гуманітарні дисципліни культурних поворотів взагалі, і просторового повороту, зокрема, розкрито у праці Д. Бахманн-Медік «Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру» (*Bachmann-Medick*, 2006). Соціальний аспект поняття простору якнайповніше був проаналізований Г. Лефевром у монографії «Продуктування простору» (*Lefebvre*, 1974). Визначення поняття «ідеологія» (а радше, різноманіття багатьох визначень даного поняття) подається в працях Т. Лютого та О. Яроша «Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади» (2016) та Дж. Сторі «Теорія культури та масова культура: вступний курс» (2005). Роботи К. Кунц

«Совість нацистів» (Koonz, 2003) та Дж. Моссе «Нацизм і культура. Ідеологія і культура націонал-соціалізму» (Mosse, 1966) містять результати наукових розвідок щодо ідеології німецького тоталітаризму 30–40-х років ХХ століття та її впливу на культуру й мистецтво Німеччини. Натомість, стаття ДеЛ. Нойшвандер «Музика у Третньому Райху» (Neuschwander, 2012) та дипломна робота В. Бабешко «Карл Орф. Музичні п'єси-казки “Місяць” та “Розумниця” (до питання “художник і час”» (1979) розкривають саме музичну складову контркультури німецького тоталітаризму, в тому числі й проблему становища музичних діячів в умовах диктатури та ідеологізації мистецького простору.

Метою дослідження є вивчення впливу ідеологічної доктрини тоталітаризму на конструювання музичного простору в добу німецького тоталітаризму ХХ століття. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити наступні завдання:

- 1) розкрити сутність просторової парадигми;
- 2) окреслити межі специфічного музичного простору;
- 3) висвітлити головні проблеми музичного простору Німеччини 30–40-х років ХХ століття;
- 4) проаналізувати становище музичних діячів як головних агентів музичного простору в умовах тоталітаризму на прикладі Р. Штрауса, П. Хіндеміта, К. Орфа.

Виклад основного матеріалу дослідження... В об'єктиві даного дослідження знаходиться музична культура Німеччини епохи тоталітаризму 30–40-х років ХХ століття, яка розглядається крізь призму формування специфічно музичного простору. При цьому враховується також роль ідеології та її вплив на процеси всередині музичного мистецтва у визначеному періоді.

Звернення до концептів простору як соціокультурного явища буде цілком логічним, оскільки одним із поставлених завдань є розкриття теми мистецького простору. Однією з найбільш значущих у контексті даної наукової розвідки є праця «Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру» німецької

літературознавиці й культурологині Д. Бахманн-Медік (*Bachmann-Medick, 2006*), де подається розгорнутий аналіз та надається оцінка парадигмальних змін напрямів дослідження в сучасній культурології, які отримали назву «Культурних поворотів» (англ. «*Cultural turns*»). Сучасні наукові праці з філософії та культурології виокремлюють такі повороти: інтерпретативний, перформативний, рефлексивний, постколоніальний, перекладацький, просторовий, іконічний, нейробіологічний. Дане дослідження передбачає звернення саме до просторового повороту.

Д. Бахманн-Медік (*Bachmann-Medick, 2006*) стверджує, що просторовий поворот є цілком закономірним явищем для сучасної епохи, коли одночасність переважає над історією та еволюцією (на відміну від, наприклад, модернізму, для якого була характерна орієнтація на час). Просторовий поворот спонукає дослідників знову звертатися до матеріальної, «дієвої» сторони культури, підкреслює важливість просторових конфігурацій, подає культурну географію провідною гуманітарною дисципліною.

Досліджуючи явище просторового повороту з методологічної точки зору доцільним буде залучення двох парадигм: часової й просторової. Панування часової парадигми можна прослідкувати з епохи Нового часу, особливо з XVIII століття — доби, коли активно розроблялися ідеї прогресу, еволюції та розвитку — як науково-технічного, так і соціального. Часова парадигма трималася на ідеї того, що життя людини у всіх його галузях і проявах — політиці, економіці, суспільстві, культурі тощо — поступово має ставати дедалі кращим (*Bachmann-Medick, 2006*).

Утім, з настанням постмодернізму категорія часу була поставлена під сумнів і, зрештою, поступилася місцем просторовій парадигмі. Потужним поштовхом до такої зміни концепцій на користь просторовості стали кардинальні зрушення на політичній мапі світу. Жорстке і, здавалося б, непорушне розмежування світу на два протилежні з точки зору політики та ідеології полюси: «комуністичний» та «капіталістичний» — проіснувавши з кінця Другої світової війни, припинило своє існування в кінці 80-х – на початку 90-х років минулого

століття. Спричинено це було такими подіями, як «Перебудова» у Радянському Союзі та подальший розпад найбільшої комуністичної держави та деяких інших країн Соціалістичного блоку (Чехословаччина, Югославія), падіння Берлінської стіни. Наслідком розформування міжнародних блоків стало розширення міжнародних капіталістичних ринків і настання глобалізації — насамперед, економічної. Зв'язки і мережеві структури між державами стали відігравати більш значну роль у глобальних процесах і тенденціях, аніж окремі країни. Скасування старих кордонів призвело до появи нових меж і розмежувань (*Bachmann-Medick, 2006*).

Бахманн-Медік (*Bachmann-Medick, 2006*) слушно зазначає, що в один і той же час зі значним зростанням значення простору спостерігається ледь не зворотна тенденція: диспалаталізація та делокалізація або, простіше кажучи, «зникнення» простору. Це пояснюється широким розповсюдженням мережі «Інтернет» (у тому числі електронної пошти, хмарних сховищ та соціальних мереж) та інших засобів передачі інформації електронним шляхом, а також активним розвитком швидкісного транспорту і встановленню нових транспортних сполучень. Таким чином великі дистанції починають стрімко долатися, а кордони — стиратися. Економічні, політичні та медіакультурні зв'язки починають вибудовуватися не на фактичних кордонах між державами чи територіями, а навколо ліній комунікації. Як наслідок, разом з розмиванням чітких просторових меж під загрозою зникнення опиняються ідентичності, у тому числі культурні, національні, регіональні тощо. У відповідь на це виникає потреба у стабілізації ідентичностей, тобто у віднайденні власного, «рідного» місця в глобалізованому та просякнутому зв'язками й комунікаціями світі, у приналежності до такого місця. Таким чином, виникає суперечність між поверненням до просторовості, з одного боку, та нівелюванням впливу простору — з іншого. Така новоявлена культурна дихотомія лише підсилює важливість дослідження проблеми простору.

Питання простору хоча і є дотичним практично до усіх сфер життя людини — політики, економіки, культури, мистецтва тощо, та все ж постає, перш за все,

як соціальна проблема. Д. Бахманн-Медік (*Bachmann-Medick, 2006*) вказує, що центральним у сучасній теорії простору є вчення про продукування простору Г. Лефевра (*Lefebvre, 1974*). За словами Г. Лефевра, соціальний простір є соціальним продуктом. Згідно з даною концепцією, простір є засобом як виробництва, так і контролю, але влада, соціально-політичні сили, які його використовують, не мають над ним повного контролю. Простір є одночасно і абстрактним, і конкретним. На думку Г. Лефевра, істинну сутність соціального простору як соціального продукту приховують дві ілюзії: ілюзія прозорості та реалістична ілюзія.

Перша ілюзія (ілюзія прозорості) полягає у тому, що простір нібито є повністю відкритим, пізнаваним, «прозорим» для людського розуму. Ця ілюзія змушує думати, що соціальний простір і ментальний простір (під останнім Г. Лефевр розуміє сукупність місць, що були осмислені, і це осмислення знайшло більш-менш чітке, однозначне й зрозуміле вираження в мовленні) майже співпадають. Це співпадіння нібито має бути досягнуто завдяки мовленню й письму, які в західній філософії заведено оцінювати подекуди навіть вище, ніж соціальну практику. Натомість, реалістична ілюзія приписує речам більший ступінь буття, ніж суб'єктові. Вона відома філософам під такими поняттями, як «натуралізм» і «субстанційність». Якщо довіритися цій ілюзії, то простір є жорстким і щільним, має якості землі та фізичні властивості і ніби уподібнюється природі. Ці дві ілюзії хоча й здаються повними протилежностями: ілюзія прозорості тяжіє до ідеалізму, а ілюзія непрозорості — до матеріалізму — проте насправді доповнюють одна одну, і кожна прагне перейти в свою протилежність (*Lefebvre, 1974*).

За Г. Лефевром, з соціальної природи простору впливає ряд наслідків (імплікацій). Одна з головних імплікацій полягає у тому, що природа як фізичний простір завдяки розвитку суспільства дедалі більше віддаляється від простору соціального. Хоча вона і продовжує існувати як тло суспільно-просторової «картини», зберігає певну міфологічну і символічну значущість як місце зародження людства (а значить, і людського суспільства, і соціального

простору), все одно її роль поступово зводиться до сировини для виробничих сил соціуму (*Lefebvre, 1974*).

Згідно з іншою, не менш важливою імплікацією, кожен соціум і кожен спосіб виробництва продукує свій власний простір. Простір вміщує в себе щонайменше дві складові (або рівні) соціуму: біологічне відтворення (пов'язане з організацією сім'ї та побудовою стосунків між людьми протилежної статі й різних вікових груп) та відтворення соціальних виробничих відносин (розподіл і організація праці в суспільстві, на основі яких вибудовується соціальна ієрархія), а з настанням ери капіталізму з'являється третій, проміжний рівень — відтворення робочої сили (робітничого класу, пролетаріату). Крім того, у просторі також містяться певні репрезентації суспільних відносин. Наприклад, рівень біологічного відтворення представлений символікою сексуальності, статі — чоловічої і жіночої, інколи також доповнюється символами віку. Натомість, сфера виробництва репрезентується в мистецтві, зокрема в архітектурі та скульптурі (пам'ятники). Таким чином, Г. Лефевр виокремлює три основні складові соціального простору: «... просторову практику (місця, де відбувається відтворення та продукування, а також зв'язки між ними), репрезентації простору (виробничі відносини, правила, знання і вербалізовані знаки) і простори репрезентації (непроявлений бік суспільства, невербальні символи і образи, мистецтво і естетика)» (*Lefebvre, 1974, p. 47*).

Г. Лефевр зазначає, що для продукування простору потрібні місця (локуси), призначені для різноманітних соціальних актів. Передусім, соціум потребує локусів для політичної та релігійної діяльності. Простір має містити в собі певну вищу реальність, яка ототожнюється зі «світлом», істиною, знанням, порядком, життям, і долає «темряву», морок, хаос і смерть. Ця вища реальність також пов'язується, хоча й у більшості випадків непрямом та приховано, з діючою владою. Надважливою складовою соціального простору є сім'я, яка хоча й не може бути єдиним центром соціальної практики (бо це призвело б до розпаду суспільства), однак слугує джерелом біологічного відтворення та основою міжособистісних стосунків (які, в свою чергу, є підґрунтям для більш складних

соціальних відносин). Особливе місце в суспільному просторі відводиться смерті, яка, за словами Г. Лефевра, має бути «... одночасно і позначена, і відкинута» (*Lefebvre, 1974, с. 48*). Більше того, смерть має бути локалізована, вміщена у власний закритий простір. Загалом, усі простори, пов'язані з вищими силами, зі сферою потойбічного й абсолютного, є закритими і навіть таємничими локусами. До них можна віднести також ігрові простори (де можуть виконуватися, наприклад, ритуальні дійства з відповідними танцями, музикою й елементами театралізації) і простори магії (хоча останні варто віднести скоріше до «проклятих» місць, аніж до священних).

Проголошуючи простір продуктом соціуму, Г. Лефевр ставить питання існування безпосереднього зв'язку між простором і соціумом, тобто певним способом продукування (в тому числі, і самого простору) — і відповідає на нього негативно. Посередником між суспільством і його чи не найважливішим продуктом — простором — може виступати, наприклад, ідеологія. При цьому Г. Лефевр наголошує, що сама по собі ідеологія не може існувати без певного простору. Поєднуючись з наукою і знанням, ідеологія входить у репрезентацію простору (*Lefebvre, 1974*).

Заявлений у статті ідеологічний аспект розглядався і продовжує перебувати в центрі уваги дослідників. Так, у праці Дж. Сторі «Теорія культури та масова культура» (2005) надано п'ять визначень поняття «ідеологія», які безпосередньо пов'язані з проблематикою саме масової культури. Перший, найбільш узагальнений сенс терміну «ідеологія» — це сукупність взаємопов'язаних ідей, яких дотримується та висловлює певна група людей (наприклад, політична партія, соціальний прошарок, представники певної професії тощо). Друге значення даного поняття, яке має здебільшого негативне забарвлення, полягає у приховуванні або навіть викривленні правди, спотворенні уявлення про об'єктивну реальність. Згідно з міркуваннями прихильників даного визначення (приміром, Карла Маркса), метою такого шкідливого впливу на свідомість є встановлення і утримання влади однією групою людей (наприклад, владою і елітами) над іншою («простим народом»). В такому випадку ідеологія

покликана відігравати подвійну роль: з одного боку, приховувати від підлеглої групи факт експлуатації та пригноблення останньої, а з іншого — надавати можливість самим «експлуаторам» не вважати свої дії щодо підлеглих протиправними. З другим визначенням суті ідеології дуже тісно пов'язане третє визначення, яке звучить наступним чином: ідеологія є певним колективним світоглядом, системою уявлень про те, як побудований світ, або яким його варто побудувати. Прихильники даного тлумачення 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.

Філософ Луї Альтусер запропонував концепцію, яка стала підґрунтям для четвертого визначення поняття ідеології, сутність якого полягає у тому, що ідеологію слід сприймати не лише як сукупність ідей, думок, переконань, а й у вигляді комплексу 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 (2005), і пов'язане, перш за все, з дослідженнями французького культуролога Ролана Барта, переносить ідеологію з площини свідомо вибудованих концепцій у сферу несвідомих, прихованих підтекстів. Р. Барт 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, нормальне, природне, «саме собою зрозуміле». Носіями таких неявних сенсів є (чи, принаймні, можуть бути) як культурні тексти, так і соціокультурні практики.

Доцільно звернути увагу на сучасну розвідку українських дослідників Т. Лютого та О. Яроша «Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади» (2016), автори якої акцентують увагу на двох основних векторах тлумачення поняття

«ідеологія». Перший напрям був започаткований Георгом Гегелем і марксистами, які оцінювали ідеологію негативно: як викривлення істини, спотворення пізнання. Другий напрям, асоційований передусім з Мішеlem 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.

Т. Лютий та О. Ярош (2016) також наводять три погляди на ідеологію, що їх виокремив Раймонд Джеус. 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 зазначено, зводить ідеологію до ілюзії, омани, спотворення правди; у межах даного тлумачення основними цілями дослідників є спростування ідеологічно зумовлених переконань, з'ясування причин їх виникнення та розповсюдження, донесення інформації про їхню шкоду для людей, а також до «жертв ідеологізації» правильної картини світу. Нарешті, третій погляд — позитивний — тлумачить ідеологію як певний світогляд, який є в кожній людині (і в кожній він свій, індивідуальний); як систему цінностей, цілей, переконань, ідеалів, опираючись на які, особа 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.

Таким чином, усі тлумачення ідеології 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) (Лютий, Ярош, 2016).

Насамкінець, Т. Лютий і О. Ярош (2016) нагадують, що спочатку поняття «ідеологія», яке виникло в епоху Просвітництва, мало зовсім відмінне значення, від того, яке використовується нині: спершу ідеологією називали науку про ідеї, якими 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.

Аналізуючи вищевикладені розуміння ідеології, доцільно виокремити найбільш суголосні щодо даного 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 у вигляді світогляду — як індивідуального, так і колективного. Таке тлумачення ідеології є особливо вдалим для розгляду мистецьких постатей, пов'язаних з епохою тоталітаризму.

У рамках цього дослідження слід окреслити поняття «музичний простір» на основі вже сформульованого визначення загального поняття простору.

Логічно було б припустити, що у музичного простору 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). Врешті-решт, повинно існувати і щось на зразок місць, де проходить «відтворення» музикантів та споживачів музики. Такими місцями можуть слугувати, наприклад, музичні навчальні заклади — як початкові, так і вищі.

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 вищезазначених 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.

Академічну музику як одну з основних складових музичного простору доцільним буде проаналізувати крізь призму ідеологічного аспекту. Усе мистецтво, зокрема і музика, опинилися під контролем Імперської палати у справах культури, яка фактично була одним із підрозділів міністерства пропаганди. Лише члени палати культури мали право на мистецьку діяльність. Займатися музичним мистецтвом було заборонено цілій низці композиторів, інструменталістів, співаків і диригентів. Припинили виконувати твори навіть таких видатних і знаних композиторів, як Фелікс Мендельсон-Бартольдї, Жак Оффенбах, Джакомо Меєрбер, Каміль Сен-Санс та інших. Утім, до певних композиторів, таких як Людвіг ван Бетховен і, особливо, Ріхард Вагнер,

можновладці та ідеологи тоталітаризму ставилися з неабиякою пошаною, вбачаючи в їх життєвому шляху і творчості «вияв духу німецького народу». В музичних установах і театрах (зокрема, оперних) професіональних музичних діячів масово звільняли, натомість беручи на роботу осіб з посереднім рівнем музичних знань і навичок, зате відданих тоталітарній владі та її ідеологічній доктрині. Композитори піддавалися репресіям або через єврейське коріння (інколи й просто через «зв'язки з євреями»), або ж тому, що в їхній діяльності, висловлюваннях чи змісті написаних ними творів влада помітила щось, що суперечило ідеям, які вона «насаджувала». Музичні твори того чи іншого композитора могли бути забороненими також через їхні чисто музичні характеристики: наприклад, з причини використання автором атональності, додекафонії, серійної або іншої «авангардної» на той час техніки, або ж через велику кількість хроматичних зворотів у мелодиці. Вищезазначені виразові засоби, як вважала правляча верхівка, суперечили духові німецького народу. Варто зазначити, що вимоги влади до музичного мистецтва були, загалом, вкрай непослідовними і залежали від того, наскільки була вигідною взаємодія з тим чи іншим митцем або популяризація того чи іншого музичного твору для досягнення поставлених перед ними ідеологічних цілей. Подекуди на ставлення до певної музики чи музикантів впливали естетичні вподобання самого фюрера.

Становище музикантів у Німеччині доби тоталітаризму стане зрозумілим, будучи проілюстрованим на прикладі трьох конкретних музичних постатей. Першим музикантом в тоталітарній Німеччині вважався Ріхард Штраус. Саме йому диктаторська влада запропонувала пост президента Імперської музичної палати. 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 діє суто «в ім'я німецької музики», в 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 «послання», в якому запевнив, що буде «служити виключно найчистішим і найбільш ідеальним цілям». Врешті решт, Р. Штрауса так і не було репресовано, а його опери (окрім, власне, «Мовчазної жінки») продовжували виконуватися на німецьких музично-театральних сценах.

Іншим важливим композитором, який працював у Німеччині 30–40-х років ХХ століття, був Пауль Хіндеміт. 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 т.ч. 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 постання 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.

Доволі проблематичною у контексті взаємодії з правлячою верхівкою є постать Карла Орфа. Це композитор, диригент та педагог, розквіт творчості і здобуття публічного визнання якого відбулися саме у 30–40-ві роки ХХ століття. 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, побачивши 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, навіть 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.

Вже 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.

Для більш повної картини доцільним буде розглянути іншу масштабну галузь музичного простору тоталітарної Німеччини: популярну музику. Можновладці тоталітарної Німеччини турбувалися не тільки про академічну, але й про масову музику, яку німці слухали у повсякденному житті. У період Веймарської республіки на німецьких теренах уже склалася своя індустрія легкої музики, яка орієнтувалася здебільшого на американську музику та, зокрема, джаз. У 1927 році музикант на ім'я Гаррі Фроммерман створив чоловічий вокальний ансамбль «Комедіан хармоністс» («*Comedian Harmonists*»), який складався з шістьох співаків і виконував власні «кавер-версії» популярних у ті

часи хітів. На початку 1930-х років секстет здобув неабияку славу й пошану в Німеччині, але після постанови диктаторського режиму був змушений покинути країну через те, що три з шести співаків мали «неарійське походження», і тому не могли стати членами Імперської музичної палати.

Перед цензорами німецької диктатури серйозно постало питання джазу. Вже навіть у часи Веймарської республіки, коли цей музичний напрям став досить популярним, знайшлися його непримиримі опоненти — передусім, з числа найбільш консервативних представників тогочасної музичної еліти (зокрема, син видатного німецького оперного композитора Зіґфрід Вагнер). І тим не менш, значна частина молодих німців ставилися до джазу зі щирою прихильністю. Першими з числа представників націонал-соціалізму, які вступили у відкриту конфронтацію з новим музичним напрямом іще до встановлення тоталітаризму в усій Німеччині, були члени націонал-соціалістичної робітничої партії, які в результаті виборів здобули більшість місць у парламенті землі Тюрингія. Один з міністрів Тюрингії Вільгельм Фрік, присвятив джазу цілу постанову під назвою «Невідповідність негритянської культури німецькому народному духові», у якій стверджував, що нібито ця музика погано впливає на німецький народ. Вже після постанови Третього райху проблемою розповсюдженості джазу серед молоді почали «опікуватися» головні ідеологи країни: Йозеф Геббельс та Альфред Розенберг. Спроби переконати німецьких слухачів у шкідливості і ворожості музики негритянського (а також, на думку А. Розенберга — певною мірою і єврейського) походження зазнали невдачу. Тому можновладцями було вирішено створити свій власний, німецький джаз-бенд. Ансамбль «Золота сімка» був заснований у 1934 році, і здобув славу, перш за все, через виконання американського свінгу у власному аранжуванні.

Однак, вже у 1935 році «Золота сімка» припинила своє існування. Причиною стала повна заборона трансляції музики в стилі джаз по радіо, що передувала ще більш жорстким заходам: організації Комітету з експертизи танцювальної музики задля виявлення і вилучення з репертуару творів, що за своєю стилістикою найбільш повно відповідали поняттю «джазова музика».

Варто зазначити, що відрізнити джаз від «не джазу» ставало дедалі важче, адже окремі риси цього музичного напрямку, станом на той час можна було спостерігати ледь не у всій німецькій популярній музиці.

Висновки.

1. У сучасній культурології поняття простору виходить на перший план внаслідок просторового повороту — однієї з ключових змін парадигм у науці про культуру, суть якої полягає у зміщенні акценту з розгортання цивілізаційного та соціокультурного поступу в часі (впродовж історії людства) на одночасне існування різних культурних ідентичностей у просторі. Одним з основних стимулів переходу від «часо-центризму» до «просторо-центризму» стали геополітичні події на зламі 80–90-х років ХХ століття: розпад СРСР, об'єднання Німеччини, повалення комуністичних режимів у країнах «Східного блоку», що, в свою чергу, знівелювало усталену впродовж довгих десятиліть «двополюсність» світу. Сьогодні ця проблема стає ще гостріше артикульованою, коли мирна картина світу рухнула не лише в зв'язку з російським вторгненням в Україну, а й воєнних дій світового масштабу загалом.

Проблема просторовості пов'язана з усіма сферами життя людини, але, в першу чергу, — з соціальним аспектом. Простір слід розглядати як соціальний продукт, який вміщує в себе три складові суспільства: біологічне відтворення, продукування робітничої сили та соціальні виробничі відносини. Соціальний простір складається з трьох взаємопов'язаних елементів: просторової практики, репрезентації простору та просторів репрезентації. Простір містить локуси (місця) для різноманітних соціальних актів: політики, релігії, сім'ї, суспільних зібрань, безпосередньо виробництва матеріальних благ і навіть смерті та потойбічних сил. Незважаючи на те, що простір слід розглядати як суспільний продукт, між простором і соціумом має існувати посередництво у вигляді, наприклад, ідеології. При цьому існує й зворотній зв'язок: ідеологія потребує простору, і разом зі знанням входить у його репрезентацію.

2. Ідеологія здійснює вплив не лише на соціальний, але й на мистецький і, зокрема на музичний простір. Даний «підвид» простору володіє практично усіма

«просторовими властивостями»: має власні місця просторової практики: концертні зали, філармонії, оперні та музично-драматичні театри тощо; своєрідну репрезентацію (музикознавство, музична теорія); місця «відтворення» музичних діячів (музичні навчальні заклади) та навіть засоби власного «самоподолання», музичної «деспатіалізації», як-от: кінематограф, радіо, телебачення.

3. Ідеологія тоталітаризму мала прямий вплив на музичний простір Німеччини. З точки зору ідеологічної доктрини, в досліджуваному періоді 30–40-х років ХХ століття музика мала чітко поділятися на «німецьку» та «не німецьку». Окрім того, ідеологи тоталітаризму намагалися розмежувати «істинно-німецьку» музику і таку, що нібито є ворожою за духом відносно німецької нації. Музика, написана у нових на той час музичних техніках (таких як атональність чи додекафонія), після постання тоталітаризму підпала під заборону. Також було суворо заборонено виконувати твори композиторів «неарійського», особливо єврейського, походження. Навіть твори прославлених німецьких композиторів минулого (особливо якщо вони були єврейського походження) підпали під заборону видання та виконання. Для контролю над музичними діячами було створено Імперську палату у справах музики, яка була складовою частиною Імперської палати у справах культури.

4. Становище музикантів і, зокрема композиторів у тоталітарній Німеччині, а також їхні взаємини з диктатурою були різними. Наприклад, діяльність Ріхарда Штрауса можна оцінювати як опортунізм. Він чудово усвідомлював, що має справу з тоталітарним режимом, коли обійняв пост президента Імперської музичної палати, утім, з його боку також практично не звучало (за винятком вище згаданого «листа до фюрера») і схвалення чинної на той час влади. Загалом, 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). Пауль Хіндеміт, хоча й не прагнув конфронтації з правлячим режимом, але зазнав тиску через власні

музичні твори, і зрештою був змушений емігрувати. Зовсім інакше склалася доля Карла Орфа, який, на відміну від П. Хіндемита, не покинув Німеччину, а став на шлях «внутрішньої еміграції». Хоча тоталітарна влада і схвалювала його творчість, 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 сукупно може слугувати прикладом ідеології в позитивному сенсі цього слова.

Перспективи подальших розвідок полягають у більш глибокому аналізі окремих сфер музичного мистецтва (а отже, й музичного простору) Німеччини епохи тоталітаризму: академічної музики, популярної музики, народної музики, музики як елементу масових заходів тощо. Крім того, велике поле для дослідницької діяльності надають інші тоталітарні режими — як уже демонтовані, так і нині діючі — та спродуковані в їх межах музичні простори. Від подальших розвідок очікуваними будуть висновки щодо таких питань, як: спільні ознаки музичних просторів (та особливостей їхнього продукування) усіх тоталітарних режимів; відмінність між музичними просторами різних тоталітарних режимів залежно від їх ідеологічних доктрин; вплив ідеології на музичний простір; використання музичного простору задля просування ідеології; становище композиторів та інших музичних діячів, а також їхня взаємодія з соціумом (зокрема, з державною владою), в умовах тоталітарного суспільства та сконструйованого ним музичного простору.

Список використаної літератури і джерел

1. Бабешко, В., 1979. *Карл Орф. Музичні п'єси-казки «Місяць» та «Розумниця» (до питання «художник і час»)*. Київ: Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
2. Лютий, Т. та О. Ярош, 2016. *Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади*: монографія. Київ: НаУКМА.
3. Сторі, Дж., 2005. *Теорія культури та масова культура*: вступний курс. Переклад з англійської С. Савченка. Харків: Акта.

4. Bachmann-Medick, D., 2006. *Cultural turns. Neuorientierungen in den kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rovoglt.
5. Koonz, C., 2003. *The Nazi Conscience*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
6. Lefebvre, H., 1974. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.
7. Mosse, G. L., 1966. *Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap.
8. Neuschwander, DeL., 2012. Music in the Third Reich. *Musical Offerings*, 3(2), pp.93–108.

References

1. Babeshko, V., 1979. *Karl Orf. Muzychni p'iesy-kazky "Misiats" ta "Rozumnytsia" (do pytannia "khudozhnyk i chas")* [Carl Orff. Musical fairy-tale pieces "Die Mond" and "Die Kluge" (on the issue of "artist and time")]. Kyiv: Kyivska derzhavna konservatoriia imeni P. I. Chaikovskoho.
2. Liutyi, T. and O. Yarosh, 2016. *Ideolohiia: matrytsia iliuzii, dyskursiv i vlady: monohrafiia* [Ideology: the matrix of illusions, discourses and power: a monograph]. Kyiv: NaUKMA.
3. Stori, Dzh., 2005. *Teoriia kultury ta masova kultura: vstupnyi kurs* [Cultural theory and popular culture: an introduction]. Translated from English by S. Savchenko. Kharkiv: Akta.
4. Bachmann-Medick, D., 2006. *Cultural turns. Neuorientierungen in den kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rovoglt.
5. Koonz, C., 2003. *The Nazi Conscience*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
6. Lefebvre, H., 1974. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.
7. Mosse, G. L., 1966. *Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap.
8. Neuschwander, DeL., 2012. Music in the Third Reich. *Musical Offerings*, 3(2), pp.93–108.

OLEH KOZUB

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-9045-7844>

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

oleg.kozub54@gmail.com

CONSTRUCTING THE MUSICAL SPACE OF GERMANY

DURING TOTALITARIANISM ERA (1930s–1940s):

A CULTURAL STUDIES PERSPECTIVE

This study investigates the musical culture of Germany during the era of totalitarianism through the lens of spatial paradigms, which supplanted the temporal paradigm that had prevailed since the Enlightenment. This transition is attributed to profound shifts in the political geography of the world, alongside the emergence and evolution of new transportation and communication technologies. It is posited that each society generates both material products and intangible cultural artifacts, thereby constructing a distinct spatial framework within which individuals engage in daily life, fulfill their needs, and interact with one another. The research identifies specific loci for various social practices and delineates three components of space: spatial practice, representation of space, and spaces of representation. The notion of "musical space" is rigorously differentiated from the broader concept of "space". This specialized category encompasses nearly all "spatial properties,"

including sites of spatial practice, the "reproduction" of musical figures, and mechanisms of musical "despatialization". The study further establishes that society and space frequently engage in a dynamic interplay mediated by ideology. Various interpretations of ideology are critically examined, encompassing both negative connotations — where ideology serves to distort reality for the masses as a means of gaining and maintaining power — and positive interpretations, which view ideology as the foundation of a particular worldview that can inspire constructive and ethical actions. The research highlights the impact of ideology not only on social structures but also on the artistic domain, with particular emphasis on musical space. It analyzes the repressive and ideological effects of dictatorial governance on the German musical landscape during the totalitarian regime. This influence is evidenced by the prohibition of professional activities for numerous musicians and a sometimes excessive veneration of select "musical figures," alongside the systematic rejection of a significant corpus of musical works. This study elucidates the primary modes of interaction with totalitarian authority and the corresponding attitudes of artists, as exemplified by figures such as Richard Strauss, Paul Hindemith, and Carl Orff. Through these analyses, the research contributes to a nuanced understanding of the complex relationship between ideology, musical culture, and societal dynamics during this critical historical period.

Keywords: *ideology, spatial turn, totalitarianism, German musical culture, Richard Strauss, Paul Hindemith, Karl Orff.*

Стаття надійшла до редакції 27.05.2024 р.