

УДК 791

*Пашкевич Марина Юхимівна,  
кандидат культурології,  
старший викладач кафедри  
івент-менеджменту та шоу-бізнесу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-4573-9429*

## ВИДОВИЩНІ ФОРМИ ТОТАЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ

**Мета роботи** – дослідити видовищні форми культури в умовах тоталітаризму та механізми їх функціонування. **Методологія роботи** передбачає використання історичного підходу та загальнонаукових методів: аналітичного, системного, компаративного для з'ясування витоків та протоформ видовищної культури в умовах тоталітарного суспільства. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше видовищні форми тоталітарної культури осмислені в процесі загальної генези цих явищ та у тісному взаємозв'язку з процесами ідеологічного впливу тоталітарної системи правління, як важливий елемент, що в цілому може характеризувати розвиток культури в такому загальноісторичному контексті. **Висновки.** Тоталітаризм як система координат, що опікує тотальним контролем усі сфери життя суспільства, не може залишити без уваги настільки важливу та впливову його частину, як мистецтво видовищ. Святкування у формі ходи, мітингу, політичної акції використовується системою державної пропаганди та ідеології як засіб формування особливим чином налаштованої свідомості та маніпуляції їх в інтересах правлячих еліт.

*Ключові слова:* тоталітаризм, ідеологія, маси, масова свідомість, видовищні форми культури.

*Пашкевич Марина Ефимовна, кандидат культурології, старший преподаватель кафедры ивент-менеджмента и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Зрелищные формы тоталитарной культуры**

**Цель работы** - исследовать зрелищные формы культуры в условиях тоталитаризма и механизмы их функционирования. **Методология работы** предусматривает использование исторического подхода и общенаучных методов: аналитического, системного, сравнительного для выяснения истоков и протоформ зрелищной культуры в условиях тоталитарного общества. **Научная новизна** заключается в том, что впервые зрелищные формы тоталитарной культуры осмысленные в процессе общего генезиса этих явлений и в тесной взаимосвязи с процессами идеологического влияния тоталитарной системы правления, как важный элемент, что в целом может характеризовать развитие культуры в таком общеисторическом контексте. **Выводы.** Тоталитаризм как система координат, опекает тотальным контролем все сферы жизни общества, не может оставить без внимания столь важную и влиятельную его часть, как искусство зрелищ. Празднование в форме шествия, митинга, политической акции используется системой государственной пропаганды и идеологии как средство формирования особым образом настроенной сознания и манипуляции их в интересах правящих элит.

*Ключевые слова:* тоталитаризм, идеология, массы, массовое сознание, зрелищные формы культуры.

*Pashkevich Marina, Candidate of Cultural Studies Senior Lecturer at the Department of Event Management and Show Business Kiev National University of Culture and Arts*

### **Spectacular forms of totalitarian culture**

**The purpose of the article** is to study the spectacular forms of culture in the conditions of totalitarianism and the mechanisms of their functioning. **The methodology** involves the use of historical approach and general scientific methods: analytical, systemic, comparative to find out the origins and protocols of spectacular culture in a totalitarian society. **Scientific novelty** is that for the first time the spectacular forms of totalitarian culture are comprehended in the process of the general genesis of these phenomena and in close connection with the processes of ideological influence of the totalitarian system of government as an important element that in general can characterize the development of culture in such a general-historical context. **Conclusions.** Totalitarianism as a system of coordinates, which cares for the total control of all spheres of society, cannot ignore such an important and influential part as the art of spectacles. Celebrations in the form of processions, rallies, and political campaigns are used by the system of state propaganda and ideology as a means of forming a specially designed consciousness and manipulating them in the interests of the ruling elites.

*Key words:* totalitarianism, ideology, masses, mass consciousness, spectacular forms of culture.

Актуальність теми дослідження. Обмежена кількість спеціальних досліджень впливу видовищних форм на громадську думку пояснюється тим, що в умовах радянського минулого наукові дослідження, присвячені багатьом соціальним питанням, в тому числі обраному феномену, мали чітке пропагандистське забарвлення в рамках однієї ідеології. Вивчення цієї практики як предмету соціально-культурологічного дослідження могло вважатися в якійсь мірі небажаним для політичного ладу, оскільки в результаті досліджень ставали зрозумілими деякі механізми ідеологічного впливу, що було неприпустимо. В зв'язку з цим, протягом тривалого часу видовищні форми розглядалися в науковій та науково-популярній літературі як форми святкування, елемент дозвіллевої діяльності. В умовах тоталітарної політичної культури видовище завжди відіграє і відігравало особливу роль. Епохи диктаторів сприяють розвитку видовищних форм культури, зокрема, видовищ традиційних, пов'язаних із великими площами, крокуючими колонами, парадами, появою перед масою вождів.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіку сприйняття видовища глядачем в умовах тоталітарної культури з огляду на особливості людської психології та комунікативні аспекти видовищ, вивчали: Т. Адорно, М. Андреева, Б. Борисов, В. Гайдабура, А. Михайлюк, І. Романко, Т Циганська.

Мета роботи – дослідити видовищні форми культури в умовах тоталітаризму та механізми їх функціонування.

Виклад основного матеріалу. Існують чіткі завдання, яким підпорядковані видовищні події в тоталітарній культурі: виховання середньостатистичної людини, придушення індивідуальних особистісних основ, підтримка культу авторитарної влади, пропаганда єдиної політичної ідеї. Для втілення цих задач використовуються наступні форми видовищ: демонстрації, мітинги, паради, показові військово-спортивні виступи. Особливістю цих форм є воєнізованість. Пояснюється це тим, що збереження повного підпорядкування владі протягом тривалого часу неможливе без насильства, а це означає, що, використовуючи видовище, влада і, відповідно, її представники, можуть черговий раз продемонструвати військовий арсенал команд та атрибутику, яка буде використана в дії у разі спротиву їй. При цьому

демонстрація безпосередньо військової могутності, що, з одного боку, формує у населення цієї держави ілюзорне відчуття єдності, причетності до військової сили, можливості усунення інших держав, і, з іншого боку, викликає в тієї ж маси населення страх перед загрозою використання цієї сили, власне, до самого населення. Тоталітарні видовища є образною та зменшеною моделлю державної структури певного режиму. «Механізація» образу людини – одна з прерогатив тоталітарної пропаганди. Недаремно тоталітарна влада так захоплюється грандіозними військовими парадом та масовими демонстраціями трудящих.

М. Бердяєв зазначав на цей рахунок таке: «Вождь має дати більше хліба та видовищ, а він, зазвичай, дає більше видовищ ніж хліба» [1].

Радянська видовищна культура володіла не лише своєрідним змістом, але й особливою естетикою. Якщо «класична естетика» як філософія прекрасного прагне до відображення реальності, заснованої на ціннісній ієрархічності, суб'єктивності, то «естетика видовища» – на гедонізм, на зовнішнє, поверхнєве, вториннє. У межах цієї системності практично непотрібними залишаються такі категорії класичної парадигми, як «реальнє», що підмінється «гіперреальним», «прекраснє» та «високє», що трансформується у «грандіознє» та «колосальнє». М. Хренов у статті «Видовищність – стиль культури тоталітарної держави» зауважує: «Пристрасть до колосального пояснюється не стільки особливостями особистості диктатора, скільки закономірностями сприйняття маси, натовпу. Колосальнє захоплює лише натовп, викликаючи в ньому почуття здивування та потрясіння. Прагнучи до влади над масою, диктатор має викликати образи, які асоціюються з колосальним. Приходячи в екстаз від сприйняття колосального за своїм масштабом явища, яке виникло завдяки диктатору, маса захоплюється диктатором і скоряється його владі» [11, 163]. У цій сфері справжніми творцями були організатори військових парадів та церемоніальних ритуалів у Німеччині та мирних демонстрацій трудящих в СРСР. Епохи диктаторів сприяють розвитку видовищних форм культури. В умовах тоталітарного суспільства, метою якого завжди було прискорене прагнення змінити людину, рішуче не сприймалися таїнства людського буття та нездоланні характеристики людської індивідуальності. Тоталітаризм завжди ставив за мету конструювання нового типу особистості з особливою ментальністю. Недаремно Лев Троцький – провідний ідеолог більшовиків, цікавився психофізичними експериментами. Все заради того, щоб отримати дієвий інструмент управління людськими масами. В його промовах ці надії звучали таким чином: «Людина візьметься врешті-решт насправді гармонізувати себе саму. Життя, навіть виключно фізіологічне, стане колективно-експериментальним» [3, 281]. У 1922 році М.Бухарін у видовищі вбачав засіб виховання духу корпоративності та спільності. Не випадково у виховному процесі він протиставляв «емоційності» – «циркулярність».

А. Гастев, один з керівників Пролеткульту та Центрального інституту праці, ввів термін «соціальна інженерія». Саме цей термін сьогодні використовується по відношенню до сучасних технологій паблік рилейшнз. Тоді, згідно тверджень Гастєва, це означало активну роботу по створенню «нової людини» за допомогою «конструювання психіки» [4]. С. Третьяков, один із теоретиків та керівників російського авангарду, писав: «Те, що називається «особистою справою»,

«приватним інтересом» стає під організований контроль колективу». І далі: «Працівник мистецтва має стати психоінженером» [3, 283]. Дослідник В. Вовк наводить у своїй статті враження 1936 року письменника А. Жида, що приїздив до Радянського Союзу: «В СРСР вирішено один раз і назавжди, що з будь-якого питання має бути тільки одна думка... виходить, що коли ти розмовляєш з яким-небудь росіянином, ти розмовляєш наче з усіма одразу... проте свідомість людей сформована таким чином, що цей конформізм для них не є тягарем, він їм притаманний, вони його не відчують, і не думаю, що до цього могло б примішуватись лицемірство» [3, 300].

Основою тоталітарної політичної культури було створення образу людини - гвинтика, невеличкої частинки великого механізму. Для збереження цього політичного режиму необхідна жорстка вертикаль влади.

Як зазначає Б. Борисов у своєму дослідженні «Лики тоталітаризма», «Тоталітаризм – це не лише політична доктрина, а й стиль. У цьому розумінні прекрасними стилістами були усі тирані. Фашистська уніформа, безумовно виразна по стилю та дизайну, ніби створена для грандіозного шоу – дій на сходах історії... недаремно у післявоєнній Німеччині одним із перших був прийнятий закон, що забороняв демонстрацію фашизму як видовища, в якому присутні пристрасть і задоволення» [3, 280]. Тоталітарні ідеології фашизму та комунізму та їх політичне вираження у сталінізмі та націонал-соціалізмі не тільки змагались одна з одною, а й взаємно копіювали одна одну. Вся конструкція масових дій виводилась з маси політики і звеличувалась до релігії. «Це завжди коктейль із театральних та церковних мізансцен» [3, 285].

Розробка принципів розпалення групового фанатизму та маніпулювання масами, яка до сьогоднішніх днів вважається класичною і її вивчають спеціалісти, належить Геббельсу. В основі його технології кілька основних принципів. Перший – «принцип розмаху та концентрації». Згідно з цим постулатом, спеціально вивірені гасла задалегідь мають входити в свідомість мас. Здійснюється це за схемою, в основі якої – послідовність та рівномірне підсилення інформаційного тиску.

Одним з прикладів реалізації цієї тези може бути епізод з хоровою декламацією з пропагандистського фільму «Тріумф волі» режисера Лені Ріфеншталь, який визнано кращим зразком тоталітарної пропаганди. Це цільова деформація функції оперного хору. Різниця в тому, що гарна оперна музика слугує пом'якшеною оболонкою тексту. В опері задіяні естетичні почуття глядачів. Т. Манн говорив: «Оперний театр – це місце, де натовп перетворюється у народ». Геббельс був ерудованим та освіченим спеціалістом, і зміст цього вислову чудово розумів. Саме йому належала ідея хороших виступів. «Гола» хорова декламація підкорює волю мас набагато сильніше, аніж співи.

Другий принцип – принцип «спрощення». Масова свідомість відкрита лише примітивним постулатам. Нюанси та аргументація лише заплутують, а не проясняють.

Третій – «дозування в демонстрації успіхів». У основі цього принципу нехай незначна, але регулярна демонстрація наочних успіхів (лідера, системи, його частини). Кожне масове дійство, а політичне особливо, експлуатує досить

обмежений набір психотехнологій: в основному це проєкції, сублімації, витіснення. Сублімаційний ефект, наприклад, розрахований на компенсацію неповноцінності повсякденного животіння. Лідер, або герой видовища, пропонує «вирішення проблем» за встановленою схемою: пригода – помста – віддяка.

Важливим елементом тоталітарного дизайну видовищ є організація нічної факельної ходи. У такому нічному дійстві «спрацьовує» кілька психологічних домінант: метафізичне поле темряви, пасивність того, що освітлюється, та енергія того, хто освітлює. Режисура факельних нічних ходів здійснювалась достатньо однорідними, але професійно дієвими прийомами. Психологам добре відомо, що електросвітло активізує психічне сприйняття. А. Шпейер – провідний архітектор фашистської ідеології. Йому належать побудова п'ятдесяти п'яти метрової башти з орлом на верхівці на Всесвітній виставці у Парижі в 1937 році як виставкового павільйону від Німеччини та ідея створення ілюзії монументальності за допомогою вертикальних променів десятків прожекторів, що урочисто оторочували нічне дійство. В 1934 році на Цеппелінфільді в Нюренберзі він використав 130 зенітних прожекторів для створення образу гігантського храму, який був оточений променевою канонадою. Сам Шпейер у своїх спогадах писав: «Я вважаю, що цей «храм зі світла» був першим витвором мистецтва світової архітектури такого роду, з чудовим просторовим вирішенням» [13,130].

Т. Адорно у своїй книзі «Авторитарна людина» дає типологію персонажів масового політичного видовища. До них належать: фанатики, ізгої, конформісти, лідери. Їм притаманна полярна двоякість. З одного боку – схильність до марень, візуальних галюциногенів, з іншого боку – психопатичний неспокій [1]. У 1898 році світ побачила книга Густава Ле Бона «Психологія натовпу». Серед прихильників цього твору були Ленін, Муссоліні, Гітлер, Геббельс. Фрейд написав свою роботу «Психологія мас та аналіз людського Я» як відгук на книгу Ле Бона. Серед досліджень, що по-своєму продовжили тему Ле Бона, потрібно назвати «Повстання мас» Хосе Ортега-і-Гассета, «Маса та влада» Е. Каннетта, «Століття натовпів» та «Машина, що робить богів» С. Московичі, «Злочинний натовп» С. Сігеле, «Коллективна поведінка» Г. Блуммера, «Думка та натовп» Г. Тарда, «Револьюційний невроз» О. Кабанеса.

Основна ідея дослідження Густава Ле Бона полягає у твердженні про те, що керівні класи здійснювали помилки, ігноруючи закони натовпу. Ле Бон писав про «зникнення свідомої особистості», прагнення швидкого приведення до виконання нав'язаних ідей. До найбільш яскравих характеристик натовпу у цій роботі є наступні висновки :

- епоха, що наступає буде воістину ерою мас;
- натовпом неможливо керувати, керуючись правилами. Необхідно відшукувати те, що може справити враження, може захопити;
- натовп мислить образами;
- маси не схильні до теоретичних тверджень, проте схильні до дії;
- натовп керується підсвідомістю, більше підкорюючись впливу спинного, ніж головного мозку;

- у натовпі може відбуватись накопичення тільки дурості, а не розумного;
- натовп завжди виявляє риси жіночого характеру;
- володіючи перебільшеними відчуттями, натовп здатний підкорюватись тільки впливу перебільшених почуттів;
- натовп зовсім не відмежовує суб'єктивне від об'єктивного;
- уява натовпу схильна до легенд, але вони не мають самі по собі ніякої стійкості;
- натовп завжди готовий повстати проти будь-якої влади, але по - рабськи схиляється перед сильною владою та силою [6, 256, 261].

До основних характеристик поведінки людини у натовпі можна віднести:

- критичне падіння автономності поведінки;
- підсилення відчуття свободи від спостереження зовні;
- відсутність страху перед ізоляцією;
- переживання нових ціннісних уявлень як основи для єдності;
- у натовпі людина відчуває стадне відчуття та прагнення зрозуміти: «Хто вона?» [6, 256, 261].

Але всі ці гіпотези та спостереження все-таки недостатньо сприяють поясненню природи питання про взаємозв'язок силових полюсів громадської думки та афективних спалахів. Однією з основних характеристик масової свідомості є асинхронність, або не узгодженість таких суттєвих категорій, як соціальне та біологічне, раціональне та чуттєве, інтелектуальне та тілесне. Саме на основі цих протиріч конструюються форми тоталітарної свідомості.

У 1924 році американський журналіст та соціолог У. Ліпман опублікував свою знамениту книгу «Громадська думка». Відбулося це в той саме час, коли в Італії та Німеччині зароджувався фашизм. У цій книзі Ліпман вводить термін «стереотип». Це емоційні першоелементи конструктів громадської думки, які при певних умовах здатні накопичуватись у критичну масу та справляти вирішальний вплив на розвиток політичних подій. «За межами доступного людина, згідно своїх смаків, створює у своїй голові більш спрощену модель світу. Стереотип має одне значення: він ділить світ на дві категорії – на «знайоме» та «незнайоме». Стереотип заключає в собі оціночний елемент, що виступає у вигляді емоційно - забарвленої установки» [7, 300].

Ліпман зазначає: «Той, що володіє символами, визначальними в справжній момент громадськими почуттями, значною мірою вибудовує собі дорогу у політику. Один і той самий механізм звеличує героя і створює диявола». [7, 158] Це і є ключовим критерієм для усвідомлення таємниці більшості масових постановочних видовищ.

Історія культури свідчить про вплив на її розвиток різних процесів, що відбувалися у громадському житті: підсилення та ослаблення релігії, зростання та спад політичної активності, еволюція моралі та побуту, розвиток наукової думки та технічного процесу. Тому ситуація культури отримує своє відображення у змісті видовища.

Жовтень 1917 року вважається початком нового періоду в історії вітчизняної культури. У результаті перемоги соціалістичної революції керівною ідеологією в країні стала ідеологія пролетаріату, особливу роль вона відіграла у народженні та становленні культури нового типу – загальнонародної, масової, багатонаціональної.

Стрімке зростання масових свят перших постреволуційних років – від невеликого ігрища у червоноармійських загонах – до грандіозних масових дій, що збирали на площах десятки тисяч людей, був обумовлений увагою комуністичної ідеології, душевним підйомом народу та безпосереднім керівництвом партійних органів.

Видовища щедро фінансувались, не зважаючи на голод та нестачі. Для подібних вистав відпускались різноманітні матеріали, залучались червоноармійці. Для постановки «Взяття Зимового палацу» в 1920 році було мобілізовано десять тисяч учасників з червоноармійських та флотських частин, виділялись продовольчі пайки. 26 серпня 1919 року В. І. Леніним був підписаний спеціальний декрет «Про об'єднання театральної справи», де окремим пунктом мова йшла про народні гуляння та необхідність управління ними та всебічної допомоги з боку Наркомпросу. Для революційної інтелігенції того часу програмним документом була стаття А. Луначарського «Про народні святкування», в якій він стверджував, що «головним художнім наслідком революції завжди були та будуть народні святкування. Для свята необхідні наступні елементи: по-перше, справжній об'єм мас, справжнє бажання їх відгукнутися всім серцем на подію, яка відзначається; по-друге, мінімум святкового настрою, який навряд чи може з'явитися в часи надто голодні та надто пригнічені зовнішніми загрозами; по-третє, талановиті організатори потрібні не лише як полководці свят, які розмірковують над загальним стратегічним планом, що дають директиви, але й як цілий штат помічників, здатних укорінитися в маси та керувати ними» [8, 203].

Художньо-масова робота у період її становлення і розвитку у перші роки радянської влади сміливо експериментувала і шукала нові форми. Однією з таких форм стали масові інсценізації, які представляли більш складний високоорганізований ступінь синтезу агітації та пропаганди засобами мистецтва. Організацію багатьох народних свят та видовищ взяли на себе відомі діячі просвіти та творчі працівники, що прагнули віднайти нові форми та жанри мистецтва, визначити шляхи найбільш емоційних та дієвих засобів агітації. Вони звернулись до традиції вуличного театру, старовинного балагану, використовуючи пряме спілкування з глядачем, намагаючись розвинути та збагатити ці форми активним політичним, агітаційним змістом.

Вуличні театральні вистави з їх відомими персонажами – солом'яним опудалом Капіталу, Робітником, що розриває ланцюги з величезним молотком, який перемагає товстелезних буржуїв, – стали тоді активною формою агітації, пропаганди, заклику до негайних конкретних дій [12, 251]. У 1924 році в Ленінграді відбувся масовий воєнізований шаховий турнір. Площа Урицького була розподілена на квадрати, червоноармійці були одягнені у костюми чорного та білого кольору. Роль пішаків виконували рядові піхотинці та матроси, ладдів – кулеметники, коней – кавалеристи і т. п. Із сторін поля стояли полководці – гросмейстери, котрі з допомогою гучномовців керували просуванням озброєних шахових фігур. У процесі становлення радянської влади ідеологічний вплив пронизував всі сфери культурної діяльності в країні, включаючи й святкові видовища.

Театралізовані свята середини 20-х років втілюють ідеї «виробничого мистецтва» і пролетарської культури: демонстрацію досягнень того чи іншого заводу або показ досягнень народного господарства. При чому, під час театралізованої ходи

цей показ супроводжувався роботою станків так само, як під час дії. Наприклад: фабрика «Шерріс» за сценарієм мала демонструвати виробництво вовняних виробів; тютюнова фабрика імені Урицького виробляти цигарки, які мали роздавати оточуючим. Задум сценарію коркової фабрики вражають своєю незвичайністю: з корків був змайстрований Мавзолей Леніна, навколо якого звалені капіталістичні герби. В момент проходження автоколони перед трибуною ці герби згорали, і на їхньому місці з'являлась п'ятикутна радянська зірка. Завод «Трикутник» під час святкової ходи ніс величезну калошу, в якій сиділи представники Антанти, а величезний чобіт фабрики «Скороход» розчавлював під своїм підбором буржуя» [10, 100].

Метафора, символіка, буфонада – виразні прийоми, які надто нагадують карнавальну ходу середньовічних ремісницьких гільдій у країнах Західної Європи, де вперше з'явився такий важливий та перспективний у подальшому напрямок художньо-масової роботи, як використання реальної образності, пов'язаної із трудовою діяльністю того чи іншого цеху, жартівливим повтором елементів трудового процесу ремісників, художньо-ігровою дією з плодами праці. І до цього часу в дні свят на площах європейських міст можна побачити яскраво-символічне ігрове дійство навколо величезного пирога, чобота, кравецьких ножиць і тому подібне [5, 138].

Комуністична ідеологія та атеїзм, партійність та народність мистецтва, трудовий ентузіазм у побудові нової державності обумовили поєднання народних свят з новими видовищними формами, що призвело до трансформації народної традиції. Демонстрація та театралізовані дійства були можливі лише у містах – у селах для масових дій не достатньо було виконавців. До того ж, вигадані у містах свята зовсім не співпадали з життєвим ритмом, який диктує сільське господарство. У селах пропагувалось свято «День врожаю». Частіше всього його проводили у день Покрови Пресвятої Богородиці. Народ ставився до нових свят зацікавлено, але й старі не забував. Влада вирішила розпочати прямий наступ на дореволюційний календар, створюючи аналоги Різдва, Пасхи та інших церковних свят. Пік цього руху випадає на 1923 рік, коли починають впроваджувати Комсомольське Різдво та Комсомольську Пасху. Проведення заходів координувались спеціальними комісіями. У розповсюджених на місцях інструкціях зазначалось, що святкування має на меті «підкреслити протилежність між релігійним святом (тупість, смиренність, ворожість по відношенню до класової боротьби) та святом пролетарським» [9, 7].

Інтернет-видання «Комерсант – Власть» від 28 квітня 2003 року в статті «Серпом по Пасхе» наводить приклад плану проведення комсомольської Пасхи.

1. Кампанія має пропагандистський характер і не виноситься на вулицю у вигляді ходи, карнавалів тощо.

2. Кампанія розпочинається в середині березня. Початок її присвячується клубному вечору Коперника, на якому впроваджується думка про протиріччя науки та релігійних вірувань, зображуються гоніння церкви на наукову думку.

3. До світлого Воскресіння присвячується центральний момент кампанії – клубний вечір з наступною програмою:

- а) доповідь (з діапозитивами) (Пасха Христова та Першотравневе свято Праці));
- б) інсценізація;



в) гумористична частина (буфонада, частівки, вірші тощо).

4. Результати компанії обговорюються у політгуртках, де проводиться дарвінівська пропаганда.

Державний календар поступово набуває вид святців нової релігії, в якому було два головних свята – 7 листопада (замість Різдва) та 1 травня (замість Пасхи), кілька важливих свят, а саме: річниця Кривавої неділі та день смерті Леніна, а також професійні свята, що випадали на вихідні дні. Наприклад: традиційну Масляну замінили на свято Зими. З'являються політизовані свята: Свято радянської музики, Свято першої зарплати, День улюблених ігор дитячих років В. І. Леніна. У роки святкування великих ювілеїв у багатьох містах проводились «свята вулиць», метою яких були прославлення «великих партійців», які колись жили на цих вулицях, і, тим самим, зміцнювали радянську та партійну ідеологію в цілому.

Особливе місце відводилось святу Жовтневої революції, яке включало в себе офіційну та неофіційну частину. Перш за все – публічні святкування, такі, як демонстрація трудящих та військовий парад. Модель двох фаз святкування, що прийшла до нас зі стародавніх часів, була збережена, але перенасичена політизованим змістом. Радянські свята виконували звичайні функції: об'єднували навколо громадських цінностей, проводились у спеціально відведений час, були загальними та публічними.

Якщо в післяреволюційний період організатори масових видовищ, шукаючи найбільш емоційні та загальні засоби агітації, звертались до традиції та досвіду Паризької комуни, пропагуючи ідеї світового інтернаціоналізму, але все-таки намагались зберегти традиції майданного, вуличного театру, старовинного балагану, використовуючи пряме звернення до глядача, то автори масових театралізованих свят пізнього радянського періоду намагались усіма силами пропагувати ідеї радянської влади, пропонуючи умовні художні форми, які перетворювали масове видовище в чітко організовану демонстрацію, виставу. Масове видовище радянської епохи завжди вирізняв тісний зв'язок змісту ідейної направленості з сучасними завданнями свого часу, прагнення найбільш повно, яскраво відобразити оточуюче життя. Зі змінами, що відбуваються у свідомості народу багато видовищних форм втратили своє значення та забулись або зникли, а деякі з них стали сприйматись, як дозвіллена художня форма, що слугує розвазі і тільки. Складні урочисті святкові та сімейні ритуали, обряди (новорічні, масляні, купальські, весільні і т.п.) стали свого роду лише простими театралізованими виставами, де домінантою всього дійства є естетична функція, і вона сприймається як розвага, перетворюючись на святкове гуляння. Навіть функція гри в багатьох сучасних видовищних формах або зовсім відсутня, або виконує примітивно – розважальну роль. Глядач пасивно спостерігає видовище, на сцені якого загальна підміна «реальних героїв» «рядженими виконавцями» [14, 139].

Висновки. Тоталітаризм як система координат, що опікує тотальним контролем усі сфери життя суспільства, не може залишити без уваги настільки важливу та впливову його частину, як мистецтво видовищ. Святкування у формі ходи, мітингу, політичної акції використовується системою державної пропаганди та ідеології як засіб формування особливим чином налаштованої свідомості та маніпуляції її в інтересах правлячих еліт.

*Література*

1. Адорно Т. Исследование авторитарной личности. Москва: Серебряные нити, 2001. 416 с.
2. Бердяев Н. Среда человека в современном мире URL: [www/vehi.net/berdiyev/01.htm](http://www/vehi.net/berdiyev/01.htm), свободный (дата звернення: липень 2018).
3. Борисов Б. Л. Реклама и паблик рилейшинз. Алхимия власти. Рига, 1997; Москва, 1998. 624 с.
4. Гастев А. К. Социальные установки. У истоков НОТ: забытые и нереализованные идеи. Ленинград, 1990. 103 с.
5. Генкин Д. М. Массовые праздники. Москва: Просвещение, 1975. 20 с.
6. Лебон Г. Психология масс. Москва: Издательский дом «Бахрах», 1998. 588 с.
7. Липпман У. Общественное мнение / пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. 384 с.
8. Луначарский А. В. О народных празднествах. Москва: Советская Россия, 1985. 203 с.
9. Малахов А. Серпом по Пасхе. Коммерсант. 2003. № 16. С. 7.
10. Михайлюк А. В. Проявление элементов карнавала (балагана) в революционных событиях в России и Украины (1917 - 1920 гг) / А. В. Михайлюк. Філософія, культура, життя. Дніпропетровськ, 1998. Вип. 3. С. 100.
11. Хренов М. Зрелище в эпоху восстания масс. Москва: Наука, 2006. 646 с.
12. Циганська Т. М. Драматургія театральна та святково- видовищна: риси схожі та відмінні. Наукові записки. Харків, 2002. Вип. 2 (31). С. 251-258.
13. Шпеер А. Воспоминания. Смоленск: Русич; Москва: Прогресс, 1997. 654 с.
14. Шубина И.Б. Драматургия и режиссура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь. Ростов на Дону: Феникс, 2006. С.139

*References*

1. Adorno, T. (2001). Investigation of authoritarian personality. Moscow: Silver threads [in Russian].
2. Berdyaev, N. The medium of the person in the modern world. Retrieved from: [www/vehi.net/berdiyev/01.htm](http://www/vehi.net/berdiyev/01.htm), Free (application date: July 2018) [in Russian].
3. Borisov, B. L. (1998). Advertising and public relations. Alchemy of power. Riga, 1997; Moscow [in Russian].
4. Gastev, A. K. (1990). Social settings. The origins of the NOT: forgotten and unrealized ideas. Leningrad [in Russian].
5. Genkin, D. M. (1975). Mass holidays. Moscow: Enlightenment [in Russian].
6. Lebon, G. (1998). Psychology of the masses. Moscow: Publishing House "Bahraha" [in Russian].
7. Lippmann, U. (2004). Public opinion. M.: Institute of the Foundation "Public Opinion" [in Russian].
8. Lunacharsky, A.V. About folk festivities. Moscow: Soviet Russia, 1985 [in Russian].
9. Malakhov, A. (2003). Serpov for Easter. Kommersant. No. 16. S. 7. [in Russian].
10. Mikhailuk, A.V. The manifestation of the elements of the carnival (balagan) in revolutionary events in Russia and Ukraine (1917-1920). Philosophy, culture, life. Dnipropetrovsk, 1998, 3, 100 [in Russian].
11. Khrenov, M. A. (2006). Spectacle in the era of the mass uprising. Moscow: Science [in Russian].
12. Tsyganskaya, T. M. (2002). Drama Theatrical and festive-spectacular: the features are similar and distinctive. Proceedings. Kharkov, 2 (31), 251-258 [in Russian].
13. Speer, A. (1997). Memoirs. Smolensk: Rusich; Moscow: Progress [in Russian].
14. Shubina, I.B. (2006). Drama and directing the spectacle. Game that accompanies life. Rostov on the Don: Phoenix, 139 [in Russian].