

УДК 94:78.03(477)“19”

Ю. О. Каганов

## МУЗИКА ЯК ІДЕОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: РАДЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ І УКРАЇНЬСЬКА ВЕРСІЯ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ ст.)

*У статті аналізується роль і місце радянської музики і пісні у контексті ідеологічної політики другої половини ХХ ст. Досліджується амбівалентний вплив пропагандистських пісень на формування свідомості і національної ідентичності. Охарактеризовано зв'язок рок-музики і бардівської пісні з нонконформізмом. На прикладі фестивалю «Червона рута» (1989 р.) показано потенціал музики як елемента руху опору і формування національної самосвідомості*

**Ключові слова:** *музика, пісня, ідеологія, ідентичність, «Червона Рута»*

В умовах сучасної міждисциплінарності досліджень феномен музики вийшов за межі суто мистецтвознавчих студій, ставши предметом інтересу представників багатьох галузей гуманітаристики.

Музика розглядається як універсальний, витончений і що найголовніше – ефективний інструмент впливу на соціум, як спеціальний соціальний поштовх, який викликає певні наслідки політичного характеру: від створення емоційної суспільної атмосфери до сприяння об'єднанню соціальних груп (від невеликих субкультур до цілих народів або союзів народів), або може використовуватися для висловлення незгоди [1, с.89].

Німецький історик Іоганн Дройзер влучно зазначив, що музика слугує пізнанню історії краще, ніж писемні хроніки.

Особливо значущу і водночас амбівалентну роль музика відігравала у радянський період української державності, перетворившись з елементу повсякденності на потужний ідеологічний та пропагандистський засіб.

У радянській історіографії музика вивчалась з позицій ключових елементів культури соцреалізму – партійності, народності, інтернаціоналізму, при цьому радянська ідеологічна машина не приховувала пропагандистський потенціал пісні [2; 3; 4]. Стверджувалась формула підпорядкованості і поглинання народного характеру пісень партійними завданнями: «У сучасній музиці народність і ідейність набули абсолютно виключне, всепроникаюче значення. Вище своє втілення ці поняття отримали в партійності творчості... активній участі її у формуванні комуністичної суспільної свідомості» [3, с.195].

Історична дистанція та усвідомлення тягlosti ідеологічних рудиментів радянської доби, їх гальмівної ролі у формуванні сучасної української державності потребують рефлексивно оцінювати, серед іншого, місце радянської музики у загальній системі ідеології та культури другої половини ХХ ст.

Останнім часом з'являються дослідження, автори яких прагнуть уникнути прямолінійної постановки проблеми «митець – влада» (у широкому розумінні). «Усі ми усвідомлюємо, що багато в чому застаріла методологія й методика вивчення історії радянського суспільства не дозволяють поки повною мірою переосмислити багато важливих і зовні суперечливих культурно-історичних явищ минулого сторіччя... У радянський час функції державного контролю були аж ніяк не всесильні, а суспільство – не таким вже поступливим», – цей висновок російської дослідниці В. Антипіної [5, с.7], зроблений щодо літературної творчості, без сумніву, можна екстраполювати на всю культурну сферу і повсякденне життя радянської доби.

Не претендуючи на всеохопність заявленої проблематики, спробуємо у межах наукової розвідки проаналізувати роль і місце радянської музики і пісні у контексті ідеологічної політики другої половини ХХ ст., звернувши увагу на вплив пропагандистських пісень на формування свідомості і національної ідентичності та зародження нонконформізму.

Наявні дослідження К. Богданова [6], В. Тяжельникової [7], Т. Чередниченко [8], О. Різника [9] та ін. створюють історіографічну базу такого аналізу. Люб'язно надані автору інтерв'ю Івана Макара [10], Мирослава Мариновича [11], Віталія Челишева [12], Олеся Шевченка [13] дозволили поглибити окремі аспекти статті.

Життя радянського громадянина легше було уявити без книги, аніж без музики, яку ігнорувати, навіть за великим бажанням, було неможливо. Радянський громадянин не міг не чути радянські пісні: вони лунали по радіо, зі сцени, з кіноекрана, з вуличних гучномовців.

Згідно з німецьким вченим Гербертом Маркузе, будь-який текст несе коди мислення і поведінки соціальної групи, що стоїть за автором. З огляду на це, можна стверджувати, що і пісня містить у собі певні словесні коди, або, інакше кажучи, риторичне вираження ідеології, що стоїть за піснею – як свідомої, так і несвідомої. У суспільствах, відверто ідеологізованих і таких, де мистецтво береться під суцільну опіку держави, пісня не може не виражати його ціннісних установок, продукуючи психологію, орієнтовану на авторитет, тобто на утвердження таких моделей поведінки, які вважаються гідними, авторитетними в суспільстві, що знаходиться на певному ідеологічному фундаменті [див.: 14, с.15].

Унікальним свідченням впливовості пісні на формування свідомості і цінностей є ціла низка радянських коліскових, проїнятих радянськими комуністичними гаслами. Присутність коліскових у радянській культурі виправдовувалася їх ритмічною схожістю з «робітничими» піснями, які «відображають у собі ритми трудового процесу», у даному випадку «ритм руху коліски, що розгойдується» [6, с.177].

Раннім прикладом такої колискової є вірш М.П. Герасимова (1924), де традиційний мотив заколисування містить згадку про фабрично-заводські турботи батька: «*Завтра раненько гудок // Сон твій оборвет чуток. // Я опять в завод уйду // Жарить красную руду*» [6, с.178].

Тотальна суспільна атмосфера культу особи призвела до проникнення імені Сталіна у дитячі колискові:

*По иному светит нам  
Солнце на Земле:  
Знать у Сталина оно  
Побыло в Кремле* [15, с.30]

Ім'я Сталіна міститься у колискових різних народів СРСР:

*Засыпай, малыш-казах,  
Ты в испытанных руках,  
Сталин смотрит из окошка, –  
Вся страна ему видна.  
И тебя он видит, крошка,  
И тебя он любит, крошка,  
За тебя, мой теплый крошка,  
Отвечает вся страна* [6, с.185]

В одній з мордовських колискових є такі слова: «*Сталин будет первым словом на твоих губах*» [6, с.186].

Черкеська колискова закликала:

*Отличишься на работе  
И не сдашь в бою,  
И пожмет наш Сталин руку,  
Рученьку твою* [6, с.186]

У 1944 р. Н. Еліаш захистила дисертацію «Російські народні колискові пісні. Досвід класифікації народного жанру» [15], де зазначала, що якщо раніше доміняти колискової визначились згадуванням Сна і Дрімоти, Кота і Гулі, то тепер радянською тематикою, що демонструвала нову стадію в розвитку колискового жанру. Поетів і композиторів, які писали музику для дітей, закликали пам'ятати про її ідеологічну роль – слугувати справі комуністичного виховання і, меншою мірою, давати навички первісної музичної освіти.

У цьому контексті значущим є висновок російського дослідника К. Богданова про те, що «висловлювання почуттів до дитини санкціонується колективно та ідеологічно, а сама сфера ідеології виявляється відкритою для відповідної інтимності» [6, с.190].

Важливо наголосити, що пропагандистська і мобілізуюча роль музики не є винаходом радянської влади. Функція вихвалання державної влади і держави сформувалась ще в стародавні часи, поступово вдосконалюючись як інструмент маніпуляції, панування і підкорення. Польська дослідниця І. Массака на підставі польської, російської і німецької документальної літератури знайшла чимало паралелей при аналізі способів і цілей використання музики в радянських і німецьких концентраційних таборах [1].

При дослідженні ролі ідеологічних і пафосних пісень і музики радянської доби важливим є питання сприйняття цього шару культури населенням. Наскільки пісні епохи соцреалізму мали те сприйняття, на яке сподівалася і яке вкладала в них радянська ідеологічно-пропагандистська машина? Чи був такий вплив всеохопним? Як поєднувалась українська традиційна музика з радянськими офіційними піснями у житті пересічної людини?

Повсякденне життя радянських громадян демонструвало, що далеко не завжди пропагандистсько забарвлені пісні сприймалися з точки зору ідеологічного тексту. Як згадує Мирослав Маринович, його «покійний дідусь-священик, якого запідозрили в симпатіях до комуністичної влади аж ніяк не можна, любив слухати ...Інтернаціонал. Він завжди підспівував мелодію і «диригував» руками й ногами. Мелодія справді дивовижна, і якщо не розуміти, що вона символізує, нею справді можна насолоджуватися» [11].

Цей приклад є типовим, адже до сьогодні саме мелодія, ритм багатьох радянських пісень викликають естетичне задоволення у людей з принципово іншими, порівняно з радянськими, поглядами і цінностями.

У цьому сенсі світоглядно і методологічно вагомою є точка зору знаменитого етолога (фахівця, що вивчає інстинкти тварин) Конрада Лоренца: «Якщо наш мужній виступ за те, що нам здається найвищою цінністю, проходить по тих самих нервових шляхах, що і соціальні захисні реакції наших антропоїдних предків, я сприймаю це як... надзвичайно серйозний заклик до самопізнання. Людина, у якої такої реакції немає, – це каліка у сенсі інстинктів, і я не хотів би мати його своїм другом; але той, кого захоплює сліпа рефлекторність цієї реакції, являє собою загрозу для людства: він – легка здобич тих демагогів, які вміють провокувати дратівні ситуації, що викликають людську агресивність. Коли при звуках старої пісні або будь-якого маршу по мені пробігає священний трепет, – я обороняюся від спокуси і кажу собі, що мавпи теж створюють ритмічний шум, готуючись до спільного нападу. *Підспівувати – значить класти палець дияволу в пащу*» (виділено в оригіналі) [16, с.29].

У наданому нам інтерв'ю народний депутат Верховної Ради СРСР у 1989-1991 рр. від Запоріжжя В. Челишев згадував: «Юність немов розщепила особисте пісенне коло. В особистому колі ми слухали бардів, співали свої пісні, які часто мали політичний підтекст. Але серед бардівських пісень були й «комсомольська богиня», і «комісари в пильних шоломах»... Але була щирість. А от в офіціозі щирість

змінилася на якусь гру в революцію, у спробу омолодити її у свідомості нових поколінь («А Ленін такої молодой, и юный Октябрь впереди»...). І на тлі цих брехливих залипих старі революційні пісні здавалися чимось більше природним. І в редакційному застіллі хто-небудь заводив «Там вдали за рекой зажигались огни»... і всі підхоплювали. На застіллі співали і українські народні пісні. І безкінечну «Туман яром» в різних варіаціях, і прекрасну, що стала попсовою, «Ти ж мене підманула», і «Дивлюсь я на небо», і «Ніч яка місячна»... Дівчата заводили «Червону руту» (чи не єдину з тоді сучасних пісень)...» [12].

Наведений приклад є свідченням більш широкої тенденції – у культурі повсякденності радянської доби діяла модель поведінки подвійної лояльності і подвійної ідентичності. У публічній сфері, на «передньому плані», кожний повинен був добре виконувати роль «радянської людини», що не приймає буржуазну ідеологію, буржуазний світогляд. А повсякденне життя цієї ж людини було пов'язана з такими поняттями, як комунальна квартира, клуб, парк культури і відпочинку, суботник тощо. Однак на «задньому плані» повсякденності, а іноді навіть на «передньому» її плані, не всі продовжували грати цю роль. Як пояснює Н. Козлова, «радянська людина» – як маска: одні добровільно її носили, активно приймали це нове обличчя, інші – не настільки активно й добровільно, скоріше вимушено, заради пристосування; треті її зовсім не приймали [17, с. 154].

Декоративність і навіть певний «суспільний договір» між офіційною ідеологією та її сприйняттям з боку суспільства демонструють приклади піонерських пісень.

Зрозуміло, що серед жанру піонерських пісень траплялися і справжні перлини, але у загальній масі спостерігалася перевага відвертої кон'юнктури. Застійні процеси 70-х рр. поступово перетворили ці пісні в чисту показуху. Достатньо, якщо дитина, яка співає і слухає піонерський репертуар, буде мати лояльний вираз обличчя і здаватися тим, ким «треба». А якою вона буде насправді – це для пісенної виховної системи не так вже й важливо. Дорослішаючи, людина тим сильніше хоче бути не такою, якою її примушують здаватися. Цим пояснюється багато нових віянь у музичних смаках і репертуарі «перебудовчої» епохи, у тому числі й захоплення рок-музикою [8, с. 107].

Порівняно часто спостерігався ефект не стільки «маски», що вдягалася залежно від ситуації, соціального оточення тощо, а саме роздвоєності і паралельного сприйняття, на перший погляд, протилежних стилів музичного мистецтва. Мирослав Маринович цей процес характеризує так: «Я був вихованцем радянської школи – втім, зроблю важливе уточнення: в Галичині. Тобто у мені вже було закладено певне роздвоєння: я міг в один момент натхненно співати «Ще не вмерла Україна» чи якісь стрілецькі пісні, а через годину не менш натхненно підспівувати радянські патріотичні пісні – але періоду громадянської війни, типу «Красная армия – черный барон» [11].

У цьому контексті відомий фахівець у галузі семіотики культури Г. Кнабе визначав культуру в СРСР 1960–1970-х рр. як «двоповерхове відображення»: на верхньому поверсі проводилися заходи офіційної влади, на нижньому – народжувалося інакомислення, альтернативні форми мистецтва [18, с. 675].

Форми такого неприйняття були різними. Так, правозахисник, дисидент Іван Макар у наданому нам інтерв'ю так згадує про своє ставлення до радянських пафосних пісень: «...ми любили з них дурачитися. Напевно в такому сенсі найпопулярнішою була пісня зі словами: «И Ленин такой молодой, и юный Октябрь впереди». Сприймали ці пісні і навіть співали як своєрідний анекдот з гіпертрофованим піонерським ентузіазмом. Дуже патріотично і віддано співали з відповідними жестами і мімікою. Одного разу у турпоехді, пам'ятаю, спустилися разом з другом з гори і співали настільки патріотично, що сім'я бойків, що згрібала сіно, ще довго дивилася за нами вслід. Зрештою, старий плюнув вслід, покрутив пальцем коло лоба і приступив до своєї роботи...» [10].

Особливий гротеск змісту радянських пісень відчувався у середовищі політичних в'язнів, дисидентів. Так, у наданому нам інтерв'ю Олесь Шевченко згадував: «Коли в концтаборі для політичних в'язнів когось із наших (а наших, українців, у кожному таборі було половина складу в'язнів) був день народження, ми робили увечері після робочої зміни із глевкого хліба, маргарину і яблучного повидла святковий торт, просили Мирослава Мариновича взяти в руки баяна і пробували співати не дуже сумних пісень. Найвеселішою була: *Широка страна моя родная // Много в ней лесов, полей и рек // Я другой такой страны не знаю, // Где так вольно дышит человек* [13].

Загальноновживаним є поняття фольклоризму як терміну, що означає певну орієнтацію композитора на стилістику і дух народної творчості. Водночас у радянському музикознавстві було запроваджено термін «нова фольклорна хвиля» (використовувати прийняте у західній науці поняття «музичний націоналізм» було заборонено). Термін набув політичного забарвлення і став означати звернення радянських композиторів до джерел рідного національного мистецтва.

Радянська влада займала двоїсту позицію щодо фольклору. Прагнучи поставити народну творчість (що є стихійною за визначенням) під цілковитий ідеологічний контроль влади, радянські керівники сподівалися перетворити фольклор на знаряддя обробки масової свідомості; з іншого боку, використати «ідеологічно вивірені» зразки народної творчості для легітимізації своєї влади. Керуючись принципом «народності» в мистецтві (що був ієрархічно другим після «партійності» принципом соцреалізму), влада на словах сакралізувала все «вितворене народними масами» і не втомлювалася проголошувати безмежну турботу про розвиток, зокрема, народної пісні [9].

Водночас з'ясувалося, що далеко не всі твори, що є витвором народу, вкладаються в комуністичне русло, наслідком чого стала штучна фольклоризація: препарувалися тексти «неправильних» пісень; з них вилучалися цілі куплети, замінювалися окремі рядки та «одіозні» слова; замовчувалися справжні автори багатьох популярних українських пісень, вони тиражувалися як суто «народні», тобто анонімні (такими «безавторськими» стали «Ой, біда, біда чайці небозі» І. Мазепи, «Чуєш, брате мій» Б. Лепкого, «Човен

читається...» Р. Купчинського, «їхав стрілець (козак) на війноньку» М. Гайворонського, адже гетьман І. Мазепа був «зрадником», а автори останніх трьох пісень були воїнами «буржуазно-націоналістичних» Січових Стрільців, отже, не мали права бути авторами таких чудових пісень) [9].

Потужним каналом штучної фольклоризації ставала система художньої самодіяльності, особливо у сільській місцевості, де клуб був чи не єдиним осередком культури.

О. Різник наводить такий «неофольклорний» приклад пісні:

*...Ми будуєм наше щастя власними руками,  
І гордиться наш район передовиками.  
...Про доярку Погребняк будемо співати,  
Бо давно вже перебрала Сполучені Штати [9]*

На тлі декларованої підтримки народної творчості спроби реального плекання української музики наштовхувалися на чималу протидію влади. Олесь Шевченко, згадуючи про київський, студентський період життя, говорить: «В університеті Тараса Шевченка все крім української мови і літератури викладали російською мовою. Виник перший самодіяльний студентський хор «Жайворонок», потім хор «Гомін». Співання пісень у хорі стало виявом протесту проти пригнічення української мови, української культури. Кагебе саме так і розуміло учасників і симпатиків цих гуртів і брало всіх їх на облік» [13].

Завдяки лінгвісту Ф. де Соссюру у гуманітарних науках стало широко використовуватися поняття «текст» і відповідні йому базові поняття: контекст, підтекст, авантекст, гіпертекст, інтертекст та ін. Стало зрозуміло, що будь-який текст принципово відкритий, і його можна інтерпретувати по-різному.

Як зауважує Ю. Лотман, функція тексту не обмежується передачею повідомлення будь-якою мовою; він діє «як інформаційний генератор, що володіє рисами інтелектуальної особистості» [19, с.162].

У комунікативному процесі важливу роль відіграє реципієнт тексту: читач (слухач) може і повинен виявляти те, про що автор пише і думає, інтерпретувати текст по-своєму. За словами Ю. Лотмана, роль адресата в діалозі активна: він протестує текстовому вторгненню і одночасно розуміє через текст самого себе. У зв'язку з різноманіттям контекстів і багатозначністю тексту комунікативний процес між адресантом і адресатом характеризується значною складністю [19, с.168].

Це повною мірою стосується і бардівського руху, що активізувався у період «відлиги». До кінця 70-х рр. сформувалося дві основні течії: авторська пісня (барди) і рок-культура. Бардівська пісня стала розвиватися в СРСР трохи раніше рок-культури, що пояснюється як більшою доступністю звичайної гітари порівняно з електричною, так і опором влади «західним віянням», одним із яких був рок [20, с.523].

Дослідники проводять умовну межу між роковою і бардівською школами. Так, історик і учасник рок-руху І. Смирнов ці відмінності схематично зображує так: «інтернаціональна – національна», «пріоритет музики – пріоритет тексту (поезії), концертна (танцювальна) – магнітофона» [21, с.18].

Неприйняття штампа, різко негативне ставлення до офіціозу, розкута, далека від офіційних умовностей поезія бардів, щирість, з якою вона говорить про побутове, навіть повсякденне, висловлювання в ній критичного ставлення до різних аспектів соціальної дійсності – всі ці якості гітарної пісні були гарячко підтримані молодіжною аудиторією. Твори бардів передавались з вуст у вуста, поширювались в магнітофонних записах [22, с.150].

Поява бардів означала важливий перелом у свідомості населення. Якщо герой радянської пісні – не одинак, а колективне радянське «МИ», в якому «розчинені і забуті всі окремі «Я», то в авторській пісні замість «МИ» гучномовців і всенародних хорів ми зустрічаємо інтимне «ТИ», «Я». Це авторська пісня, звернена не до анонімного слухача, а до друга. Вживання бардами займенника «Я» призводило до того, що у результаті розмивалося монолітне соціально-психологічне (а часом і політичне) «МИ», від імені якого бюрократична машина керувала суспільством. Поняття дружби, близьких друзів, думка яких важливіша, ніж громадська думка цілої країни, народу, держави – це були справді особливі відкриття авторської пісні.

Поняття «уявної спільноти», висунуте Бенедиктом Андерсоном, пропонує більше точну оптику для розуміння емоційної солідарності, що викликає авторська пісня. Ця «уявна спільнота» авторів і слухачів бардівської пісні не є свідченням ідентичності у сенсі національному чи політичному, однак формується інтуїтивне усвідомлення належності до групи людей, для яких ключовими цінностями є відкритість, свобода слова, демократизм поглядів, вміння і бажання критично осмислювати сучасне, минуле і майбутнє. Вочевидь, є підстави стверджувати, що через таке осмислення «бардівська ідентичність» еволюціонувала (у різних масштабах та формах) до ідентичності національної у період суверенізації України.

Так, у глуху пору «застою», задовго до гласності, у нашій країні з'явився по суті новий соціум, об'єднаний піснями... – пише А. Городницький. – Партійні й комсомольські ідеологи чимало сил доклали до того, щоб увести цей могутній стихійний потік у потрібне русло, намагалися перетворити багатотисячні пісенні зібрання у фестивалі «туристської» або «патріотичної» пісні, але малоуспішно [20, с.527].

Одним з нововведень періоду «відлиги» було використання магнітофона, що став незмінним супутником бардівської (авторської) пісні. С. Бойм називає це «маленькою революцією повсякденного життя». У результаті поряд з «самвидавом» з'явився ще й «магнітвидав» (поширення магнітофонних записів); завдяки цьому голоси знаменитих бардів долітали до найвіддаленіших територій [23, с.68].

У текстах пісень 1960–80-х рр. немає прямої вказівки на такі проблеми, як критика діючої влади, висловлення незгоди із соціальними засадами. «Завуальованість» авторської пісні відіграє позитивну роль. Вона може трактуватися по-різному і не може бути розцінена як «пряма явна погроза» владі, а може бути лише домислом критиків. Це пісня для інтелектуалів і для інтелігенції, тому вона з «подвійним дном».

У 1980-ті рр. помітною стає відсутність яскравих пісень, присвячених суспільно-політичним, громадянським темам. Надмірна патетика високопарних гасел у піснях, покликаних ототожнювати собою ідеали патріотизму, врешті-решт викликали гостре відчуження слухацьких кіл. Парадно-урочистий тон втратив довіру суспільства, що отримало право відкрито говорити про проблеми і вади системи.

Найбільш активною в плані звернення до соціально значущих проблем виявилась рок-музика. У творчості її представників відчувалося щире прагнення сказати правду про себе і свій час. Обрана форма рок-текстів була покликана відстояти молодими людьми право на самостійність суджень. Ними ставляться під сумнів готові рецепти зручного існування, висловлюється протест проти пристосуванства, спекуляції гаслами і прописними істинами [22, с. 162-163].

Багато стереотипів щодо рок-музики як буржуазного і невластивого радянській та українській культурі явища подолав Перший республіканський фестиваль української сучасної музики і популярної пісні «Червона Рута», що вперше проходив у Чернівцях 1989 р. на хвилі національного піднесення.

В одній із заміток у Віснику «Червоної Руги», що був друкованим періодичним органом фестивалю, говорилося: «Рок-культуру виганяли з будинків і палаців, перенасичених іншою культурою, рок-музикантам ламали апаратуру (траплялося, об них самих), на п'ятнадцять днів їм теж легко можна було залетіти. А вони чи то плакали, чи то сміялися – і показували роги. А на їхній захист лунали голоси: рок треба зберегти від «офіційного» екстремізму. Тепер прийшло свято на вулицю рок-музикантів. Нині вже вони витісняють оту саму культуру, котра так не хотіла пускати їх до своїх палаців та будинків. Про них кажуть: треба захистити нашу національну культуру від цих хуліганів. Яку ж культуру захищати? Згадаймо, як на відкритті фестивалю хлопці й дівчата зі Львова, котрі щойно співали чудових фольклорних пісень, почули зі сцени рок-музику. Вони, вбрані у стародавній народний одяг, почали витанцювувати і – подумати тільки! – «робити» роги. І що, впали наші устої?» [24, с.2].

Важливо відзначити, що багато рок-музикантів співали українською мовою. Рок-група «Гуцули» з Івано-Франківщини продемонструвала власний стиль – поєднання рокових начал у музиці з гротесково-пародійними текстами, писаними гуцульським діалектом. Художній керівник групи Л. Гавриш головний позитив рок-музики вбачав у тому, що «нас відучили індивідуально мислити, а соціальний рок привчає людей мислити самостійно» [25, с.2].

На наш погляд, важливим було сполучення по-своєму модної і передової у молодіжному середовищі рок-музики з українською мовою виконання, що мала відбиток меншовартості. Цей синтез сприяв зняттю стереотипів і шор, усвідомленню української культури як такої, що органічно вписується у загальноєвропейські і загальносвітові тенденції культурного розвитку.

Фестиваль, що хронологічно збігся з періодом, коли на поверхню вийшли вади та ерозії радянської системи, актуалізував і питання стану тогочасної української естради. Один з учасників фестивалю М. Навроцький з Хмельницької обл. відповів на це запитання оргкомітету таким чином: «Симпатична і цілком здорова з хорошим голосом дама, якій під час загальної диспансеризації крім зношених “помилково” вирвали багато здорових передніх зубів» [26].

Фестиваль «Червона Рута» став підтвердженням вагомої ролі музики у формуванні національної свідомості.

Професор Пенсільванського університету К. Уоннер наголошує, що фестиваль сприяв формуванню суспільної люмінальності (граничного або перехідного стану між двома стадіями розвитку соціуму) і давав людям можливість привселюдно відкинути думку радянської влади про те, що значить бути українцем, і висловити свою точку зору [27, р.148]. Вважаючи себе членами іншого співтовариства, митці сприяли прискоренню цього процесу, заохочуючи глядачів відмовитися від радянського режиму й радянського способу життя і закликаючи до змін в історичній і національній свідомості. У такому контексті британський антрополог В. Тернер називає «Червону Руту» «активним фактором змін» [цит. за: 27, р.148].

К. Уоннер у контексті фестивалю «Червона Рута» ставить питання: «Чому борці за незалежність України зверталися до музики, щоб продемонструвати напружені стосунки між Росією і Україною? Відповідь на це питання дослідниця вбачає у тому, що кордони між музичними стилями, жанрами і виступами набагато менш чіткі, ніж між іншими напрямками культури, які теж несуть у собі своєрідність. Інші культурні елементи, які також були продемонстровані і відчутні на відкритті фестивалю «Червона Рута» (наприклад, релігійна приналежність, історичне минуле, історичні міфи, мова), не зумовлюють таке негайне сприйняття і неусвідомлений відгук, як це робить музика [27, р.148].

У цілому, проблематика музики у системі ідеологічного впливу радянського зразка містить чимало аспектів, що потребують подальшого аналізу, серед них – регіональні відмінності сприйняття музичної творчості, визначення еволюції процесу, взаємодії музики з іншими різновидами культури і мистецтва, повсякденними практиками, врахування ментального чинника тощо.

Однак навіть рамковий погляд на проблему підтверджує тезу про амбівалентний характер впливу радянської культури соцреалізму, у т.ч. у музичній сфері, на формування національної ідентичності. Кінцевої мети – «формування нової людини у душі відданості ідеям радянського патріотизму і соціалістичного інтернаціоналізму» досягти не вдалося. Здійснюючи ідейно-емоційний вплив на свідомість, музика, пісні пафосно-патріотичного стилю вступали у конфлікт з реаліями суспільних процесів, що внаслідок модернізаційних змін другої половини, а особливо останньої чверті ХХ ст. охопили і підрадянський простір. Усвідомлення декоративності, нещирості і штучності гасел і змісту цілого шару пісенної культури увійшло в синергію з іншими проявами кризових явищ пізньорадянської держави, сприяючи формуванню національно-демократичних настроїв та окресленню національної ідентичності населення напередодні здобуття Україною незалежності.

В умовах незалежної України спостерігається роздвоєння, нашарування та симбіоз радянських культурних традицій, в т.ч. у музичній сфері, з новітніми світовими тенденціями, національною пісенною творчістю. Природній нормальності процесу спадкоємності і взаємопроникнення культур заважають ностальгійні прагнення частини населення за радянським минулим. Забуваючи про маніпулятивний характер радянської культури, населення стає зручним об'єктом новітніх маніпуляцій політичних сил.

#### Джерела та література

1. Массака И. Музыка в сталинских и нацистских концентрационных лагерях / И. Массака // Вестник Омского университета. – 2006. – №4. – С. 89-95.
2. Сохор А.Н. Партийность, народность, интернационализм советской музыки. – М. : Изд-во «Наука», 1973. – 64 с.
3. Попов И.Н. Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке. – М. : Изд-во «Музыка», 1971. – 198 с.
4. Ляшенко И.Ф. Интернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность. – К. : «Музична Україна», 1986. – 144 с.
5. Антипина В.А. Повседневная жизнь советских писателей. 1930-1950-е годы / В.А. Антипина. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 448 с.
6. Богданов К. Vox Populi: фольклорные жанры советской культуры / К. Богданов; Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом) Российской акад. наук. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 362 с.
7. Тяжельникова В.С. Советская песня и формирование новой идентичности / В.С. Тяжельникова // Отечественная история. – 2002. – № 1. – С. 174-181.
8. Чередниченко Т.В. Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской культуры / Татьяна Чередниченко. – М. : РИК «Культура», 1994. – 256 с.
9. Різник О. Пісня / О. Різник // Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. – К. : УЦКД, 1998. – 760 с. // [http://culturalstudies.in.ua/knigi\\_11\\_38.php](http://culturalstudies.in.ua/knigi_11_38.php)
10. Інтерв'ю Ю. Каганова з І. Макаром. 11.12.2012 р.
11. Інтерв'ю Ю. Каганова з М. Мариновичем. 14.12.2012 р.
12. Інтерв'ю Ю. Каганова з В. Челишевим. 04.12.2012 р.
13. Інтерв'ю Ю. Каганова з О. Шевченком. 10.12.2012 р.
14. Лассан Э. Лирическая песня как идеологический феномен / Элеонора Лассан // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2009. – Вып. 4(30). – С. 14-31.
15. Соловьева Г. Музыка тоталитарной эпохи / Г. Соловьева // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 2. – С. 28-31.
16. Лоренц К. Агрессия / Конрад Лоренц // Вопросы философии. – 1992. – № 3. – С. 5-54.
17. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология / Н.Н. Козлова. – М. : Ключ-С, 1998. – 156 с.
18. Кнабе Г.С. Древо познания – древо жизни / Г.С. Кнабе. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. – 751 с.
19. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
20. Шубин А.В. От «застоя» к реформам. СССР в 1977–1985 гг. / А.В. Шубин – М. : РОССПЭН, 2001. – 767 с.
21. Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока / И. Смирнов. – М. : ИНТО, 1994. – 264 с.
22. Современная отечественная музыкальная литература 1917–1985 гг. – М. : Музыка, 2010. – Вып. 1. – 376 с.
23. У Цзя-цин. «Бардовский текст» и его контекст: культура повседневности периода «оттепели» / У Цзя-цин // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2010. – № 15. – С. 64-70.
24. Кроком руш, чи роком круш. Сьогодні розпочинаються конкурсні змагання рок-музикантів // Червона Рута. Вісник Першого республіканського фестивалю української сучасної музики і популярної пісні. – Чернівці, 1989. – 21 вересня. – №3.
25. Роканада // Червона Рута. Вісник Першого республіканського фестивалю української сучасної музики і популярної пісні. – Чернівці, 1989. – 21 вересня. – №3.
26. Між минулим і майбутнім // Червона Рута. Вісник Першого республіканського фестивалю української сучасної музики і популярної пісні. – Чернівці, 1989. – № 2.
27. Wanner C. Nationalism on Stage: Music and Change in Soviet Ukraine / Catherine Wanner // Retuning Culture – Musical Changes in Central and Eastern Europe / Slobin, Mark (ed.). – London : Duke University Press (Durham), 1996. – P. 136-155.

**Каганов Ю. О. Музыка как идеологический феномен: советский контекст и украинская версия (вторая половина XX в.)**

*В статье анализируется роль и место советской музыки и песни в контексте идеологической политики второй половины XX в. Исследуется амбивалентное влияние пропагандистских песен на формирование сознания и национальной идентичности. Охарактеризована связь рок-музыки, бардовской песни и неконформизма. На примере фестиваля «Червона Рута» показан потенциал музыки как элемента движения сопротивления и формирования национального самосознания*

**Ключевые слова:** музыка, песня, идеология, идентичность, «Червона Рута»

**Kaganov Yu. O. Music as an ideological phenomenon: the Soviet context and Ukrainian version (the second half of XXth c.)**

*The role and place of Soviet music and songs in the context of ideological politics of the second half of XX century are analyzed in the article. The ambivalent influence of propaganda songs on the formation of consciousness and national identity are studied. The relationship of rock music, bard songs and nonconformity is characterized. On the example of «Chervona Ruta» festival potential of music as part of the resistance movement and the formation of national identity is shown.*

**Keywords:** music, song, ideology, identity, «Chervona Ruta»