

УДК 78:321.64(4)“192/195“

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-07](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-07)

Тоталітарні режими Європи та музика: хроніки протистояння

Олена Верещагіна-Білявська¹  та Катерина Швець² ¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна²Віденський університет музики й виконавського мистецтва, м. Відень, Австрія.

Анотація

У статті проаналізовано взаємовідносини митців з тоталітарними режимами, що панували в Італії, Німеччині, Україні у ХХ ст. Актуальність теми обумовлена необхідністю глибокого вивчення процесів, що відбувалися у галузі мистецтва ХХ ст., адже саме ця доба характеризується тісними взаємозв'язками художніх пошуків з певними філософською-естетичними та ідеологічними системами. Музичне життя стало віддзеркаленням суспільних процесів, що відбувалися в різних локаціях Європи вказаного періоду, зокрема й дії принципів неоміфотворчості, притаманної тоталітарним ідеологіям. Міфологізація масової свідомості потребувала від мистецтва цілковитого підпорядкування. Не всі знамениті музиканти змогли відкрито протистояти ідеології тоталітарних режимів, адже відчували безпосередню небезпеку для власного життя. Фашистський і радянський режими продемонстрували усі види каральної системи за умов непокори і відхилення творчості митця від загального вектору художнього життя – від приреченості його на забуття до повного морального і фізичного знищення.

Спираючись на існуючі дослідження зарубіжних і вітчизняних науковців, автори статті ставлять за мету відтворення подій творчого життя відомих митців у контексті їх складних взаємовідносин з владою і протистояння тоталітарним режимам періоду 1920-х – 1950-х рр. Відтворення подібних хронік є необхідною складовою у створенні системного погляду на роль митця у соціокультурному континуумі.

Складні та неоднозначні відносини з владою розглянуто на прикладі творчого життя композиторів П. Гіндеміта та Б. Мартіну, диригентів В. Фуртвенглера, Г. фон Караяна, О. Клемперера та А. Тосканіні. Одні з них зайняли позицію відвертого протистояння режиму (А. Тосканіні), інші – колаборації з ним (Г. фон Караян), а деякі здійснювали постійні спроби лавірування між власною совістю і необхідністю висловити підтримку режиму. Розуміння вчинків кожного окремого митця у складній соціокультурній ситуації панування тоталітарного режиму можливе за умов урахування специфіки суспільної психології та особливостей національної культури, що у подальшому потребує інтердисциплінарного підходу до вивчення проблеми. Розуміння вчинків кожного окремого митця у складній соціокультурній ситуації панування тоталітарного режиму можливе за умов урахування специфіки суспільної психології та особливостей національної культури, що у подальшому потребує інтердисциплінарного підходу до вивчення проблеми.

Ключові слова: тоталітаризм, фашизм, нацизм, П. Гіндеміт, Б. Мартіну, В. Фуртвенглер, Г. фон Караян, О. Клемперер, А. Тосканіні

Totalitarian regimes in Europe and music: hronicles of confrontation

Olena Vereshchahina-Bilavska¹  and Kateryna Shvets² 

¹Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

²University of Music and Performing Arts Vienna, Austria

Abstract

The article analyses the relationship between artists and the totalitarian regimes that prevailed in Italy, Germany, and Ukraine in the twentieth century. The relevance of the topic is due to the need for a deep study of the processes that took place in the field of art in the twentieth century, since this era is characterised by close interconnections of artistic research with certain philosophical, aesthetic, and ideological systems. Musical life reflected the social processes that took place in different locations in Europe during that period, including the principles of neo-myth-making inherent in totalitarian ideologies. The mythologisation of mass consciousness required complete submission from art. Not all famous musicians were able to openly oppose the ideology of totalitarian regimes, as they felt an immediate danger to their own lives. The fascist and soviet regimes demonstrated all kinds of punitive systems in the face of disobedience and deviation of the artist's work from the general vector of artistic life - from doom to oblivion to complete moral and physical destruction. Based on existing studies by foreign and domestic scholars, the authors of the article aim to recreate the events of the creative life of famous artists in the context of their complex relationships with the authorities and confrontation with totalitarian regimes of the 1920s-1950s. Recreating such chronicles is a necessary component in creating a systematic view of the role of the artist in the sociocultural continuum.

The complex and ambiguous relations with the authorities are examined on the example of the creative life of composers P. Hindemith and B. Martinu, conductors W. Furtwängler, H. von Karajan, O. Klemperer and A. Toscanini. Some of them took a position of outright opposition to the regime (A. Toscanini), others - of collaboration with it (H. von Karajan), and some made constant attempts to manoeuvre between their own conscience and the need to express support for the regime. Understanding the actions of each individual artist in the complex socio-cultural situation of the totalitarian regime is possible only if the specifics of social psychology and national culture are taken into account, which further requires an interdisciplinary approach to the study of the problem. Understanding the actions of each individual artist in the complex socio-cultural situation of the totalitarian regime is possible only if the specifics of social psychology and national culture are taken into account, which further requires an interdisciplinary approach to the study of the problem.

Keywords: totalitarianism, fascism, Nazism, P. Hindemith, B. Martinu, W. Furtwängler, H. von Karajan, O. Klemperer, A. Toscanini

Постановка наукової проблеми. Соціокультурні умови сьогодення потребують глибокого вивчення процесів, що відбувалися у галузі мистецтва ХХ ст., адже саме ця доба характеризується тісними взаємозв'язками художніх пошуків з певними філософською-естетичними та ідеологічними системами. Різноманітність художніх світоглядів і стилів значною мірою спричинена багатоманітністю філософських концепцій, що прагнуть збагнути сутність буття.

Музичне життя стало віддзеркаленням суспільних процесів, що відбувалися в різних лока-

ціях Європи ХХ ст., зокрема й дії принципів неоміфотворчості, притаманної тоталітарним ідеологіям.

Музична культура Європи, починаючи з 1920-х років, розвивалася в умовах становлення тоталітарних режимів - фашистського в Італії, нацистського - у Німеччині, комуністичного - в Україні, яка опинилася під гнітом сталінського уряду. Міфологізація масової свідомості, як один з провідних принципів тоталітарної ідеології, потребувала від мистецтва цілковитого підпорядкування. У випадку непокори і відхилення від за-

гального вектору художнього життя у системі митець у кращому випадку був приречений на забуття, в гіршому – на моральне і фізичне знищення. Тоталітарна ідеологія прагнула знищити самобутність композиторів П. Гіндеміта, А. Шенберга, А. фон Веберна, К. А. Хартмана у Німеччині, чеського митця Б. Мартіну, угорця Б. Бартока, українських музикантів В. Барвінського, А. Нікодемівича, Б. Лятошинського та багатьох інших, зміст музики яких не відповідав тоталітарній міфотворчості. Складні відносини з тоталітарними режимами були у диригентів В. Фуртвенглера, Г. фон Караяна, О. Клемперера та А. Тосканіні.

Синхронне існування тоталітарних (нацистського і радянського) режимів призвело до страшних воєнних подій Другої світової війни, а також до руйнації ціннісних систем різних національних культур. «„Колективізм” тоталітарної ідеології за порівняно короткий час дозволив не лише здійснити переоцінку і заперечення традиційних уявлень суспільства про державну самоорганізацію, але й став підґрунтям для серйозних психологічних, культурологічних змін на значній частині земної кулі» [2].

Одним із ключових принципів тоталітарної ідеології є специфічне тлумачення моделі людини, яка перестає бути унікальною особистістю, перетворившись у примітивний елемент системи. Замість неповторної людини система воліє бачити індивіда, думки якого мають бути повністю підпорядковані офіційній доктрині. «Невід'ємними елементами тоталітаризму є всеохопна ідеологія, однопартійність (причому керівна партія очолена єдиним вождем), терористично-поліційна система і партійно-державна монополія в галузі комунікацій і економіки. Саме завдяки усталенню таких факторів державний режим здатний перетворити людину у „вічний гвинтик” системи» [2].

Вожді тоталітарних режимів усвідомлювали вагомість ролі мистецтва у формуванні міфологічної свідомості, тому й усіма засобами залучали митців до пропаганди державної ідеології. При зовнішній несхожості різних тоталітарних держав, у відношенні до мистецтва їх керівництво притримувалося подібних підходів. Перш за все, усі вони прагнули обґрунтувати і встановити єдиний для усіх творчий канон (на кшталт «соціалістичного реалізму» совєцького режиму). Дотримання цього канону контролювали створені владою мистецькі організації (Творчі спілки в срср, Імперська палата культури

(Reichskulturkammer) у Німеччині та ін.), причому належність до таких організацій була обов'язковою умовою на шляху творів митця до публіки. Ідеологічні канони, встановлені державою, були непримиримими до будь-яких інновацій, дотримуючись у всіх видах мистецтва духу імперської величі та помпезності. Колись наполеонівський ампір перетворився на гітлерівський і сталінський.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання взаємовідносин митців і тоталітарних режимів у зарубіжних наукових джерелах вже представлені низкою досліджень. Так, долю митців у нацистській Німеччині досліджують Є. Шуман [3], М. Катер [5; 6], Е. Леві [7], М. Мейер [8]; М. Прайберх [10] питання денацифікації розкриває Д. Монод [9]; естетичні передумови нацистської концепції музики вивчає Дж. Шуберт [12]. Так, у монументальній праці «Композитори нацистської доби: вісім портретів» історик Міхаель Катер досліджує кар'єрний шлях восьми видатних німецьких композиторів – Вернера Егга, Пауля Гіндеміта, Курта Вейла, Карла Амадея Гартмана, Карла Орфа, Ганса Пфіцнера, Арнольда Шенберга та Ріхарда Штрауса [6]. Усі вони або працювали в умовах диктатури Третього рейху, або були вигнані за його межі. Особливістю підходу М. Катера є те, що, окрім вивчення творчої біографії кожного з композиторів, дослідник ретельно аналізує соціально-політичне середовище та реакції митців на дії нацистського режиму та на подальші демократичні перетворення.

У статті «Спотворена муза: музиканти та їхня музика в Третьому Рейху» М. Катер аналізує стосунки видатних виконавців з диктаторським режимом, які навіть за умов лояльного ставлення до нього чи навіть членства у нацистській партії часто ставали творчими жертвами цього режиму [5].

А. Думлін предметом дослідження обирає діяльність Берлінської академії музики у часі Третього Рейху, яка змушена була піти на примусовий конформізм з владною ідеологією [4]. Досліджуючи творчість Б. Мартіну, питає взаємовідносин митця і нацистів торкаються Я. Рибка [11] і Т. Сватос [13]. Одними з перших, хто маркує проблему художньої творчості українських композиторів у часі радянського тоталітаризму, були С. Павлишин [2] та Є. Ланюк [1]. Аналіз змісту творчості композиторів, травмованих тоталітарним режимом, було здійснено у статтях Верещакіно-Білявської та ін. [14]. Зокрема, у цих статтях

розкривається вплив ідеології радянського режиму не лише на творчість митців, що працювали за часів його існування, але й на зміст мистецтва після його руйнації у 1991 році.

Проте, поданий фактологічний матеріал ще потребує свого аналітичного дослідження з подальшими висновками щодо взаємовідносин у системі «митець – влада».

Мета статті. Спираючись на існуючі дослідження зарубіжних і вітчизняних науковців, автори статті ставлять за мету відтворення подій творчого життя відомих німецьких, італійських та українських митців у контексті їх складних взаємовідносин з владою і протистояння тоталітарним режимам періоду 1920-х – 1950-х рр. Відтворення подібних хронік є необхідною складовою у створенні системного погляду на роль митця у соціокультурному континуумі.

Виклад основного матеріалу. Програмний погляд на функцію у музики у Німеччині доби Третього Рейху М. Катер сформулював наступним чином: «Офіційний диктат закликав до нацифікації музики в тій мірі, в якій мистецтво взагалі мало бути «поставлене на службу ідеї», що в даному випадку означало ідеологію расистського націонал-соціалізму» [5]. Історик також розкриває роль Ліги боротьби за німецьку культуру (Kampfbund für deutsche Kultur), заснованої заснований ідеологом нацистської партії Альфредом Розенбергом у лютому 1929 року. М. Катер вказує, що А. Розенберг та його агенція стали політичними лобі, чия діяльність була спрямована «на порятунок німецької культури від того, що націонал-соціалісти вважали порнографією, більшовизмом, міжнародним єврейством і «пресою» – усе це символізувало мистецтво Баухаузу, критичні статті в лівій Weltbühne та модерністська (або «атональна») музика» [5]. Програма Ліги боротьби за німецьку культуру зацікавила освічену еліту Німеччини, з якою загравав А. Гітлер. Це призвело до того, що початку 1933 року консервативні, націоналістичні та расово свідомі німці – представники академічного середовища, а також артисти, приєдналися до різних регіональних осередків Ліги.

Прикладом діяльності композитора у тоталітарній системі нацистської Німеччини може слугувати творчість П. Гіндеміта та К. А. Хартмана.

У творчості П. Гіндеміта (1895-1963) проблеми сучасної соціально-історичної дійсності дещо відступають, поступаючись темам релігійним, етичним, інтелектуальним. Причиною стала са-

ме творчість в у мовах тоталітарної системи. Відносини з нацистським режимом у П. Хіндеміта були складними та суперечливими. У багатьох зарубіжних наукових джерелах, вказано, що у 1934 році ідеолог гітлерівського режиму Й. Геббельс називав його «одним із найзначніших талантів у молодому поколінні композиторів», але вже через два роки деякі твори композитора опинилися під забороною. П. Гіндеміт всупереч нацистській політиці расизму, співпрацював з єврейськими музикантами, проте, змушений був працювати і з прихильниками нацизму. Така позиція була типовою для багатьох тогочасних митців. Жодних політичних гасел музикант не підтримував. Зовнішня аполітичність композитора, його готовність до компромісів і репутація в міжнародному музичному світі дозволили йому побудувати вражаюче довгу кар'єру в нацистській Німеччині і навіть іноді користуватися заступництвом вищих чинів нацистської партії. Всупереч, а можливо, завдяки переслідуванням з боку нацистів, П. Гіндеміт увійшов в історію як видатний сучасний німецький композитор, а його ім'я стало символом складних відносин нацизму з митцями. Пронацистські музикознавці на початку 1920-х років, що його музика не віддзеркалює душу німецького народу. Та їх висловлювання не завадили стрімкому розвитку кар'єри П. Гіндеміта.

У березні 1934 р. вибухнула так звана «справа Гіндеміта». Диригент Вільгельм Фуртвенглер (1886-1954) планував прем'єру опери П. Хіндеміта «Художник Матіс» у сезоні 1934-1935 років. Проте її постановка була офіційно заборонена нацистом №2 Германом Герінгом. Приводами стали тривала співпраця композитора з єврейськими митцями, його родинні зв'язки (шлюб з єврейкою Й.Г. Роттенберг) і творчі відносини з Куртом Вайлем та Бертольдом Брехтом. В. Фуртвенглер написав відкритого листа на захист П. Гіндеміта й погрожував власною відставкою у випадку, якщо заборона на постановку не буде скасована. У цьому протистоянні перемін нацистський режим, а сам композитор змушений був взяти у Берлінській консерваторії на невизначений термін відпустку під приводом запрошення уряду Туреччини організувати музичну школу Стамбулі.

Далі трапилися події, оцінка яких навіть з позицій сьогодення є досить контроверсійною: 17.01.1936 р. П. Гіндеміт підписав присягу про вірність Гітлеру, чим розпочав повільний процес власної інтеграції у німецьку дійсність. Задля дозволу

виконання власних творів на Батьківщині, композитор змушений був написати гімн Люфтваффе. Та навіть такий компроміс з власною совістю не врятував П. Гіндеміта від вигнання з Німеччини: у вирі боротьби нацистської держави з «дегенеративними впливами» владою було остаточно заборонено виконання його музики. У 1938 р. у м. Дюссельдорф в рамках Імперського музичного фестивалю, за зразком мюнхенської виставки «Дегенеративне мистецтво», відбулася ганебна виставка «Дегенеративна музика», де опинилася й музика П. Гіндеміта. Композитор опинився в одній компанії з А. Шенбергом, А. Бергом, А. фон Веберном, Г. Ейслером, І. Кальманом та ін. Цей перелік засвідчує, що до провідників «дегенеративної музики» увійшли і представники експресіонізму, і відомий автор пролетарських пісень, і автор популярних оперет. Загалом, до переліку авторів «дегенеративної музики» увійшли імена понад ста композиторів.

Особливо симптоматичним вважаємо той факт, що вказана виставка була влаштована не наказом влади, а за власною ініціативою окремих німецьких композиторів, які, догоджаючи гітлерівському режиму, оголосили «антинародними» усіх композиторів, що піддалися «згубному впливу» модернізму, джазу, американців і євреїв. Звичайно, що найбільша кількість музикантів, які потрапили у ганебний список, були єврейського походження. Саме тому на афіші виставки було зображено чорного саксофоніста з шестикупною зіркою.

Переконавшись у неможливості подальшої творчої реалізації у нацистській Німеччині, П. Гіндеміт переїжджає спочатку до Швейцарії, а 1940 р. – до США, повернувшись в Європу лише у 1953 році.

Ще один композитор, який опинився в умовах нацистського режиму, – Карл Амадеус Хартман (1905–1963) був змушений піти у так звану «внутрішню еміграцію». Під враженням від окупації Гітлером Чехословаччини він створив «Траурний концерт» (1939), що втілює гнітючу атмосферу Німеччини 1930-х рр. Також в його творчості є низка творів, що є мистецьким відгуком на події Голокосту. Композитор відкрито не виступав з протестами проти гітлерівського режиму і навіть змушений був стати на облік в Імперській музичній палаті, адже без цього його музика була б приреченою на забуття.

Тоталітарний режим також значною мірою визначив творчу долю чеського композитора і

скрипаля Богуслава Мартіну (1890–1959), який ще 1920-х роках емігрував з Праги до Парижа. Після вторгнення нацистів до Чехословаччини у 1939 р. і підписання Мюнхенської угоди композитор намагався приєднатися до чеського руху Опору у Франції, але його не прийняли через вік. Тоді він і написав кантату для баритона, хору та оркестру «Польова меса» (1939) на повагу чеському уряду у вигнанні на чолі з Едвардом Бенешем та землякам, що боролися проти німецької окупації у французькій армії. З цього часу почався власний творчий опір композитора гітлерівському режиму. Коли нацисти дізналися про те, що Б. Мартіну підтримує рух чеського опору, композитор був занесений до «чорного списку». Після нацистського вторгнення до Франції у 1940 році Б. Мартіну з родиною був змушений емігрувати до США.

1943 року в Нью-Йоркській філармонії відбулася прем'єра симфонічної поеми Б. Мартіну «Пам'ятник Лідичі», присвяченої присвячена пам'яті 340-ка чехів, убитих нацистами у червні 1942 року у селі Лідичі. Гітлер наказав знести і зруйнувати село у відповідь на вбивство рейхспротектора Рейнхарда Гейдріха, здійсненого представниками руху чеського Опору.

Б. Мартіну планував повернутися до Чехословаччини після Другої світової війни, але цьому завадили вже особисті причини: він мав ідеологічні суперечки у галузі сучасної музики з музикознавцем Зденеком Неєдлі, який опинився на посаді міністра культури та освіти. Композитор побоювався, що З. Неєдлі, який активно підтримував встановлення комуністичного режиму, буде заважати розвитку його музичної кар'єри на Батьківщині. Б. Мартіну мав рацію, адже після перемоги комуністів на виборах у Чехословаччині у 1948 р., композитор увійшов до списку ворогів-зрадників.

Багато музикантів, що опинилися на теренах Третього Рейху, запламували себе відвертою співпрацею з нацистами. Значна кількість ремісників від музики скористалася можливостями прислужитися режиму за матеріальні блага. Як зазначає М. Катер, «не лише композитори, які прагнули кар'єри, але й інструменталісти та диригенти, які через брак таланту зазнали невдач у донацистський період, тепер намагалися використовувати партійний значок чи іншу атрибутику режиму для досягнення своєї мети. Вони все одно провалилися через некомпетентність» [5]. Зазвичай, це були митці, які переоцінювали свої можливості і прагнули обійняти посади на основі сво-

її належності до нацистів. М. Катер наводить влучний вислів П. Гіндеміта, який ще на початку нацистського режиму заявив, що «погані твори не можна прощтовхувати нескінченно довго, а люди, яких вони зараз викопують, — повні посередності» [5].

Контroversійною постаттю у музичній культурі Німеччини часів нацистського режиму став німецький диригент Вільгельм Фуртвенглер (1886-1954), у творчій біографії якого була і співпраця з нацизмом, і пасивний опір режиму. Коли нацисти прийшли до влади, він знаходився на вершині своєї кар'єри, вважаючи себе представником та захисником славетної музичної спадщини Німеччини. У 1922 році В. Фуртвенглер був призначений керівником Берлінського філармонічного оркестру, з яким у період між двома світовими війнами часто диригував на найкращих оперних сценах Європи. На момент приходу Гітлера В. Фуртвенглера вважали чи не найкращим диригентом Німеччини. Він спочатку підтримав нацистський режим, адже вважав, що не є політиком і що мета його роботи - виконання високої музики, а не здобуття політичних привілеїв.

У розпал музичних авангардних експериментів, якими славилися 1920-ті роки, В. Фуртвенглер відкрито визнав свою неприязнь до сучасних музичних напрямків, зокрема до свінгу, джазу та атональної музики. Проте, це не завадило йому підтримувати музичні таланти. Так, 1928 року він погодився поставити на сцені Берлінської Опери «Ораторію №31» Арнольда Шенберга. В оркестрі диригента було багато артистів єврейського походження, а сам він підтримував дружні стосунки із представниками німецько-єврейської еліти. Проте, після подій 1933 року розмежування мистецтва та політичних переконань у Німеччині стало неможливим, що призвело до відвертого конфлікту В. Фуртвенглера з тоталітарною державою. У відповідь на чутки, що єврейським музикантам буде заборонено будь-які виступи, він написав сміливий лист Й. Геббельсу, який було надруковано 7.04.1933 р. Зміст листа засвідчує суперечливу позицію самого диригента, який, з однієї сторони, підтримував нацистську політику ліквідації «дегенеративної» музики, а з іншої - стверджував, поділ музики має бути не на твори авторства євреїв і неєвреїв, а на гарну і погану музику. Можливо, до конфлікту з Й. Геббельсом В. Фуртвенглера спонукало власне самолюбство, та, за іронією долі, покращило міжнародну репутацію диригента, адже він виявився одним з неба-

гатьох сміливих відомих громадських діячів, який відкрито висловив невдоволення нацистським режимом.

Концерти Берлінського філармонічного оркестру, яким керував В. Фуртвенглер, часто супроводжувалися гучними скандалами. Так, місцеві нацисти вимагали від диригента замінити кількох єврейських оркестрантів «благонадійними» нацистськими музикантами, але отримали відмову і погрозу відмінити виступи колективу. Під час паризьких гастролей, навпаки, місцеві антифашисти засудили позицію диригента та вимагали відміни його виступів. Ці події стали для музиканта тривожним сигналом домінування політики над мистецтвом. Тоді він запропонував кільком артистам єврейського походження та антифашистам приєднатися до оркестру в якості солістів на час сезону 1933/34 року, на що отримав і відмову від музикантів, і звинувачення нацистського «Бойового союзу за німецьку культуру». Незважаючи на ці напружені стосунки, нацистська влада усвідомлювала значення для Рейха В. Фуртвенглера як митця з міжнародним визнанням. Тому при створенні Й. Геббельсом «Імперської палати у справах музики», яку очолив Ріхард Штраус, диригенту запропонували посаду віце-президента. Також він погодився на керівництво Берлінським національним оперним театром, сподіваючись, що єврейські музиканти зможуть залишитися там на роботі. Сподівання В. Фуртвенглера не справдилися, а за межами Німеччини і для світової спільноти він заплямував себе співпрацею з нацистами. Зрештою диригент пішов зі своєї посади в Імперській музичній палаті.

Поміж фактів непокори диригента тиску нацистів виділяємо наступні:

постійне заперечення використання нацистських прапорів та салютування фюреру у концертних залах;

спроба використати свій вплив для захисту деяких єврейських та політично неугодних режиму музикантів (йому вдалося допомогти деяким з них) після анексії Австрії;

уникання концертів на день народження Гітлера, хоча іноді був змушений брати в них участь;

був єдиним з відомих німецьких артистів, хто не підписав брошуру «Ми підіймаємося та падаємо разом з Адольфом Гітлером» у 1944 році.

У 1944 р., коли війна наближалася до завершення і поразка нацистів стала очевидною, В. Фу-

ртва Фюрера остаточно залишив Третій Рейх та емігрував до безпечної Швейцарії. По війні за факти співпраці з нацистами диригенту було заборонено виступати і він змушений був пройти процес денацифікації. У часі засідань процесу він стверджував, що метою його діяльності у Німеччині було протистояння тоталітаризму, збереження німецької музики, захист музикантів єврейського походження та антифашистів. Музиканту вдалося переконати експертів з денацифікації у тому, що його мистецтво не мало нічого спільного з ідеологією нацизму, а його популярність у часи Третього Рейху варто розглядати як опір гітлерівському режиму. Німецький диригент і композитор єврейського походження Бертольд Гольдшмідт (1903-1996), якого переслідував нацистський режим, засудив позицію В. Фуртвенглера, назвавши його великим диригентом зі слабким характером, людиною. Він вважав, що співпраця з нацистами була одним зі способів не порятунку, а знищення німецької культури. Проте, В. Фуртвенглера було виправдано і він зміг продовжити свою музичну кар'єру.

У рік анексії гітлерівською Німеччиною Австрії тридцятирічний музикант із Зальцбурга Герберт фон Караян (1908-1989) диригував у Берлінській опері постановкою «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера, який був відомим антисемітом та націоналістом та улюбленим композитором А. Гітлера. Вистава справила на глядачів незабутнє враження, а самого диригента було визнано музичним дивом. У роки Третього Рейху Г. фон Караян став членом націонал-соціалістичної німецької робітничої партії (НСДАП) та був одним із провідних музикантів Німеччини. Завдяки відсутності єврейської крові, він пережив Другу світову війну практично без втрат та у післявоєнному музичному світі став одним із найвідоміших музикантів, на політичні погляди якого повоєнна музична спільнота дивилася поблажливо. Диригент славився своєю зарозумілістю і честолюбством, та його політичні погляди були досить незначеними.

Творче життя Г. фон Караяна у часи Третього Рейху відбувалося у суперництві з В. Фуртвенглером. Перший ніколи відкрито не втручався у політичні справи, але скористався нацистськими музичними реформами. Так, коли за співпрацю з єврейським лібретистом С. Цвейгом з посади президента Імперської палати у справах музики було усунуто Р. Штрауса, а його посаду посів німецький диригент і музикознавець Петер Раабе,

то Г. фон Караян отримав посаду П. Раабе в Аахенській опері. Ім'я Г. фон Караяна було включено до геббельсівського списку музикантів, «благословлених Богом». Та навіть йому не вдалося уникнути опали самого фюрера: провал постановки опери «Мейстерзінгери» Р. Вагнера у 1939 р., якою диригував зальцбурзький музикант, А. Гітлер сприйняв за власну образу та охолонув до музиканта.

Як і на В. Фуртвенглера, по війні на виступи Г. фон Караяна також було накладено заборону за його добровільний вступ до НСДАП. Проте, це тривало недовго і 1947 року всі заборони було скасовано. Спочатку диригент заперечував своє членство у НСДАП, але його приналежність до партії було підтверджено документально, тоді він зміг виправдати себе тим, що його дружина Аніта Гютерманн, була на одну чверть єврейкою і цим шлюбом він засвідчив свою «опозиційність» до гітлерівської влади.

Отже, виправдатися йому вдалося завдяки дружині-напівєврейці, чю національну приналежність фон Караян використав як факт своєї «опозиції» до нацизму. М. Катер [6] та Д. Монод [9] посилаються на праці істориків, які вважають, що на денацифікаційному процесі диригент задля виправдання давав свідомо неправдиві свідчення.

Один із провідних диригентів Німеччини Отто Клемперер (1885-1973) вважав, що його аполітичність і популярність стануть спасінням від переслідувань нацистського режиму. Невдовзі після приходу Гітлера до влади, 13.02.1933 року, О. Клемперер диригував оперою «Тангейзер» Р. Вагнера. Проте з причини, що диригент був євреєм, глядачі зустріли виставу з обуренням, сприйнявши її образою пам'яті композитора і почуттів справжніх німців. Цей інцидент вплинув на остаточне рішення О. Клемперера емігрувати з Німеччини вже у квітні 1933 року. Справа у тому, що диригент до цього вже впродовж понад десяти років був об'єктом ненависті реакційно налаштованих німців. Від самого початку своєї професійної кар'єри О. Клемперер був прихильником нової музики, зокрема П. Гіндеміта й А. Шенберга, а берлінську Кроль-Оперу, яку очолював диригент, вважали центром «культурного більшовизму». Тому еміграція О. Клемперера була вірним рішенням. Диригенту вдалося побудувати у вигнанні успішну кар'єру. Він очолив Лос-Анжелеський філармонічний оркестр і став одним з най-

кращих виконавців класичного німецького репертуару.

Фашистський режим Б. Муссоліні переслідував знаменитого диригента Артуро Тосканіні (1867-1957) від самого початку свого існування. Так, у 1923 р. на виставу опери І. Піццетті «Добра та Іаель» до зали увірвалися «чорносорочники» та вимагали від оркестру виконання фашистського гімну «Джовінецца». Диригент на знак протесту покинув своє місце за пультом. 21.04.1924 р. (оголошене Муссоліні святом Дня Імперії) А. Тосканіні перед початком вистави у Ла Скала було запропоновано виконати партійний гімн, на що він відповів, що театр не є пивною і місцем для фашистської пропаганди. Така смілива відповідь призвела до закриття театру.

Неодноразово перед початком виставу різних італійських містах, якими диригував А. Тосканіні, «чорносорочники» влаштовували різноманітні провокативні акції. Так, 15.05.1931 р. вони оточили диригента біля Teatro Comunale в Болоньї, накинулись на нього, почали наносити удари кийками, а поліцейські, які були поруч, вдавали, що нічого не помічають. Наслідки подій у Болоньї були для фашистів неочікуваними: у Мілані на підтримку диригента на мітинг на центральну площу міста зібралися студенти під гаслами «Хай живе Тосканіні!» та «Геть фашистів!». На підтримку диригента почали зривати оперні вистави у Римі, Мілані та Турині. Задля уникнення остаточного конфузу Б. Муссоліні оголосив про тимчасовий захист А. Тосканіні і згодом (7.06.1931 р.) надав йому дозвіл на виїзд з Італії. За легендами, на кордоні зі Швейцарією диригент промовив щось на кшталт: «Якщо забажаєте, то можете мене вбити. Та поки я живий, я говоритиму все, що думаю». До Італії він повернувся через довгих 15 років.

Складними були відносини з тоталітарною системою і у багатьох композиторів радянського союзу. У сумнозвісній Постанові про перебудову літературно-художніх організацій від 23.04.1932 року було повністю обмежено творчу свободу митців, зокрема й композиторів, особливо у галузі експериментів з музичною мовою. Після завершення Другої світової війни відбувся загальносоюзний тоталітарний культурний експеримент, що отримав назву «ждановщини» (від імені народного комісара Андрія Жданова). Головним принципом цього експерименту стало жорстоке переслідування митців і діячів культури, що займали позицію збереження українцями своє на-

ціональної ідентичності. Однією з вагомих причин цього тривалого і трагічного процесу науковці вказують, зокрема, стійке переконання Сталіна в «ідеологічних втратах» радянської влади й суспільства за часів Другої світової війни. «Особливе занепокоєння викликали землі, які впродовж певного часу були під німецькою окупацією (йшлося про близько 70 млн. громадян СРСР, які жили у зоні окупації, працювали на примусових роботах або побували в полоні – тобто зазнали впливів західного способу життя). Тому «ждановщина» стала широким і всеохопним процесом радянського «культуркампу», який торкнувся всіх аспектів культурного життя» [1].

10.02.1948 року було оприлюднено сумнозвісну постанову ЦК ВКП(б) «Про боротьбу з формалізмом та космополітизмом», в якій було визначено, що головним завданням митців є наслідування принципам соціалістичного реалізму, розкриття позитивних сторін життя радянського суспільства. Усіх митців, хто не рухався у руслі соціалістичного реалізму, радянський режим почав переслідувати. Ідеологічна машина радянщини зламала життя львівським митцям А. Нікодемівичу та В. Барвінському, загальмувала творчість С. Людкевича, Б. Лятошинського та багатьох інших українських митців.

Висновки. Резюмуючи, можемо зробити висновок, що часи панування нацистської ідеології у Німеччині, фашистської – в Італії, радянської – на теренах нашої держави, безсумнівно, були одними із найтрагічніших в історії європейської культури. У різний спосіб кожний тоталітарний режим нищив долі митців, у кращому випадку спонукаючи їх до еміграції, у гіршому – репресуючи і вбиваючи у сталінських таборах.

Проте, з історичної відстані майже ста років, досить важко зрозуміти певні вчинки митців, тому й не варто поспішати засуджувати діяльність диригентів чи композиторів, які змушені були йти на співпрацю з тоталітарним режимом чи ухилялися від висловлення своєї власної світоглядної позиції. При дослідженні кожної конкретної ситуації у житті кожного окремого митця дієвим буде системний і інтердисциплінарний підходи, які дозволять усвідомити позицію митців у контексті суспільної психології та історії культури. Перспективним може бути ракурс дослідження репертуару диригентів, їх естетичних уподобань, що дозволить наблизитися до відкриття таїни їх творчості

Список використаних джерел

1. Ланюк, Є. (2013). Доля митця в тоталітарному режимі: На прикладі львівських композиторів Василя Барвінського та Андрія Нікодемівича. Збруч. 09.05.2013. <https://zbruc.eu/node/6983>
2. Павлишин С. (1996). Композитор-експериментатор. Музика. № 3. С. 27-28.
3. Шуман Є. (2016). Як нацисти забороняли «дегенеративну музику». <http://surl.li/nsyeh>
4. Dümling, A. (1993). On the Road to the «Peoples Community» (Volksgemeinschaft): The Forced Conformity of the Berlin Academy of Music under Fascism. *Musical Quarterly*, 77(3), 459-83.
5. Kater, M.H.(1997). *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press.
6. Kater, M.H. (2000). *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Oxford: Oxford University Press.
7. Levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. London: Macmillan.
8. Meyer, M. (1993). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang.
9. Monod, D. (2005). *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
10. Prieberg, F. K. (1982). *Musik im NS-Staat*. Frankfurt: Fischer.
11. Rybka J. (2011). *Bohuslav Martinu: The Compulsion to Compose*. Lanham: Scarecrow Press
12. Schubert, G. (2003). The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music. In *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945*. ed. Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller. Germany: Laaber
13. Svatos, Thomas D. *Bohuslav Martinu*. The Orel Foundation. https://orelfoundation.org/composers/article/bohuslav_martinu
14. Vereshchagina-Biliavska O., Mozgalova N., Baranovska I., Moskvichova Y Cherkashyna O. (2021). Anthropological dimensions of the modern musical art of Eastern Europe society. *Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference. Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmija*. 716-726. <http://dx.doi.org/10.17770/sie2021vol4.6331>

References

1. Lanyuk, E. (2013). The fate of an artist in a totalitarian regime: On the example of Lviv composers Vasyl Barvinskyi and Andrii Nikodemovych. *Wrong* 05/09/2013. <https://zbruc.eu/node/6983>
2. Pavlyshyn S. (1996). Composer-experimenter. *Music*. No. 3. P. 27-28.
3. Shuman E. (2016). How the Nazis banned «degenerate music». Electronic resource. <http://surl.li/nsyeh>
4. Dümling, A. (1993). On the Road to the «Peoples Community» (Volksgemeinschaft): The Forced Conformity of the Berlin Academy of Music under Fascism. *Musical Quarterly*, 77(3), 459-83.
5. Kater, M.H.(1997). *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press.
6. Kater, M.H. (2000). *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Oxford: Oxford University Press.
7. Levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. London: Macmillan.
8. Meyer, M. (1993). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang.
9. Monod, D. (2005). *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
10. Prieberg, F.K. (1982). *Musik im NS-Staat*. Frankfurt: Fischer.
11. Rybka J. (2011). *Bohuslav Martinu: The Compulsion to Compose*. Lanham: Scarecrow Press
12. Schubert, G. (2003). The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music. In *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945*. ed. Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller. Germany: Laaber
13. Svatos, Thomas D. Bohuslav Martinu. The Orel Foundation https://orelfoundation.org/composers/article/bohuslav_martinu
14. Vereshchagina-Biliavska O., Mozgalova N., Baranovska I., Moskvichova Y Cherkashyna O. (2021). Anthropological dimensions of the modern musical art of Eastern Europe society. *Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference. Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmija*. 716-726. <http://dx.doi.org/10.17770/sie2021vol4.6331>

Про авторів

Олена Верещагіна-Білявська, кандидат мистецтвознавства, доцент, e-mail: beverlena@gmail.com
Катерина Швець, здобувачка СВО «бакалавр», e-mail: shurikira21@gmail.com

About the Authors

Olena Vereshchahina-Biliavska, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, e-mail: beverlena@gmail.com
Kateryna Shvets, Bachelor's degree student, e-mail: shurikira21@gmail.com