

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

КІСЕЛЬОВ ЄГОР ОЛЕКСІЙОВИЧ

Допускається до захисту:
в. о. завідувача кафедри
історії та археології,
д.і.н., професор
_____ Надія ТЕМІРОВА
« ____ » _____ 2025 р.

**КУЛЬТУРА У ПУБЛІЧНІЙ СФЕРІ США ПЕРШОГО ПОВОЄННОГО
ДЕСЯТИЛІТТЯ (1945-1955 РР.)**

Спеціальність 032. Історія та археологія
Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:

Кирило МЄЛЕКЄСЦЕВ, доцент кафедри
історії та археології, к.і.н., доцент

Оцінка: ____ / ____ / ____

Голова ЕК: Олексій СТРУКЕВИЧ,
д.і.н., професор

АНОТАЦІЯ

Кісельов Є. О. Культура у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття (1945-1955 рр.). Спеціальність 032 «Історія та археологія». Донецький національний університет імені Василя Стуса, Вінниця, 2025.

У кваліфікаційній роботі досліджується трансформації публічної сфери США у 1945–1955 рр., зумовлені післявоєнним економічним підйомом, Холодною війною та «Червоним переляком». Аналізуються суспільні зміни, державна політика, культурні тренди та розвиток мистецтв у контексті зростання консюмеризму, маккартизму та ідеологічного протистояння. У роботі проаналізовано, як ці фактори вплинули на формування нової американської ідентичності.

Ключові слова: публічна сфера, Холодна війна, Маккартизм післявоєнні США, культурні трансформації.

106 с., таб. 2, рис. 2, дод. 2. Бібліограф.: 100 джер.

Kiselov Ye. O. Culture in the public sphere of the USA in the first post-war decade (1945-1955). Specialty 032 «History and archeology». Vasyl Stus Donetsk National University, Vinnytsia, 2025.

The qualification work examines the transformations of the public sphere of the USA in 1945–1955, caused by the post-war economic boom, the Cold War and the "Red Scare". Social changes, state policy, cultural trends and the development of the arts are analyzed in the context of the growth of consumerism, McCarthyism and ideological confrontation. The work analyzes how these factors influenced the formation of a new American identity.

Keywords: public sphere, Cold War, McCarthyism, post-war USA, cultural transformations.

106 p., tabl. 2, fig. 2, add. 2. Bibliography: 100 items.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ.....	8
1.1 Історіографія.....	8
1.2 Джерельна база.....	13
1.3 Методологія дослідження.....	18
РОЗДІЛ 2. ЗМІНИ УКЛАДУ ЖИТТЯ, СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ.....	22
2.1 Повоєнний вплив на тренди та динаміку розвитку США.....	22
2.2 «Red Scare», зародження «Маккартизму» та його вплив на публічну сферу США.....	32
2.3 Соціальні перетворення, культурні тренди США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.....	44
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО В ПУБЛІЧНІЙ СФЕРІ.....	58
3.1 Популярна музика США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.	58
3.2 Кінематограф США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.....	69
3.3 Образотворче мистецтво США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.....	78
ВИСНОВКИ.....	89
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	92
ДОДАТКИ.....	104

ВСТУП

Актуальність дослідження полягає у вивченні того як США опинилися у винятковому становищі після Другої світової війни, що визначило потужну динаміку подальшого економічного розвитку та культурних трендів. Країна, вийшла з конфлікту з економікою, яка процвітала, на відміну від решти світу, маючи повну зайнятість, новітні технології та домінуюче положення у світовій торгівлі та банківській системі. Це відклалося на культурі Сполучених Штатів та особливо її публічному сегменті. Дослідження цих років є важливим для розуміння трансформації публічної сфери США, оскільки цей міцний економічний фундамент став основою для безпрецедентного післявоєнного буму, що забезпечив матеріальний добробут, який більшість американців не могли собі уявити раніше.

Особливо актуальним є аналіз впливу цього економічного зростання на формування нової культурної та геополітичної ідентичності США, адже нація відкинула традиційний ізоляціонізм і взяла на себе роль провідного захисника демократії та вільного світу через політику стримування комунізму.

Крім того, робота актуальна через необхідність проаналізувати, як на внутрішнє життя США глибоко вплинула напруженість Холодної війни, що викликало «Другий червоний переляк» («Маккартизм») цей страх перед комуністичною підіривною діяльністю призвів до інституціоналізації істерії через розслідування HUAC та програми перевірки лояльності і створення нездорового громадянського середовища, що вимагало тотальної конформності. Дослідження культури у публічній сфері дозволяє висвітлити, як на тлі цього примусового конформізму виникли потужні течії культурного протесту, які кидали виклик існуючим нормам культура в цей час була ареною, де офіційно пропагований «американський шлях» зіткнувся зі

зростаючим невдоволенням щодо расової сегрегації, гендерних обмежень і духовної порожнечі масового споживання.

Робота також аналізує соціальні перетворення, культурні тренди та розвиток мистецтв у контексті зростання консюмеризму, маккартизму та ідеологічного протистояння, тому що ці фактори вплинули на формування нової американської ідентичності і створили передумови для радикальних соціальних змін у наступному десятилітті.

Об'єктом дослідження є культура у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття.

Предметом дослідження є особливості стану культури, державної політики та тенденцій розвитку щодо культури у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття.

Метою даної кваліфікаційної роботи є аналіз стану культури у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття.

Ця мета досягається шляхом вирішення наступних завдань:

- проаналізувати літературу та джерельну базу по темі;
- розкрити особливості післявоєнної зміни укладу життя та соціальні перетворення;
- дослідити Виконавчий наказ № 9981 Г. Трумена та Виконавчий наказ № 10450 Д. Ейзенхауера;
- розглянути такі ключові аспекти як вплив Червоного переляку та зародження маккартизму на публічну сферу;
- оглянути роботу Комісії з розслідування антиамериканської діяльності (HUAC);
- окреслити формування нової американської ідентичності;
- висвітлити розвиток популярної музики США повоєнного часу;
- виділити виклики післявоєнному Кінематографу США пов'язані з протистоянням з телебаченням та адаптації в часи антикомуністичної істерії.

Хронологічні межі роботи охоплюють період історії США першого повоєнного десятиліття після Другої світової війни, орієнтовно 1945–1955 рр., але з урахуванням і деяких пізніших тенденцій.

Територіальні межі роботи охоплюють території США, а також територію країн, якими поширювався культурний продукт США за першого десятиліття після Другої світової війни.

Наукова новизна цього дослідження полягає у всебічному аналізі трансформації публічної сфери США у період з 1945 по 1955 роки, приділяючи особливу увагу взаємозв'язку між післявоєнним економічним підйомом, Холодною війною та явищем Червоного переляку. У роботі йдеться про аналіз суспільних змін, державної політики та культурних трендів у контексті зростання консюмеризму та маккартизму, а також ідеологічного протистояння. Дослідження зосереджується на тому, як саме ці багатофакторні процеси вплинули на формування нової американської ідентичності. Зокрема, новизна підкреслюється через інтегрований підхід до вивчення культурних проявів у публічній сфері, що включає аналіз популярної музики США першого повоєнного десятиліття, кінематографа та образотворчого мистецтва цього періоду. Такий комплексний розгляд дозволяє оцінити, як економічне процвітання та політичний тиск Маккартизму трансформували мистецтво та соціальні норми у цей переломний час. Дослідження з такої теми не є вкрай поширеними в українському сегменті наукового обігу, що робить тему достатньо новою.

Науково-практична значущість дослідження. Теоретичне значення роботи полягає у розширенні наукових уявлень про трансформацію публічної сфери США у 1945–1955 рр. Дослідження поглиблює знання про взаємозв'язок післявоєнного економічного підйому, Холодної війни та «Червоного переляку» з культурними процесами. Результати можуть бути використані у подальших наукових розробках з історії культури, американістики та досліджень масової культури. Практичне значення роботи полягає у можливості використання отриманих результатів:

- у навчальному процесі під час викладання курсів з новітньої історії США, історії культури та культурологічних дисциплін;
- для підготовки аналітичних матеріалів з питань культурної дипломатії та інформаційної політики;
- у міждисциплінарних дослідженнях, присвячених культурній історії, медіа та ідеологічному протистоянню доби Холодної війни.

Апробація результатів дослідження відбувалась у ході асистентської практики магістрантів за індивідуальною темою «Значення історії України пер. пол. XX ст. для культури США (до асистування з предметом "Історія України" для 3 курсу ОП «Історія та археологія» та в межах роботи над дослідницькою темою «Культура у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття (1945-1955 рр.)»)), в межах якої були представлені окремі результати магістрантського дослідження студентам СО «Бакалавр».

Обґрунтування структури роботи. Дана робота складається зі вступу, основної частини (три розділи, разом із дев'ятьма підрозділами), висновків, списку джерел і літератури та додатків. Загальний текст роботи – 106 с., основний текст складає – 91 с., список джерел і літератури займає – 12 с., додатки – 3 с.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ

1.1 Історіографія

Література з теми культури США повоєнних років представлена в двох групах: зарубіжні (в переважній більшості англomовні) та україномовні роботи. Англomовна література представлена широким розмаїттям тем культурно-публічного спрямування післявоєнного періоду історії США, чого не скажеш про україномовні праці, які оминають певні аспекти теми або подають загальний опис тенденцій не занурюючись у деталізацію подій.

Конкретизуючи, в україномовних роботах післявоєнний період історії США, а саме особливості розвитку культури, розглядають Гула Р. В., Передерій І. Г., Дерев'янка Л. І. в «Історія культури США» [3]. Також окреслюють окремі аспекти теми такі роботи як Підсуха О. «Українська художня спільнота в США наприкінці 1940-х – 1960-х років: соціокультурний портрет» в якій розглядається як українські художники емігрували в США та інтегрувалися в американське суспільство, але не асимілювалися, натомість вони активно розбудовували українську культуру в діаспорі [5]. Аністратенко Т. в своїй роботі «Доктрина Трумена 1947 року та її вплив на міжнародні відносини», аналізує роль та вплив Доктрини Трумена 1947 року на міжнародні відносини та підкреслює необхідність об'єктивного висвітлення теми та переоцінки ідей, успадкованих від радянської історіографії [18]. На тему образотворчого мистецтва США присутня робота Рудика Г. Б. «Американський Абстрактний Експресіонізм: Зліт Та Криза Західного Модернізму» в якій досліджується розвиток американського абстрактного експресіонізму, його злету та кризи західного модернізму. В контексті Холодної війни, розглядається, як Нью-Йорк розширював ідею модерного мистецтва [6].

Серед англомовного доробку присутні усебічні дослідження американського післявоєнного суспільства, такі як «П'ЯТДЕСЯТІ: Якими ми були насправді» Міллера Д. Т., Новака М., де розглядаються теми культури, політики, соціальних проблем, включаючи питання мас-медіа, релігії, економіки та Холодної війни [57]. Варто також зазначити ґрунтовну працю Холлівелла М. «Американська культура 1950-х років» в якій досліджується американська культура 1950-х років, що охоплює теми Маккартизму, Холодної війни, субурбанізації, медіа та контркультурних рухів [37].

Тема післявоєнного становища США відображенна в таких авторів як Енн С., Друрі М. «Довга боротьба сутінків: президентська риторика та національна безпека в холодній війні, 1945-1974» [19], Веллс М., Феллоуз Н. «США: внутрішня політика Трумена та Ейзенхауера» [98], Чізем Дж. «Американська пропаганда та культурна холодна війна» [26]. У цих роботах характеризується риторика американських президентів щодо національної безпеки, особливості внутрішньої політики адміністрацій Трумена та Ейзенхауера, а також роль пропаганди США в культурному протистоянні з СРСР. Окремо розглядаються ключові концепції стримування, зокрема підходи, сформульовані Джорджем Кеннаном [26].

Широко представлена тема маккартизму такими роботами як Сторрс Л. «Маккартизм і другий червоний переляк» [78], де досліджується маккартизм як період антикомуністичної кампанії, яка прагнула усунути комунізм з усіх сфер американського життя. Англійською мовою друкували роботу з теми не лише американські автори: Тан Рень та Ван Тяньї у своїй роботі «Маккартизм, медіа та політичні репресії: докази з Голлівуду» проводять аналіз маккартизму, медіа та політичних репресій, зокрема «Чорного списку» в Голлівуді [80]. Ними, в цілому, розглядається вплив політичних переслідувань на кіноіндустрію. Кумар М. у роботі «Маккартизм у кіно: вплив голлівудського маккартизму на американську публіку» теж досліджує впливу голлівудського Маккартизму на американську публіку [49]. Робота включає аналіз стигматизації митців, що потрапили до «Чорного списку», як

зазначалося, «провиною через зв'язок» із митцями у «Чорних списках» («Stigma by Association to Blacklisted Artists») у 1945–1960 роках. Майл Кліндо у своїй роботі «Голлівудські ліві та маккартизм: політична та естетична спадщина червоної паніки» висвітлює політичну та естетичну спадщину «Голлівудських лівих» та їхнього досвіду під час «Червоного переляку» [46]. Дослідник Горовіц І. у роботі «Культура, політика та маккартизм: ретроспектива з окопів» подає ретроспективний погляд на культуру, політику та маккартизм того періоду. Крім того, Джейк Кобрик досліджував конкретний судовий процес над подружжям Розенбергів, сімейство яких є зразком конфлікту між митцями та інтересами держави [47].

В англомовних джерелах розкриваються теми і суто кінематографічного спрямування, які представлені такими роботами як Бегірістайн М. «Акторська студія та Голлівуд у 1950-х роках. Історія театрального реалізму», де характеризується історія театрального реалізму, зокрема вплив Actors Studio на Голлівуд у 1950-х рр. [22], а також роботою Пітера Лі «Від дітей депресії до воїнів холодної війни: конструювання американського дитинства за допомогою голлівудських фільмів у повоєнні роки, 1946-1951», у якій досліджується формування образу американського хлопчика через голлівудські фільми у післявоєнні роки (1946–1951) [50].

Також присутні роботи на широкий спектр тем американської масової культури, такі як робота Альтшулера Г. К. «Все перевернулося. Як рок-н-рол змінив Америку» у якій аналізується те, як рок-н-рол змінив Америку, дослідження стосується впливу на молодіжну культуру [16]. Робота «Роль телебачення у 1950-х роках» Ану Джагга-Наранга аналізує ролі телебачення у 1950-х роках та розглядається його зв'язок зі споживацтвом і «культурою одноразових речей» (throw-away culture) [59]. Схожу тему розкриває розвідка Лео Богарта «Доба Телебачення», де досліджується звички перегляду та впливу телебачення на життя американців [23].

Аналіз історіографії дає підстави стверджувати, що проблематика культури у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття має

нерівномірний ступінь наукової розробленості в різних національних традиціях. У межах англومовного наукового дискурсу вона представлена широко та багатовимірно, тоді як українськомовна література, попри наявність окремих важливих досліджень, охоплює тему лише фрагментарно.

Українська історіографія здебільшого зосереджена на загальних характеристиках післявоєнного розвитку Сполучених Штатів та окремих аспектах культурних змін. Більшість доступних праць подає оглядові узагальнення, що дозволяє окреслити загальну картину, однак не завжди забезпечує глибоке опрацювання специфічних процесів, які формували публічну сферу США у 1945–1955 рр. Дослідження з українського сегменту наукового обігу концентруються переважно на культурних тенденціях, ролі української діаспори або загальних зрушеннях у державній політиці США. Такі роботи відіграють важливу роль для розуміння ширшого контексту, однак не формують цілісної та деталізованої картини ідеологічних, культурних та медійних трансформацій післявоєнної Америки.

На відміну від цього, англومовна література демонструє значно ширшу тематичну палітру та ґрунтовнішу методологічну опрацьованість. Дослідники США та інших країн розглядають післявоєнний період як багатовимірний процес, у якому взаємодіяли економічний підйом, соціальні зміни, антикомуністична політика, ідеологічне протистояння та культурні інновації. Значний пласт праць присвячений аналізу суспільних настроїв, ролі державної політики, риториці американських президентів, формуванню образу «американського способу життя», розвитку пропаганди та інформаційних практик доби Холодної війни.

Особливо розробленими є напрями, пов'язані з дослідженням маккартизму та «Червоного переляку». Сучасні автори не лише аналізують політичні репресії та механізми формування культури страху, але й простежують вплив цих процесів на інтелектуальне середовище, мистецькі практики, кіноіндустрію та функціонування засобів масової комунікації. Роботи, присвячені Голлівуду, інституціям контролю, «Чорному списку» та

цензурним практикам, формують окремий важливий напрям історіографії, що дозволяє комплексно оцінити роль культурних індустрій у формуванні публічної сфери США після Другої світової війни.

Не менш вагомими є дослідження, що стосуються розвитку масової культури – зокрема телебачення, популярної музики та нових медіа. У цих працях культура аналізується як інструмент соціальної інтеграції, формування національного наративу та конструювання моделей поведінки в умовах зростання консюмеризму та технологічного прогресу. Значну увагу приділено також аналізу змін у структурі повсякденного життя, уявлень про гендер, родину, молодіжну культуру, вплив мас-медіа на громадську думку.

Таким чином, огляд історіографії засвідчує існування значного дисбалансу між українською та англomовною традиціями у дослідженні культури США повоєнного десятиліття. Якщо остання пропонує широку теоретичну базу, різноманіття концептуальних підходів і детальне вивчення окремих аспектів публічної сфери, то українська література лише частково торкається необхідної проблематики, залишаючи низку сюжетів недостатньо розробленими. Це зумовлює потребу у подальших спеціальних дослідженнях, спрямованих на всебічне осмислення взаємозв'язків між культурою, політикою та суспільством у Сполучених Штатах 1945–1955 рр.

Узагальнюючи, можна сказати, що історіографічна база, попри свою нерівномірність, створює достатній фундамент для комплексного вивчення теми, але одночасно підкреслює актуальність обраного дослідження. Незважаючи на значний англomовний доробок, у вітчизняній науковій традиції комплексне дослідження культури у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття практично відсутнє. Україномовні праці або лише фрагментарно торкаються окремих аспектів теми, або зосереджуються на ширших культурних процесах без аналізу їх взаємодії з політичними, ідеологічними та соціальними чинниками доби. Це зумовлює наукову новизну роботи, яка пропонує цілісний підхід до вивчення впливу післявоєнного економічного підйому, Холодної війни та маккартизму на

формування публічної сфери США у 1945–1955 рр., а також інтегроване бачення розвитку мистецтва та культурних індустрій у контексті цих процесів. Саме виявлені прогалини та відсутність системного аналізу взаємовпливу культурних і політичних процесів у повоєнній Америці в українському науковому обігу визначають наукову новизну та необхідність цієї розвідки.

1.2 Джерельна база

Робота спирається на джерельну базу, яка переважно включає в себе писемні, візуальні та фото/фонові, статистичні та інші цифрові джерела.

До письмових джерел, що стали відправною точкою для вивчення державної політики та ідеологічного протистояння, належать ключові нормативно-правові акти та публічні заяви епохи Холодної війни та Червоного переляку. Серед них можна виділити такі важливі документи, як Виконавчий указ 9835, підписаний президентом Гаррі С. Труменом у березні 1947 р. [94], який запровадив федеральну програму перевірки лояльності працівників, що стало інституційною основою для подальшого маккартизму. Також використовувався Виконавчий указ 10450, виданий Дуайтом Д. Ейзенхауером у 1953 р., який посилив стандарти безпеки, розширив їхню дію на всі посади у державній службі, а також санкціонував переслідування гомосексуальних працівників («Лавандовий переляк») [32].

Для дослідження політичної істерії важливими джерелами є документи, що стосуються безпосередньої діяльності головних її ініціаторів та органів. Зокрема, це уривки з відомої промови сенатора Джозефа Маккарті у Вілінгу (Західна Вірджинія) 1950 р., де він уперше публічно заявив про наявність комуністів у Державному департаменті США, а також Сенатська резолюція 301 від 2 грудня 1954 року, якою Сенат засудив (цензурував) самого Маккарті за поведінку, що суперечила сенаторським традиціям. У

джерельній базі присутні також матеріали про роботу Комітету Палати представників з розслідування антиамериканської діяльності (HUAC), наприклад повістка Елджера Гісса 1948 року [44–45; 53–56; 75].

Окрім того, для аналізу післявоєнного економічного підйому та його соціальних наслідків залучалися статистичні матеріали, що розкривають аспекти реалізації Закону про реінтеграцію військовослужбовців 1944 р. (GI Bill) [9; 93; 76], а також дані звітів, які відображають динаміку зайнятості та соціальні очікування, зокрема дослідження Бюро у справах жінок щодо післявоєнних планів працівниць [8], матеріали порталу «Цифрова історія» щодо кількості жертв Макартизму, а також статистичні дані інших порталів щодо росту міст та субурбії США у повоєнне десятиріччя [36; 60; 65–67].

Візуальні та фото/фонові джерела є особливо важливими, оскільки робота досліджує культуру у публічній сфері. Значну частину джерельної бази становлять культурні артефакти, які є об'єктом прямого аналізу у Розділі 3 «Мистецтво в публічній сфері» [10–14; 20; 21; 28; 29; 43; 58; 64–67; 82–89].

У сфері образотворчого мистецтва джерелами є знакові твори, що ілюструють піднесення та кризи Абстрактного експресіонізму та його геополітичне використання як інструмента культурної дипломатії. Це включає аналіз «дрип-техніки» Джексона Поллока [33; 43], роботи Віллема де Кунінга наприклад *Woman I* (1950–1952) [86], та живопису кольорового Поля Марка Ротко [74]. Окремо розглядаються твори, що стали перехідними до поп-арту, такі як *Flag* (1954–1955) Джаспера Джонса та «комбайни» Роберта Раушенберга, наприклад *Bed* (1955), які розмивали межі між живописом і повсякденним життям [27]. Як контекстне візуальне джерело також згадується «культове групове фото» художників-абстракціоністів «*The Irascibles*», опубліковане в журналі *Life* у 1950 р. [48].

У кінематографі джерельна база включає фільми, що відображають ідеологічні та естетичні зрушення, зокрема стрічки, які викликали суспільний резонанс або відображали соціальні травми того часу. До них належать фільм

«У порту» (*On the Waterfront*, 1954) Еліа Казана, який багато хто розцінив як виправдання його свідчень перед HUAC; стрічка «Сіль землі» (*Salt of the Earth*, 1954) єдиний офіційно заборонений в США пролетарський фільм, а також приклади фільму нуар, що досліджували соціальні виклики та психологічні викривлення на тлі ідеалізованого «американського шляху» той же «Місце, де самотньо» (*In a Lonely Place*, 1950). Крім того, у роботі фігурують фільми, що ознаменували прихід рок-н-ролу, зокрема «Шкільні джунглі» (*Blackboard Jungle*, 1955) [37].

Сфера популярної музики як джерело спирається на фоно- та медіаконтент, що став каталізатором поколіннєвого зсуву. Основними джерелами тут виступають ключові записи раннього рок-н-ролу, зокрема хіти Елвіса Преслі *Heartbreak Hotel*, пісні Чака Беррі наприклад *Roll Over Beethoven* та *Rock Around the Clock* Білла Хейлі. Крім того, аналізуються записи джазових виконавців, які утверджували «сучасний джаз» і відходили від свінгу, зокрема Майлза Девіса [16].

Для вивчення масової культури та конформізму використовується контент телебачення, яке стало домінуючою культурною формою десятиліття. Це телевізійні ситкоми, що закріплювали ідеалізований образ нуклеарної сім'ї та традиційних гендерних ролей наприклад *I Love Lucy*, *Leave It to Beaver* та *Father Knows Best*, а також публіцистичні видання того часу, наприклад буклет *Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television* (1950), який став підґрунтям для «чорних списків» у сфері розваг [80; 97].

Аналіз джерельної бази засвідчує багат шаровий та міждисциплінарний її характер, що відображає складність і багатовимірність теми культури у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття. Використані джерела охоплюють як офіційні документи та нормативно-правові акти, так і матеріали політичної історії, статистичні звіти, культурні артефакти, аудіовізуальний контент і масмедійні продукти. Такий спектр

дозволяє всебічно відтворити соціально-політичні, економічні та культурні процеси 1945–1955 рр.

Нормативно-правові акти, публічні заяви та матеріали державних органів формують важливий пласт джерел, що відображає інституційну логіку післявоєнної політики США. Документи, пов'язані з реалізацією федеральної безпекової програми, такими як Виконавчі укази 9835 та 10450, а також промови та резолюції доби маккартизму, дозволяють простежити механізми формування атмосфери політичної підозри та інструменти державного контролю, які визначали характер публічної сфери. Діяльність НУАС, матеріали слухань та індивідуальні кейси (наприклад, повістки свідкам або публічні заяви політичних діячів) відкривають доступ до аналізу того, як антикомуністична політика впливала на практики громадянської поведінки, творчі свободи та соціальні комунікації. Статистичні джерела та соціологічні звіти забезпечують кількісну основу для вивчення післявоєнних трансформацій. Дані, що демонструють реалізацію Закону про реінтеграцію військовослужбовців (GI Bill), матеріали про зайнятість, економічну мобільність, зростання міст і субурбії, а також відомості про соціальні настрої, дозволяють реконструювати контекст стрімкого економічного підйому та зміни структури американського суспільства. Ці документи відіграють ключову роль у розумінні умов, за яких формувалися нові культурні практики та моделі поведінки в американській публічній сфері.

Надзвичайно важливою складовою є візуальні, аудіовізуальні та художні джерела, що надають можливість безпосереднього аналізу культурної продукції доби. Твори образотворчого мистецтва – від абстрактного експресіонізму до ранніх зразків поп-арту – дають змогу простежити естетичні пошуки митців, їхню реакцію на політичну атмосферу та роль мистецтва як символічного інструменту культурної дипломатії. Кінематографічні джерела, зокрема культові стрічки 1950-х рр., відображають суспільні конфлікти, моральні дилеми та соціальні страхи повоєнного покоління, а також взаємодію кіноіндустрії з політичними

репресивними практиками. Музичні джерела – записи раннього рок-н-ролу, джазові композиції, фонограми популярних виконавців – дозволяють оцінити зміну масових смаків, роль молоді та значення музики як інструменту культурного протесту та самоідентифікації. Телевізійний контент та медійні публікації формують інший важливий кластер джерел, який відображає епоху становлення телебачення як провідної масової комунікаційної платформи. Ситками, драматичні програми, рекламні ролики та спеціальні публіцистичні матеріали дозволяють дослідити механізми конструювання образу нуклеарної сім'ї, норм поведінки, споживацьких моделей та ідеалів середнього класу у період, коли телебачення почало визначати стандарти «масової культури» та формувати соціальний консенсус.

Узагальнюючи, джерельна база роботи має комплексний і репрезентативний характер, що дозволяє всебічно охопити соціально-політичні та культурні аспекти післявоєнної Америки. Її багатоманітність забезпечує можливість не лише реконструювати події та явища доби, але й простежити, як різні типи джерел відображають процеси формування нової американської ідентичності, зростання конформізму та виникнення передумов для майбутніх контркультурних рухів. Така структура дозволяє здійснити інтегрований аналіз взаємодії державної політики, суспільних настроїв і культурних індустрій у публічній сфері США 1945–1955 рр., створюючи теоретично й емпірично надійну основу для подальших досліджень.

Таким чином, джерельна база роботи охоплює фундаментальні письмові свідчення про державну політику та ідеологічні репресії, а також репрезентативні культурні артефакти у сфері образотворчого мистецтва, кінематографу та популярної музики, які дають змогу зрозуміти формування нової американської ідентичності та динаміку конформізму й контркультури у публічній сфері США першого повоєнного десятиліття.

1.3 Методологія дослідження

Методологічна основа магістерського дослідження визначається необхідністю комплексного та багатовимірного аналізу публічної сфери США у 1945–1955 рр., що сформувалася на перетині політичних, соціальних та культурних процесів післявоєнної доби. Враховуючи складність теми та різноманітність використаних джерел, у роботі застосовано поєднання загальнонаукових, загальноісторичних та спеціальних методів, що забезпечують цілісне та неупереджене вивчення явища.

Основою для роботи є дотримання ключових принципів історичного дослідження, зокрема принципів історизму та неупередженості. Застосування принципу історизму є необхідним, оскільки дає змогу розглядати явища публічної культури США у період 1945-1955 років не як статичні факти, а як процеси, що розвивалися під впливом конкретного історичного контексту, а саме післявоєнного економічного підйому, Холодної війни та «Червоного переляку». Це передбачає вивчення державної політики, культурних трендів і розвитку мистецтв з урахуванням часу їхнього виникнення та трансформації, уникаючи анахронізмів та сучасних оцінок без розуміння епохи. Принцип неупередженості, натомість, вимагає об'єктивного аналізу джерел та історіографічних концепцій, незважаючи на контрверсійність таких явищ, як маккартизм чи ідеологічне протистояння, і дозволяє створити збалансовану картину формування нової американської ідентичності.

Для досягнення цілісного розуміння такої складної теми, що охоплює суспільні зміни, державну політику та мистецтво, у роботі застосовуються комплексний та системний підходи. Комплексний підхід є необхідним для поєднання аналізу різноманітних елементів публічної сфери від офіційних виконавчих указів та політичних заяв Маккарті до культурних артефактів: кінематографу, образотворчого мистецтва та популярної музики [Додаток А]. Таким чином, культурні тренди розглядаються не ізольовано, а у тісному зв'язку з економічним процвітанням і геополітичною напругою. Системний

підхід, у свою чергу, допомагає сприймати публічну сферу як динамічну систему, де зміни в одному її елементі, наприклад поширення телебачення, неминуче викликають реакцію в інших сегментах, наприклад кризи кінематографу та появу нових жанрів ситкомів.

Серед загальнонаукових методів, які використовувалися для обробки інформації та формування висновків, особливо варто виділити аналіз, синтез, індукцію та дедукцію. Методом аналізу була здійснена детальна деконструкція змісту таких явищ, як «Red Scare», що дозволило розібрати його інституційні основи (Виконавчий указ 9835, HUAC) та соціально-культурні наслідки (чорні списки та тиск на діячів мистецтва). Синтез був необхідний для поєднання окремих елементів, наприклад зв'язку між післявоєнним економічним бумом та зростанням консюмеризму, що дало змогу створити цілісну картину публічної сфери. Дедуктивний метод застосовувався при виведенні гіпотез та логічному поясненні наслідків, наприклад впливу маккартизму на зміст кінофільмів та образотворчого мистецтва, тоді як індукція була використана для формулювання загальних висновків про домінування конформізму та появу дисидентських течій на основі вивчення окремих культурних прикладів рок-н-ролу чи руху бітників.

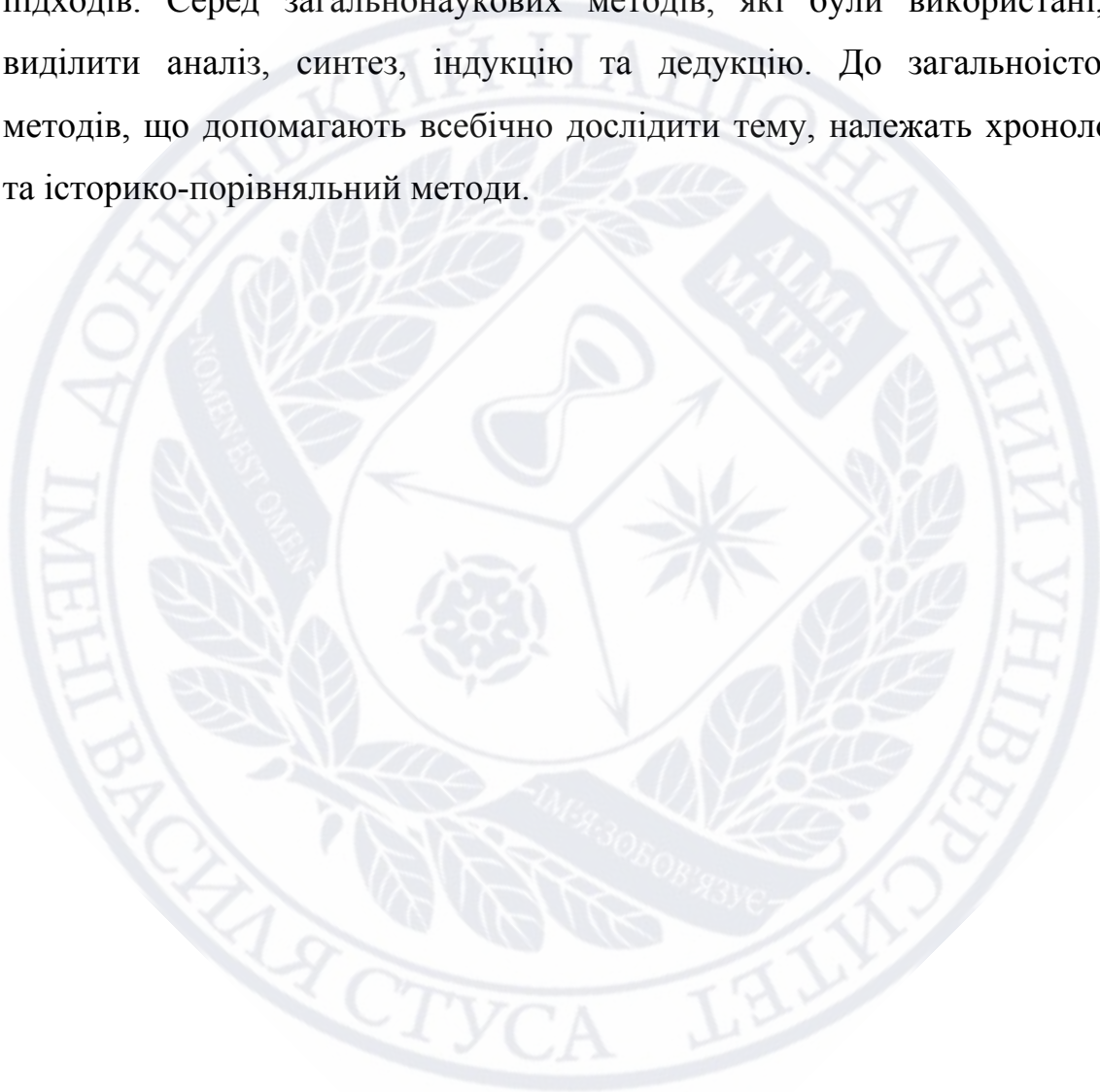
До історичних методів, що допомагають всебічно дослідити тему, належать хронологічний та історико-порівняльний методи. Хронологічний метод є основним для структури роботи, адже дослідження охоплює чітко визначений проміжок часу перше повоєнне десятиліття (1945–1955 pp.). Це дозволяє послідовно простежити еволюцію подій від початку Холодної війни та зародження маккартизму до його кульмінації та поступового спаду, а також паралельно вивчити розвиток популярної музики, кінематографу та образотворчого мистецтва в цей часовий відрізок. Історико-порівняльний метод використовується для зіставлення різних культурних явищ та їхньої реакції на суспільні виклики, наприклад порівняння Абстрактного експресіонізму як «культурної зброї» проти радянського реалізму з появою нонконформістського рок-н-ролу як протесту проти конформізму середнього

класу, що дає змогу виявити спільні та відмінні риси культурних трансформацій у публічній сфері США.

Трактуючи поняття «культура» в магістерській роботі, була використана близька до американського концепту розуміння культура характеристика зі словників Н. Вебстера (зараз у власності компанії Merriam-Webster), за якими культура охоплює широкий комплекс явищ, безпосередньо релевантних для аналізу публічної сфери США першого повоєнного десятиліття. У словниковому визначенні культура постає, з одного боку, як «сукупність вірувань, звичаїв, мистецтва та інших проявів життя певної соціальної групи, місця або часу», що дозволяє розглядати її як цілісний спосіб існування суспільства, визначений нормами, цінностями та символічними структурами. З іншого боку, Merriam-Webster трактує культуру як «характерні риси повсякденного буття, стилю життя та соціальної взаємодії, спільні для людей певного часу чи простору», що робить можливим дослідження культури як сфери повсякденних практик та форм соціальної поведінки, центральних для функціонування публічної сфери. Важливим є й розуміння культури як «набору спільних установок, цінностей, практик та цілей, характерних для певної інституції або організації», що дає змогу простежити культурні моделі у діяльності медіа, державних органів і суспільних інституцій, які в післявоєнній Америці активно формували публічний дискурс. Додатково культура визначається як «інтегрований комплекс знань, вірувань і моделей поведінки, що передаються між поколіннями», підкреслюючи тяглість традицій, символічних систем та механізмів соціалізації, які суттєво впливали на формування американської ідентичності у 1945–1955 рр. Нарешті, культура постає як «сфера мистецтв, гуманітарних практик та інтелектуального чи естетичного розвитку», що дозволяє розглядати художнє виробництво кінематографа, образотворчого мистецтва та музики як ключовий сегмент публічної сфери та ідеологічного протистояння доби. Сукупність цих значень забезпечує багатовимірну аналітичну рамку, яка дозволяє досліджувати

культуру як творчий чи естетичний феномен та структурний елемент суспільного життя, інструмент формування політичних смислів і простір взаємодії між індивідом, державою та публічними інституціями у контексті післявоєнної Америки [98].

Таким чином, магістерське дослідження ґрунтується на принципах історизму та неупередженості, із застосуванням комплексного та системного підходів. Серед загальнонаукових методів, які були використані, варто виділити аналіз, синтез, індукцію та дедукцію. До загальноісторичних методів, що допомагають всебічно дослідити тему, належать хронологічний та історико-порівняльний методи.



РОЗДІЛ 2. ЗМІНИ УКЛАДУ ЖИТТЯ, СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

2.1 Повоєнний вплив на тренди та динаміку розвитку США

Після Другої світової війни Сполучені Штати опинилися у винятковому становищі, що визначило потужну динаміку подальшого економічного розвитку та культурних трендів. Країна вийшла з конфлікту, маючи повну зайнятість, новітні технології, домінантне положення у світовій банківській системі та міжнародній торгівлі, а також найсильнішу армію, будучи єдиною великою державою, економіка якої процвітала під час війни, тоді як Європа та Азія були спустошені [9; 93]. Цей міцний економічний фундамент став основою для безпрецедентного післявоєнного буму [6].

Власне, тема «післявоєнний економічний бум» є наріжним каменем для розуміння історії публічної сфери США 1945–1955 рр., оскільки вона забезпечила матеріальний добробут, який більшість американців не могли собі уявити раніше [6]. Цей період започаткував так званий «Золотий вік американського капіталізму» [7; 81].

Ключовим показником цього зростання є динаміка валового національного продукту (ВНП) та валового внутрішнього продукту (ВВП). ВНП Сполучених Штатів більш ніж подвоївся у період між 1945 і 1960 роками, зростаючи від \$200 мільярдів до понад \$500 мільярдів [7; 81]. Додатково зазначимо, що ВНП стрімко зріс з \$200 мільярдів у 1940 р. до \$300 мільярдів у 1950 році, а потім перевищив \$500 мільярдів до 1960 р., що остаточно закріпило за США статус найбагатшої та наймогутнішої держави світу [11; 68]. Якщо деталізувати, номінальний ВВП у 1950 р. становив \$300 мільярдів і зріс до \$542 мільярдів до 1960 р., демонструючи значне зростання на 80.6% за десятиліття [12; 95].

Це стрімке економічне зростання було обумовлене низкою взаємопов'язаних факторів. По-перше, відбулася швидка і гнучка переорієнтація промисловості. Фабрики, які під час війни були переведені на масове виробництво озброєння літаків, двигунів, гармат та танків, оперативно перейшли на випуск цивільної продукції, такої як автомобілі, телевізори та побутова техніка [11; 68]. Оптимістичні прогнози щодо післявоєнного буму виявилися вірними, оскільки наявність особистих заощаджень у населення та величезний відкладений попит на споживчі товари (які були недоступні в роки Великої депресії та війни) забезпечили негайний ринок збуту [9; 11; 93]. Наприклад, між 1945 і 1949 роками американці придбали 5.5 мільйона печей, 21.4 мільйона автомобілів і 20 мільйонів холодильників [8; 76]. Завдяки цьому буму рівень безробіття залишався незначним. По-друге, вагому роль відіграли державні інвестиції та політика. Економічне зростання значною мірою підтримувалося федеральними витратами, включаючи будівництво міжштатних магістралей, шкіл та розподіл пільг для ветеранів [7]. Ключовим стимулюючим фактором став Закон про реінтеграцію військовослужбовців 1944 р., відомий як GI Bill [9; 93]. Він надавав фінансову допомогу ветеранам для здобуття освіти, професійної підготовки, а також гарантії федеральних позик для купівлі житла чи започаткування бізнесу [8; 60]. Це безпосередньо сприяло будівельному буму та подальшій субурбанізації. Крім того, збільшення військових витрат, спричинене початком Холодної війни, підтримувало економічний розвиток.

Внаслідок цього безпрецедентного економічного зростання американський середній клас отримав більше грошей для витрат, а доступність та асортимент споживчих товарів значно розширилися. Споживча культура закріпилася як важливий рушій економіки і навіть прирівнювалось споживацтво до патріотизму в контексті Холодної війни [12; 95]. Таким чином, післявоєнний економічний бум не лише трансформував матеріальне життя американців, але й став основою для

формування нової культурної та геополітичної ідентичності США в 1945–1955 рр., відкинувши традиційний ізоляціонізм і запровадивши концепцію «стримування» як глобальної політики [16; 19, с. 2]. США взяли на себе роль провідного захисника демократії та вільного світу [15].

Показовим є те, що завдяки масовій мобілізації американських чоловіків на військову службу та стрімкому розширенню оборонної промисловості [1], рівень безробіття, який сягав 25% під час Великої депресії та становив 14,6% у 1939 році, впав до рекордно низької позначки у 1,2% у 1944 р. [11; 68]. Саме це досягнення військової економіки витягнуло країну з депресії та сприяло отриманню великих прибутків [4]. Сполучені Штати стали єдиною провідною країною, що економічно процвітала під час конфлікту, на відміну від Європи та Радянського Союзу, які були спустошені та зіткнулися з фінансовою катастрофою. Завдяки цьому США після закінчення війни опинилися у кращому економічному становищі, ніж будь-яка інша країна світу.

Вимоги військової промисловості змусили мільйони американців, включно з жінками, переїхати, переважно до узбережжя, де розташовувалися оборонні заводи [60]. Кількість працевлаштованих жінок зросла з 14 мільйонів у 1940 р. до 19 мільйонів у 1945 р., збільшивши їхню частку в робочій силі з 26% до 36%. Ці робочі місця, особливо у виробництві військових матеріалів, таких як літаки, кораблі та хімічні заводи, часто пропонували вищу заробітну плату за традиційну «жіночу роботу». Хоча більшість експертів очікували, що це явище буде тимчасовим, оскільки фабрики поверталися до мирного виробництва, а жінок звільняли, щоб звільнити місце для демобілізованих ветеранів, загальна ситуація складалася на користь потужного економічного зростання [8].

Важливим фактором, що спричинив сплеск споживання, був відкладений попит, який накопичився за роки Другої світової війни, коли заводи були переорієнтовані на військове виробництво. Американські підприємства випускали танки замість автомобілів, а кулемети замість

швейних машин. Водночас, завдяки повній зайнятості та високим зарплатам, американці накопичили значні особисті заощадження, досягнувши до 1945 р. в середньому 21% особистого доходу, які були готові до витрат [11; 68]. Після закінчення війни оптимістичні прогнози щодо економічного відновлення справдилися, оскільки американські заводи швидко переорієнтувалися з виробництва військової техніки на задоволення потреб споживчого ринку.

Масове виробництво та доступність товарів стали безпосередньою ознакою нового економічного процвітання. Продажі нових автомобілів зросли в чотири рази між 1945 та 1955 роками. До кінця 1950-х рр. близько 75% американських домогосподарств володіли принаймні одним автомобілем, що ілюструвало перетворення автомобіля на соціальну необхідність [10; 11]. Зростання автомобілізації (з приблизно 50% до 74% американців, які володіли автомобілем між кінцем 1940-х та 1950-ми роками) також безпосередньо призвело до зростання мережі великих супермаркетів, доступ до яких став можливим завдяки машині, замінюючи традиційні спеціалізовані міські магазини [8].

Розвиток споживчої культури був нерозривно пов'язаний із бумом приміського житлового будівництва, оскільки забудовники, наприклад Вільям Левітт, застосовували методи масового виробництва, вперше розроблені для військових потреб, для швидкого зведення недорогих будинків [9]. Ці нові будинки вимагали оснащення побутовою технікою. Компанія Frigidaire (підрозділ General Motors), яка під час війни збирали гвинти пропелерів для В-29 та кулемети, після війни розширили свій асортимент, впроваджуючи революційні продукти, зокрема пральні та сушильні машини, посудомийні машини та подрібнювачі сміття [68]. Деякі моделі будинків, наприклад Lustron, навіть пропонували вбудовані зручності такі як комбінований прально-посудомийний пристрій «Automagic» [76].

У післявоєнний період США гостро стояло питання ветеранів. Головною віхою у сфері державних витрат на ветеранів став «Закон про

реадаптацію військовослужбовців» 1944 р., відомий як GI Bill. Цей закон був прийнятий у червні 1944 р., коли уряд був стурбований впливом демобілізації мільйонів військовослужбовців на внутрішню економіку, побоюючись післявоєнної економічної депресії та масових протестів через зменшення кількості робочих місць і закриття оборонних заводів [76]. Ветеранські організації, той же Американський легіон, лобіювали цей закон, нагадуючи Конгресу про те, що після Першої світової війни ветерани отримали мінімальну підтримку, що спричинило катастрофічний шок на ринку праці, і закликали полегшити цей шок шляхом надання професійної підготовки чи навчання в коледжах [93].

Закон передбачав кошти для підтримки серед ветеранів відвідування коледжів, університетів або професійних училищ, а також на оплату навчання, книг та скромну допомогу на проживання. Були надані федеральні гарантії позик для ветеранів, які бажали придбати будинок, ферму чи розпочати бізнес. Ветеранам надавалася допомога у розмірі 20 доларів на тиждень протягом терміну до одного року [60; 93]. Масштаби цих державних впливань були величезними. Понад 8 мільйонів ветеранів скористалися освітніми перевагами, що призвело до революції в системі вищої освіти США. У 1947 р. приблизно половина всіх нових студентів коледжів були ветеранами [93]. Це допомогло підвищити рівень освіти американської робочої сили, що, у свою чергу, призвело до підвищення продуктивності. Крім того, ветерани придбали 20% усіх нових будинків, збудованих після війни, що стало значним стимулом для будівельної галузі та субурбанізації. Загалом, як зазначають джерела, загальний вплив такої державної політики був майже незліченним, сприяючи економічному буму та процвітанню для багатьох американців [60].

Варто зазначити, що ці державні витрати не були рівномірно розподілені. Хоча сам закон не містив положень про расову дискримінацію, через широку сегрегацію в суспільстві, він не зміг виконати своїх обіцянок для ветеранів кольору. Чорношкірі ветерани часто не могли отримати

кредити на житло в банках, а дискримінаційні житлові угоди не дозволяли їм купувати будинки у певних районах. Крім того, історично чорні коледжі та університети не отримували фінансування для підтримки ветеранів, які поверталися, через що до 20 000 чорношкірих ветеранів були змушені відмовитися від навчання. Ця нерівномірна реалізація Закону призвела до поглиблення розриву у сфері багатства, освіти та громадянських прав між білими та чорношкірими американцями [76; 81].

Слід зазначити, що оборона залишалася головним бюджетним пріоритетом федерального уряду протягом усього періоду. Після різкого скорочення збройних сил, яке зазвичай відбувалося після попередніх війн в історії США, після Корейської війни країна вирішила підтримувати велику армію, витрачаючи понад 40 мільярдів доларів до кінця 1950-х рр. щорічно. Витрати на оборону різко зросли, збільшившись з 13 мільярдів доларів на початку Корейської війни до, у 1953 р., більш ніж 50 мільярдів доларів. Однак, президент Дуайт Д. Ейзенхауер, військовий герой і рішучий прихильник національної оборони, розглядав стрімке зростання військових витрат як загрозу подальшому економічному добробуту нації [92]. Він вважав, що Радянський Союз прагне змусити Америку та вільний світ нести нестерпний тягар безпеки, що призведе до економічної катастрофи. Саме це побоювання лягло в основу його стратегії «Новий погляд» (New Look), яка суттєво змінила структуру державних витрат на оборону.

Ейзенхауер прагнув знайти більш економічний і ефективний спосіб боротьби з комуністичною загрозою. Він виступав за відмову від витратних конвенційних збройних сил, стверджуючи, що підтримка адекватної конвенційної сили була б занадто дорогою і призвела б до банкрутства країни. Натомість, стратегія передбачала посилення атомного потенціалу та доктрину «масованої відплати» (massive retaliation), що стримувала б агресію загрозою негайної і потужної відповіді. У рамках цієї стратегії, авіація та ракетна техніка стали пріоритетними об'єктами державних витрат. Ейзенхауер закликав до «прискорення, загострення, концентрації» ресурсів,

стверджуючи, що військово-повітряні сили (air power) стали більш важливим фактором у війні. Його план передбачав виділення 60 центів з кожного долара оборонного бюджету на «військово-повітряні сили та протиповітряну оборону». Хоча президент обережно уникав прямої згадки про атомну чи ядерну зброю, він натякав на неї, заявляючи, що лише три літаки, оснащені «сучасним озброєнням», могли б «повторити руйнівну силу всіх 2700 [союзницьких] літаків», задіяних під час висадки в Нормандії. Таким чином, розбудова атомного стримування була представлена як найбільш «економічний» шлях до безпеки. У своїх промовах він також згадував розвиток ракет як «технологічний прогрес» [16, с. 93; 19, с. 74, 83, 92-93].

У контексті розгляду динаміки державних витрат у післявоєнний період у США, будівництво міжштатних автомагістралей, узаконене у 1956 р., виступає як один із найбільш значущих та багатогранних прикладів державного фінансування, що безпосередньо поєднав економічне стимулювання з імперативами національної безпеки часів Холодної війни.

Ключовим законодавчим актом, який уможливив цей колосальний проєкт, став Федеральний закон про шосейні дороги 1956 р. (Federal Highway Act of 1956) [10]. Президент Двайт Д. Ейзенхауер, який обстоював принцип «Сучасного республіканізму» (Modern Republicanism), що передбачав баланс між вільною економікою та ефективною соціальною мережею, активно підтримував цей закон. Його реалізація призвела до будівництва інтегрованої загальнонаціональної системи високошвидкісних автострад, відомої як сучасна Система міжштатних автомагістралей (Interstate Highway System), яка охопила 40 000 миль доріг [92, 95]. Примітно, що ці величезні витрати були легітимізовані передусім як ініціатива національної оборони. Основна ідея полягала в тому, щоб підготувати Сполучені Штати до швидкої мобілізації у випадку загрози національній безпеці. Автомагістралі мали забезпечити ефективне пересування військ та військової техніки, а також служити засобом швидкої евакуації цивільного населення у разі ядерного нападу. Таким чином, це було частиною стратегії захисту нації [19, с. 98].

Це масове державне інвестування відбувалося у період, коли фінансування багатьох інших внутрішніх програм часто залишалося в тіні щорічних оборонних витрат. Оборонні витрати, що збільшилися з 13 мільярдів доларів на початку Корейської війни до понад 50 мільярдів у 1953 р., були головним бюджетним пріоритетом, і фінансування автомагістралей органічно вписалося в цю стратегічну картину [92].

Окрім прямого військового значення, розбудова автомагістралей мала глибокі соціальні та економічні наслідки, які підживлювали споживчу культуру та субурбанізацію. Закон отримав потужну підтримку від автомобільних та нафтових компаній. Розширення дорожньої мережі було необхідним для обслуговування зростаючої кількості автомобілів (з кінця 1940-х до кінця 1950-х рр. рівень володіння автомобілями зріс приблизно з 50% до 74%) [76]. Шосе значно покращили можливості подорожувати країною на автомобілях, що, у свою чергу, стимулювало зростання великих супермаркетів, доступ до яких став можливим завдяки автомобілям, витісняючи традиційні спеціалізовані міські магазини. Водночас, оскільки нові автомагістралі були спроектовані для високошвидкісного руху без зупинок, вони часто оминали невеликі міста та старі комерційні центри, що призводило до занепаду багатьох малих міст і підприємств [10]. Будівництво міжштатних автомагістралей у середині 1950-х рр. являло собою колосальний державний видаток, який, будучи виправданим військовими потребами (Національна система оборони), став потужним двигуном економічного зростання та каталізатором глибоких змін у структурі американської торгівлі та життєдіяльності [92].

У загальному контексті розвитку Сполучених Штатів після Другої світової війни (1945–1950-ті рр.), стає очевидним, що цей період був часом кардинальної трансформації американської ідентичності та геополітичної ролі, оскільки нація перейшла від традиційного ізоляціонізму до глобального проактивного лідерства. Сполучені Штати вийшли з Другої світової війни як

одна з провідних економічних, політичних і військових держав світу. Цей економічний успіх, досягнутий завдяки військовому виробництву, що витягнуло країну з депресії та принесло великі прибутки, поставив США в краще становище, ніж будь-яку іншу велику країну [56].

Занепад союзницьких відносин із Радянським Союзом, який не виконав низки військових обіцянок, призвів до виникнення нової форми міжнародної напруги Холодної війни, що почалася вже через два роки після закінчення бойових дій [56]. Цей конфлікт був насамперед протистоянням двох конкуруючих політичних та економічних систем: комуністичної системи СРСР та демократичного капіталізму США [93]. Відчуття загрози, посилене радянськими «експансивними тенденціями», а також попередженнями, «довгої телеграми» Джорджа Кеннана та промови Вінстона Черчилля про «залізну завісу», змусило Вашингтон повністю переосмислити свою зовнішню політику [19, с. 18-19; 93]. У березні 1947 р. Президент Гаррі С. Трумен виступив із ключовою промовою, відомою як Доктрина Трумена, яка стала основоположним моментом у риториці національної безпеки Холодної війни. Трумен заявив, що «майже кожна нація повинна зробити вибір між альтернативними способами життя» одним, заснованим на волі більшості та індивідуальній свободі (демократія), та іншим, ілюстрованим волею меншості, що спирається на «терор і гноблення» (комунізм). Президент наголосив, що Сполучені Штати мають підтримувати вільні народи, які чинять опір спробам підкорення [2; 19, с. 2-3, 49-50].

Доктрина стала відходом від традиційного ізоляціонізму США. Вона стверджувала, що національна безпека США тепер є глобальною справою, яка вимагає проактивного, одностороннього підходу з використанням економічної, політичної та військової допомоги. Ця політика, відома як стримування (Containment), була спрямована на запобігання поширенню комунізму за межі його поточних кордонів [19, с. 209-210; 93]. Важливою складовою стратегії стримування стала економічна допомога. Трумен усвідомлював, що соціалістичні ідеї легко приживаються в країнах, де панує

бідність і слабкість політичних інституцій. Тому, слідом за Доктриною Трумена, був ініційований План Маршалла (з 1948 р.), який надавав понад тринадцять мільярдів доларів допомоги Західній Європі. Метою Плану Маршалла було «зупинити поширення комунізму» шляхом відновлення соціальної та промислової структури Європи та, відповідно, опосередковано американської економіки. Як зазначають джерела, ці ініціативи виявилися успішними, запобігши падінню Західної Європи під радянське домінування та зміцнивши репутацію США як світового лідера у боротьбі проти комунізму [19, с. 57-58]. Для забезпечення колективної безпеки та боротьби з комуністичною наддержавою США взяли на себе провідну роль у створенні Організації Об'єднаних Націй (ООН) та, що важливіше, Організації Північноатлантичного договору (НАТО) у 1949 р., першого військового альянсу в мирний час в історії США. Крім того, нагальні потреби Холодної війни призвели до реструктуризації військових та розвідувальних сил країни [56].

Після обрання Дуайта Д. Ейзенхауера у 1952 р., зовнішня політика США набула нового вигляду, відомого як «Новий погляд» (New Look). На відміну від стратегії «стримування» Трумена, яка, на думку республіканців, була недостатньо агресивною і призвела до корейського пата, «Новий погляд» Ейзенхауера мав на меті «протистояти» та «перемогти» комунізм, а не лише стримувати його. Значне збільшення військових видатків, зокрема на авіацію та нові технології (комп'ютери), сприяло економічному зростанню десятиліття. Однак, Ейзенхауер також попередив про потенційну небезпеку нестримного зростання військово-промислового комплексу Сполучених Штатів Америки [19, с. 19, 73, 197-198].

Напруженість Холодної війни не обмежувалася зовнішньою політикою, вона глибоко вплинула на внутрішнє життя США. Страх перед комуністичною підривною діяльністю викликав «Червону істерію» (Red Scare), що призвела до політичних «полювань на відьом», очолюваних сенатором Джозефом Маккарті. Внаслідок цих слухань, спрямованих на

припинення «антиамериканської діяльності», десятки тисяч американців втратили роботу та друзів. Проте ідеологічний конфлікт мав і культурний вимір, культурну дипломатію та пропаганду. Уряд США, подолавши початкове небажання використовувати пропаганду, створив такі програми, як «Голос Америки» (радіо) та фільми («Багатство нації»), аби протидіяти радянському впливу та просувати переваги американських свобод над комуністичною тиранією [30].

Таким чином, період 1945–1950-х рр. сформував зовнішньополітичну доктрину США, яка передбачала постійне глобальне втручання, масовані державні витрати на оборону та активне використання ідеологічних і культурних інструментів для перемоги у «війні слів» Холодної війни.

2.2 «Red Scare», зародження «Маккартизму» та його вплив на публічну сферу США

У рамках розгляду впливу «Red Scare» на публічну сферу США у 1945–1955 рр., слід перш за все дати визначення цьому явищу та окреслити його історичний контекст, розуміючи, що він сягає корінням у складну мережу історичних, економічних та геополітичних чинників.

«Червоний переляк» (Red Scare) визначається як період інтенсивного страху та підозри в Сполучених Штатах, що стосувався комунізму та радикальних лівих ідеологій. Це явище проникло в американську політику, суспільство та культуру, особливо активно проявившись з кінця 1940-х до 1950-х рр., у період ранньої фази Холодної війни [70]. Хоча коріння страху сягає ще 1920-х років, так звана Друга хвиля «Червоного переляку» (McCarthyism), яка тривала приблизно з 1947 по 1957 р., була більш тривалою та всеохопною. Саме по собі поняття «маккартизм», хоча й стало загальноновживаним для позначення всього періоду Другого червоного переляку, особливо з 1950 по 1954 р., фактично є вузьким і стосується

тактики публічного висунення звинувачень у нелояльності чи підривній діяльності без достатніх доказів [78, с. 1]. Цей термін походить від імені сенатора Джозефа Р. Маккарті з Вісконсину, який у лютому 1950 р. публічно заявив, що має список із 205 комуністів, які нібито проникли до Державного департаменту США. Однак сам «Червоний переляк» як загальне явище розпочався раніше, приблизно у 1947 р., коли керівництво спецслужб та високопосадовці з'ясували, що державні структури США насичені іноземними агентами завдяки інформації від агентів [4].

Посилення цього страху було викликано низкою як міжнародних, так і внутрішніх подій. На геополітичному рівні напруженість Холодної війни між США та Радянським Союзом зробила можливість ядерної війни жахливо реальною. Американці були шоковані тим, що у 1949 р. Радянський Союз успішно випробував свою першу атомну бомбу, що призвело до гонки озброєнь. Також побоювання зростали через розширення комунізму у світі: у 1949 р. комуністи захопили владу в Китаї, а в 1950 р. Північна Корея вторглася до Південної Кореї. Ці події переконали багатьох американців у тому, що комунізм швидко поширюється і може незабаром досягти Сполучених Штатів [24].

На внутрішньому фронті страхи посилювалися реальними випадками радянського шпигунства, такими як справа Елджера Гісса, колишнього високопоставленого чиновника Держдепартаменту, звинуваченого у шпигунстві та засудженого за неправдиві свідчення, а також страта подружжя Розенбергів за участь у радянській шпигунській мережі. Ці випадки, а також арешт атомного вченого Клауса Фукса, посилили занепокоєння щодо загрози національній безпеці з боку комуністичної підривної діяльності [47; 55; 78, с. 3].

У цій напруженій атмосфері уряд також сприяв поширенню страху, розслідуючи підозрюваних комуністів. Президент Гаррі Трумен у 1947 р. видав Виконавчий наказ 9835, який формалізував федеральну програму лояльності працівників у відповідь на звинувачення правих у тому, що його

адміністрація переховує комуністичних шпигунів. Згодом, у 1945 р., Комітет Палати представників з розслідування неамериканської діяльності (HUAC), який був заснований ще в 1938 р., став постійним комітетом і почав проводити гучні слухання щодо ймовірного проникнення комуністів у державні структури та індустрію розваг [78, с. 2, 8]. Медіа-ресурси також відігравали значну роль, публікуючи сенсаційні історії про комуністичну інфільтрацію, а популярна культура, включаючи фільми та дитячі комікси, відображала ці тривоги, попереджаючи про небезпеку комуністичного захоплення. У цьому кліматі страху, що панував у суспільстві, моральна нерішучість, жадібність і сумніви стали, за словами деяких авторів, «національними рисами» [39, с. 1-2].

Феномен «Червоного переляку» другої хвилі нерозривно пов'язаний із постаттю сенатора Джозефа Р. Маккарті, республіканця від штату Вісконсин, чиє ім'я стало символом епохи, відомої як «маккартизм» [54]. Саме Маккарті, як ключова дійова особа, катапультивав цю антикомуністичну істерію до її найвищої точки, використовуючи свій політичний вплив для розгортання масштабного «полювання на відьом».

Джозеф Маккарті, який був обраний до Сенату у 1946 р., перші три роки свого терміну вважався «невизначним» і «неефективним» політиком. Прагнучи до слави та посилення своєї політичної кар'єри, яка згасала, він вирішив скористатися напруженим політичним кліматом Холодної війни [85; 45]. Вирішальним моментом став його виступ 9 лютого 1950 р. у Вільямс, Західна Вірджинія, де він кинув публічну «політичну бомбу». У цій промові Маккарті заявив, що має список із 205 (або 57, як він швидко змінив цифру) комуністів, які, за його словами, проникли до Державного департаменту США і «допомагають формувати нашу зовнішню політику» [54]. Незважаючи на те, що Маккарті був не першим, хто підняв тему внутрішньої комуністичної загрози, і «Червоний переляк» розпочався раніше, приблизно у 1947 р., його заяви, зроблені на тлі реальних викриттів шпигунства (справи Елджера Гісса, подружжя Розенбергів, чи Клауса

Фукса), миттєво привернули національну увагу. Маккарті став невтомним «хрестоносцем» проти комунізму [78, с. 25].

Як голова Сенатського постійного підкомітету з розслідувань, Маккарті використовував тактику, яка отримала назву «маккартизм». Цей термін описує практику публічного висунення звинувачень у політичній нелояльності чи підривній діяльності без достатнього доказового обґрунтування, а також застосування недобросовісних методів розслідування [69]. Він безвідповідально поводився зі звинуваченнями, постійно змінюючи кількість нібито викритих комуністів [44]. Його докази часто були вигаданими, ґрунтувалися на чутках або старих, дискредитованих файлах, а іноді він просто читав з уявних документів, які він «тримав у старій валізі». Коли його звинувачували у брехні чи вказували щодо браку доказів, Маккарті просто звинувачував опонента у комуністичних симпатіях [53; 85].

Маккарті не обмежувався державними службовцями. Його діяльність поширилася на широкий спектр професій, включаючи журналістів, інтелектуалів, професорів та діячів мистецтва, яких він називав «ліберальними». Він також ініціював так званий «Лавандовий переляк» (Lavender Scare), стверджуючи, що геї та лесбійки, які працюють у федеральному уряді, можуть бути вразливими до шантажу з боку ворожих агентів [45].

Сенатор Джозеф Маккарті, разом із Комітетом Палати представників з розслідування антиамериканської діяльності (HAC) та такими програмами, як ініційована президентом Гаррі Труменом Програма перевірки лояльності (Executive Order 9835), створив інфраструктуру, яка поширювала страх та підозру в усьому американському суспільстві [38].

Падіння Маккарті розпочалося після того, як він почав атакувати адміністрацію республіканця Дуайта Д. Ейзенхауера [75]. Незважаючи на те, що Ейзенхауер спочатку відмовлявся «спускатися в стічну канаву» з Маккарті, щоб не давати йому додаткової уваги, він працював за лаштунками, аби підірвати вплив сенатора [55]. Кульмінацією стало

телевізійне слухання між Маккарті та Армією США у 1954 р. [80]. Мільйони американців мали змогу побачити його «забіякувату манеру» та безпринципну поведінку, що призвело до різкого падіння його популярності. 2 грудня 1954 р. Сенат США проголосував за засудження (цензуру) Маккарті за поведінку, що суперечила «сенаторським традиціям» та етиці. Після осуду Маккарті втратив свій політичний вплив і помер 2 травня 1957 р. від гострого гепатиту, спричиненого алкоголізмом [55].

Конгрес Сполучених Штатів, як законодавча гілка влади, що складається з Палати представників та Сенату, має конституційні повноваження приймати закони та проводити розслідування [52]. У період Холодної війни саме ці розслідування, особливо ті, що проводилися спеціальними комітетами, стали каталізатором загальнонаціональної істерії, відомої як «Червоний переляк».

Ключовим органом, що втілював антикомуністичну параною в життя, був Комітет Палати представників з розслідування антиамериканської діяльності (HUAC) [79]. Комітет був створений як спеціальний комітет у 1938 р., а в 1945 р. набув статусу постійного. Хоча його мандат полягав у розслідуванні «неамериканської» або підривної діяльності, після Другої світової війни він зосередився переважно на комунізмі. Діяльність HUAC була тісно пов'язана з консервативною коаліцією республіканців та південних демократів, які використовували звинувачення у комунізмі для атаки на ліберальні політики «Нового курсу» та профспілки, наприклад Конгрес виробничих організацій (CIO). Президент Гаррі Трумен публічно засуджував HUAC як «неамериканський», хоча ініціював власну програму лояльності [40; 79].

HUAC здобув найбільший розголос завдяки розслідуванням у Голлівуді, розпочатим у 1947 році. Комітет викликав на допити численних акторів, сценаристів та режисерів, вимагаючи від них свідчень про їхні політичні зв'язки та, що найважливіше, примушуючи «називати імена» інших ймовірних комуністів. Відмова свідчити, навіть з посиланням на

Першу або П'яту поправку, призводила до ув'язнення у випадку «Голлівудської десятки» та включення до «чорних списків» у сфері розваг. Крім того, HUAC відіграв вирішальну роль у справі Елджера Гісса, колишнього високопоставленого чиновника Держдепартаменту, якого Віттекер Чемберс звинуватив у шпигунстві. Річард Ніксон, будучи членом HUAC, зміг викрити Гісса у лжесвідченні, що посилювало загальнонаціональні побоювання щодо внутрішнього проникнення [78; 79].

У Сенаті головним рушієм антикомуністичних розслідувань став сенатор Джозеф Маккарті, який очолював Постійний підкомітет Сенату з розслідувань (Senate Permanent Investigation Subcommittee). Маккарті використовував цю платформу для проведення слухань, звинувачуючи тисячі людей, включаючи урядових службовців та військових, у підривної діяльності [54; 69].

Маккартизм, як термін, стосується політичної практики публічного висунення звинувачень у нелояльності чи підривної діяльності «з недостатнім урахуванням доказів». Маккарті міг свідомо змінювати кількість комуністів, які нібито працювали в Держдепартаменті, називаючи то 205, то 57, то 136, то 81 особу, демонструючи свою непослідовність та прагнення до політичного «самозвеличення» (aggrandizement). Його розслідування часто називали «полюванням на відьом» [69; 80].

Незважаючи на те, що Маккарті обіймав посаду в Сенаті, а HUAC у Палаті представників, їхні методи, спрямовані на придушення опозиції та посилення консерватизму, були взаємопов'язані. Зрештою, сам Сенат визнав поведінку Маккарті такою, що суперечить «сенаторським традиціям», після чого сенатською резолюцією 301 від 2 грудня 1954 р. Маккарті був цензурований за свої зловживання, а також за відмову співпрацювати з сенатським підкомітетом [75].

Інші комітети Конгресу та суміжні органи також сприяли поширенню страху. Подібну діяльність, але з акцентом на сферу освіти, проводив Сенатський підкомітет з внутрішньої безпеки (SISS), відомий також як

Комітет Дженнера (Jenner Committee). SISS проводив розслідування, звинувачуючи членів викладацької спільноти у комуністичній та підривній діяльності [73; 78].

Загалом, хоча комітети Конгресу мали реальні повноваження для розслідування, вони часто виходили за межі етичних норм, використовуючи тактику залякування, вимагання «називання імен» та поширення безпідставних звинувачень. Ці дії забезпечили інституційну підтримку «Червоному переляку», що мало глибокі та тривалі наслідки для свободи слова та професійної діяльності в публічній сфері США.

Виконавчий указ 9835, виданий президентом Гаррі С. Труменом 21 березня 1947 р., став одним із найважливіших правових та урядових заходів, що ознаменували початок «Другого червоного переляку» і створили інституційну основу для подальшого маккартизму. Цей указ інституціоналізував федеральну програму лояльності працівників, яка була запроваджена на тлі зростаючих побоювань щодо радянської експансії та прагнення адміністрації Трумена нейтралізувати звинувачення республіканців у тому, що демократи «м'яко ставляться до комунізму» [94].

Мета Указу 9835 полягала в тому, щоб забезпечити «максимальний захист» Сполученим Штатам від проникнення нелояльних або підривних осіб у федеральні лави, оскільки лояльність кожного державного службовця була визнана "життєво важливою" для демократичних процесів. Згідно з наказом, усі виконавчі департаменти та агенції були зобов'язані створити ради з лояльності для оцінки інформації про співробітників та претендентів на роботу. Указ встановив стандарт для звільнення або відмови у працевлаштуванні: «на підставі всіх доказів, існують розумні підстави вважати, що особа є нелояльною до Уряду Сполучених Штатів» [94].

Для реалізації програми було створено Раду з перевірки лояльності (Loyalty Review Board), яка мала консультувати агентства, координувати політику та подавати рекомендації. Серед дій, що могли розглядатися як ознака нелояльності, були саботаж, державна зрада, а також «членство,

приналежність або співчутливий зв'язок» з будь-якою іноземною чи внутрішньою організацією, яку Генеральний прокурор визнав тоталітарною, фашистською, комуністичною або підривною. Це призвело до оприлюднення так званого «Списку підривних організацій Генерального прокурора» (AGLOSO) [78, с. 8]. Федеральне бюро розслідувань (ФБР), орган виконавчої влади, зобов'язане було перевіряти імена співробітників та надавати слідчі матеріали, проте мало право не розкривати імена конфіденційних інформаторів [94].

Вплив цієї програми на державну сферу був колосальним. Між березнем 1947 р. та груднем 1952 р. було розслідувано близько 6,6 мільйона осіб [57, с. 26]. Указ 9835, по суті, став «вирішальним інструментом» Червоного переляку і хоча Трумен пізніше скаржився на істерію, його програма надала широку легітимність уявленню, що уряд «пронизаний шпигунами». Програма також мала далекосяжні наслідки, оскільки вона зачепила не лише членів Комуністичної партії, але й багатьох не комуністичних лівих, чиї кар'єри були «урізані або пере направлені» розслідуваннями, що призвело до зсуву ліберальної політики в бік політичного центру та обмежило громадську політику у сферах соціальної демократії та цивільних прав [94]. Зрештою, програма лояльності Трумена була посилена у 1953 р., коли вже президент Дуайт Д. Ейзенхауер видав Виконавчий указ 10450, який розширив стандарти безпеки, поширивши їх на кожну посаду на державній службі, що свідчить про подальше посилення урядових заходів проти підозрюваних у нелояльності [32].

Виконавчий указ 10450, підписаний президентом Дуайтом Д. Ейзенхауером у 1953 р., що прийшов на зміну Програмі лояльності Трумена (Виконавчий указ 9835), став значною віхою в інституціоналізації антикомуністичних репресій і значно посилив державний контроль над федеральними службовцями та навіть працівниками приватного сектора, пов'язаними з урядом. Указ 10450 був розроблений як більш «всеосяжна та сувора» програма лояльності. Його головна мета полягала у поширенні

стандарту «ризик для безпеки» (security risk standard) на кожну посаду на державній службі, що було значним розширенням порівняно з попередніми критеріями. Новий указ встановлював ще суворіші «моральні» перевірки (morals tests) [32; 78].

Крім того, указ значно розширив коло осіб, які підлягали розслідуванню. За наказом Ейзенхауера, перевірки підлягали не лише нові та чинні державні службовці, але й працівники фірм, які мали урядові контракти, незалежно від їхньої посади. Будь-яка «принизлива інформація», незалежно від її джерела (яке завжди залишалося таємним), могла стати підставою для звільнення [57, с. 35].

Однією з найбільш суворих норм стало положення, що особи, справи яких були вже закриті за програмою Трумена 1947 року, часто були змушені проходити повне повторне розслідування, під час якого вони могли бути відсторонені від роботи без збереження заробітної плати. Крім того, Указ 10450 у деяких випадках скасовував право обвинувачених на слухання.

Особливо варто наголосити, що Виконавчий указ 10450 офіційно санкціонував переслідування гомосексуальних працівників уряду, явище, відоме як «Лавандовий переляк» (Lavender Scare). Указ дозволяв звільнення працівників через «сексуальні збочення» (sexual perversion), яке було визначено як небажана риса для державної служби. Ця політика була обґрунтована побоюваннями, що вороги Америки можуть шантажувати гомосексуалістів для отримання конфіденційної інформації. Внаслідок цього тисячі державних службовців були звільнені або змушені були піти у відставку через страх перед переслідуванням та стеженням. Адміністрація Ейзенхауера не лише продовжила, але й значно посилила політику внутрішньої безпеки, запроваджену Труменом, демонструючи, що антикомуністична політика ішла в ногу з найжорсткішими вимогами епохи «Червоного переляку» [91].

Одна з найгучніших судових справ того періоду була справа Розенбергів, оскільки вона підтвердила суспільні страхи щодо внутрішньої

комуністичної загрози. Судовий процес над Джуліусом Розенбергом, Етель Розенберг та Мортон Собеллом розпочався 6 березня 1951 р. в Окружному суді США Південного округу Нью-Йорка під головуванням судді Ірвінга Кауфмана, відомого як переконаний антикомуніст. Розенбергів звинувачували у змові з метою вчинення шпигунства на користь Радянського Союзу, що було порушенням Акту про шпигунство (1917). Звинувачення ґрунтувалися на тому, що Розенберги нібито передали таємну інформацію, пов'язану з американською атомною бомбою. Ключовим моментом звинувачення стали свідчення Девіда Грінгласа, брата Етель, та його дружини Рут Грінглас. Девід, який працював механіком на Мангеттенському проєкті в Лос-Аламосі, зізнався і визнав себе винним, активно співпрацюючи з урядом. Грінгласи стверджували, що Розенберги завербували їх, а Етель нібито друкувала нотатки про атомну бомбу для передачі СРСР. Згодом, вже після суду, Девід Грінглас визнав у 2001 р., що збрехав під присягою про те, що Етель друкувала нотатки, щоб захистити свою дружину Рут від судового переслідування. 29 березня 1951 р. суд присяжних визнав усіх трьох обвинувачених винними у змові з метою шпигунства. 5 квітня 1951 р. суддя Кауфман виніс смертний вирок Юліусу та Етель Розенбергам, що було найвищою мірою покарання, передбаченою Актом про шпигунство 1917 р. у справах, пов'язаних із військовим часом. У своєму вирокі Кауфман підкреслив, що злочин Розенбергів був «гіршим за вбивство» (worse than murder), оскільки їхні дії сприяли комуністичній агресії в Кореї, спричинивши понад 50 000 жертв. Він також наголосив на тому, що їхня злочинна діяльність тривала у період Холодної війни, коли ворожість між СРСР та США була очевидною. Мортон Собел, якого не пов'язували безпосередньо з атомним шпигунством, отримав 30 років ув'язнення. У контексті правових заходів «Червоного переляку» ця справа була знаковою, оскільки сторона обвинувачення успішно використовувала комуністичні переконання Розенбергів як доказ мотиву для шпигунства, що було дозволено судом [47].

Атмосфера епохи була пронизана глибокою істерією, що досягла свого апогею між 1950 і 1954 роками, створюючи «нездорове громадянське середовище страху та недовіри». Американські лідери постійно наголошували на небезпеці підривної комуністичної діяльності, стверджуючи, що комуністи можуть переховуватися будь-де серед вчителів, професорів, митців чи журналістів [55]. Цей «Червоний переляк» формував політику та повсякденне життя в США, змушуючи людей «ходити навшпиньках» [39]. Більше того, більшість американців схвалювали методи боротьби, оскільки 58% опитаних висловлювалися за виявлення всіх комуністів, «навіть якщо деякі невинні люди постраждають», а 78% вважали за потрібне повідомляти ФБР про підозрюваних сусідів чи знайомих. Таким чином, була придушена громадянська незгода, а натомість була висунута вимога тотальної конформності [57, с. 13; 80].

Одним із найбільш руйнівних наслідків маккартизму став удар по особистих кар'єрах і добробуту тисяч громадян. Власне, тактика Маккарті призвела до переслідування і втрати засобів до існування незліченної кількості невинних людей. Публічно звинувачені особи часто втрачали роботу, навіть якщо докази були відсутні або незначні. Приблизно кожен п'ятий працівник США пройшов перевірку на лояльність або розслідування, і навіть непідтверджені звинувачення могли зруйнувати репутацію та кар'єру людини. У цьому контексті найбільш трагічним прикладом стало виконання смертного вироку Юліусу та Етель Розенбергам за звинуваченнями у шпигунстві. Тисячі американців зіткнулися з комітетами Конгресу, розслідуваннями ФБР та люстраційними перевірками, що призводило до ув'язнення, депортації або, найчастіше, до тривалого безробіття [47; 53].

Культурна сфера, особливо академічні установи та ЗМІ, зазнала найбільшого впливу. Академічна свобода опинилася під загрозою, оскільки викладачі та співробітники університетів потрапили під посилений контроль з боку адміністрацій, Конгресу та ФБР за свою діяльність, висловлювання та політичну роботу [15]. У сфері розваг «Червоний переляк» породив

знаменитий Голлівудський чорний список, який заборонив працевлаштування митцям, запідозреним у комуністичних симпатіях. Зокрема, у 1950 р. вийшов буклет *Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television*, де було перераховано 151 особу, включаючи письменників, композиторів, продюсерів та виконавців, які після цього практично не могли знайти роботу, іноді змушені працювати під псевдонімами. Звинувачені актори та сценаристи пережили спад у кар'єрі, який тривав десятиліття або довше.

Ця кампанія тиску призвела до помітного зсуву у змісті американських фільмів, що виразилося у зниженні кількості «прогресивних» стрічок. Дослідження показують, що цей зсув у бік консерватизму у кіноіндустрії, особливо щодо фільмів про «внутрішній комунізм» (загрозу всередині США), міг навіть вплинути на політичні уподобання, корелюючи зі зростанням підтримки республіканців у районах із вищою відвідуваністю кінотеатрів. Урядові органи, такі як HUAC, активно просуvalи ідею, що найнебезпечніший метод навернення американців до комуністичних ідеалів це використання фільмів, музики та мистецтва, що виправдовувало переслідування діячів культури.

Наслідки цієї кампанії торкнулися і громадянського суспільства: багато американців стали уникати членства у добровільних чи громадських організаціях і не бажали підписувати петиції або брати участь у будь-якому активізмі, який міг би бути розцінений як контрoверсійний. Незважаючи на цю потужну репресивну силу, епоха Маккартізму, особливо її рання частина, була парадоксальним періодом: політичне придушення, як це не дивно, іноді співіснувало із «розквітом культури» та високою творчою енергією. Проте, політичний напад Маккарті на культурні інституції, зрештою, призвів до відокремлення американської культури від американської політики.

2.3 Соціальні перетворення, культурні тренди США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.

Період після Другої світової війни, особливо 1950-ті рр., був нерозривно пов'язаний зі значним економічним процвітанням та стрімким розвитком консюмеризму, які кардинально змінили американське суспільство та його культурні прояви [9]. Передусім, економічний бум після Другої світової війни став визначальним фактором. США вийшли з війни як провідна індустриальна держава світу [64]. За період з 1945 по 1960 рік валовий національний продукт (ВНП) зріс більш ніж удвічі, що започаткувало «Золотий вік американського капіталізму». Зростання економіки супроводжувалося низьким рівнем безробіття та високими зарплатами [68]. Реальний дохід на домогосподарство значно збільшився у порівнянні з довоєнним часом. Цей достаток дозволив середньому класу, чия частка зросла, отримати значні доходи та більше вільного часу [23].

Стрімке зростання споживчої культури стало однією з найсильніших тем десятиліття [88]. На відміну від часів Депресії та військового нормування, американці були готові витратити накопичені кошти [89]. Витрати на меблі та побутову техніку зросли на 240% у перші чотири роки після війни [67]. Споживацтво перестало бути просто задоволенням матеріальних бажань і набуло патріотичного значення: «добрий покупець, відданий принципу більше, новіше і краще, був добрим громадянином», оскільки економічне відновлення залежало від динамічної масової економіки споживання [59].

Американські сім'ї інвестували у товари, орієнтовані на домашнє та сімейне життя, включаючи автомобілі, телевізори, пральні машини, холодильники та тостери [89]. До середини 1950-х років багато сімей вже володіли основними побутовими приладами та принаймні одним автомобілем, що змушувало рекламні стратегії ставати більш витонченими, щоб спонукати споживачів регулярно замінювати продукти. Це призвело до

того, що Vance Packard у своїй роботі «The Hidden Persuaders» (1957) вперше системно дослідив психологічні техніки, які використовувалися рекламодавцями, щоб впливати на поведінку споживачів. Реклама після війни перетворилася на «нову інституцію соціального контролю», яка формувала цінності, вихваляючи матеріалістичні чесноти культури споживання [37, с. 14-16].

Економічне процвітання та «бебі-бум» (Baby Boom) безпрецедентне зростання народжуваності, що почалося у 1946 р. йшли пліч-о-пліч і викликали масові соціальні зміни. Почуття оптимізму щодо майбутнього миру та процвітання заохочувало американців створювати великі сім'ї. Це призвело до гострої потреби у житлі. У відповідь на це, забудовники, такі як Вільям Левітт, почали масове виробництво недорогих будинків на околицях міст. Поява Левіттаунів (Levittowns) у Нью-Йорку, Пенсільванії та Нью-Джерсі стала найбільш відомим символом приміського життя 1950-х років []. Доступність житла була значно підвищена завдяки державним програмам, таким як "Закон про права військовослужбовців" (GI Bill), який надавав ветеранам низькопроцентні позики на житло, часто з низьким або нульовим початковим внеском, а також через Федеральне управління житлового будівництва (FHA). Ці позики допомогли багатьом білим американцям середнього класу купити будинки та накопичити статки, хоча чорношкірі американці стикалися з дискримінацією при спробах придбати житло у передмістях. Субурбія швидко стала ідеальним способом життя, що характеризувався односімейними будинками, доглянутими газонами та акцентом на сімейному житті. Домашнє життя та сімейні цінності панували, а слово «згуртованість» (togetherness) стало модним. Проте, цей ідеалізований образ був доступний не всім і часто вимагав конформізму [36; 51; 72; 81].

Культурне життя 1950-х років було значною мірою сформоване мас-медіа, які сприяли консолідації національної та споживчої культури. Телебачення стало найбільш впливовою інновацією десятиліття, перетворившись на домінуюче джерело домашніх розваг і новин, витісняючи

радіо. Якщо у 1946 р. в країні було лише 7000 телевізорів, то до 1955 р. вони були вже у половині американських домівок, а до 1960 р. приблизно у 87%. Телевізор, часто позиціонований як найпопулярніший новий прилад після війни, ідеально вписувався в приміський спосіб життя, пропонуючи розваги для всієї сім'ї вдома. Спільний перегляд телебачення сприяв формуванню нової національної популярної культури, допомагаючи руйнувати регіональні відмінності [25; 95; 97].

Телебачення, особливо ситками, такі як *I Love Lucy*, *Leave It to Beaver* та *Father Knows Best*, зображувало ідеалізовану версію американського сімейного життя, часто закріплюючи традиційні цінності та гендерні ролі, де чоловік був годувальником, а жінка вихователем та домогосподаркою. Телебачення також стало потужним засобом реклами, який використовувався для створення аудиторії для комерційних продуктів, сприяючи масовому споживанню [23; 59; 88; 97].

Радіо, хоча і було значною мірою потіснене телебаченням як ключове джерело домашніх розваг, продовжувало розвиватися, особливо у сфері музики. У цей період відбулося становлення рок-н-ролу (*rock and roll*), що став значним культурним феноменом. Рок-н-рол, який черпав натхнення в афроамериканському блюзі, став голосом для «бебі-бумерів», які зростали. Підлітки (*teenagers*), термін став більш поширеним саме в ці роки, мали більше вільного часу та грошей, ніж попередні покоління, і стали окремою цільовою демографічною групою для рекламодавців [25]. Музика, зокрема такі виконавці, як Елвіс Преслі, який випустив свій перший хіт *Heartbreak Hotel* у 1956 р., та Фетс Доміно, досягали мільйонів завдяки радіо та телебаченню, популяризуючи теми молодого кохання та бунту проти авторитетів. Рок-н-рол викликав роздратування у старших поколінь і консервативних кіл, натякаючи на дисидентські елементи, які існували під поверхнею панування конформізму. Ці соціальні та культурні зрушення, спричинені економічним піднесенням та консюмеризмом, заклали основи для

трансформаційних рухів 1960-х рр., незважаючи на панівну атмосферу гомогенності та конформізму в середині 1950-х рр. [9; 16; 62; 66; 77; 83].

Не дивлячись на період розквіту, у 1945–1955 рр. роках була присутня і критика, спрямована проти самого цього достатку, що виявила глибокі соціальні та культурні протиріччя в американському суспільстві. Ця критика достатку формувалася навколо кількох ключових аспектів: маніпулятивного характеру реклами, проблеми бідності на тлі загального багатства, загрози конформізму та деградації суспільної сфери [68].

Попри поширення «Американської мрії», завдяки післявоєнному економічному буму та федеральним програмам, Білль про права військовослужбовців (GI Bill), які дали середньому класу безпрецедентну купівельну спроможність, критики швидко вказали на суперечності, що лежали в основі цього багатства. Перш за все, критики заперечували тезу про «суспільство загального процвітання», наголошуючи, що не всі американці брали рівну участь у розширенні життєвих можливостей та економічному успіху. Незважаючи на загальноприйняту «звичайну мудрість» (conventional wisdom), яка стверджувала, що зростання виробництва вилікує всі соціальні проблеми, радикальні спостерігачі, такі як Майкл Гаррінгтон (Michael Harrington), почали вказувати на існування цілої «культури бідності» серед американського достатку. До 1957 р. 32,2 мільйона осіб (майже чверть населення) мали доходи нижче рівня бідності, визначеного урядом. Крім того, існував значний економічний дисбаланс, де верхні 0,5% володіли 25% усіх особистих статків до 1955 р.. Бідність залишалася «невидимою» для більшості [37, с. 22; 57, с. 122; 60].

Критики стверджували, що процвітання епохи спочивало на «шалених, марнотратних, експлуатаційних, орієнтованих на зростання політикам п'ятдесятих». Джон Кеннет Гелбрейт (John Kenneth Galbraith) у «Багатому суспільстві» (The Affluent Society, 1958) охарактеризував десятиліття як найвищу точку вільного підприємництва, де панувала віра в те, що «всі соціальні хвороби можна вилікувати більшим виробництвом». Але його

робота викривала «атмосферу приватної розкоші та суспільної убогості» (private opulence and public squalor). Гелбрейт зауважував, що нація могла виробляти все більші, потужніші автомобілі, але нехтувала критично необхідними суспільними послугами, такими як безпечні дороги, поліцейський контроль та лікарні, які були потрібні через збільшення споживання автомобілів. Це призводило до того, що чим більше люди купували товарів, тим більше сміття вони викидали, а якщо не надавалися відповідні санітарні послуги, «наслідком зростаючої розкоші буде поглиблення бруду». Крім того, екологи застерігали, що природне середовище не було об'єктом уваги для більшості дизайнерів у 1950-х рр., оскільки ліси та ферми руйнувалися для будівництва передмість, а ідея, що «більше значить краще», переважала [57, с. 120-122].

Критика достатку також зосереджувалася на моральному та психологічному впливі масового споживання та реклами, які виховували конформізм і притупляли критичне мислення. Девід М. Поттер (David M. Potter) назвав післявоєнну рекламу «новою інституцією соціального контролю», яка після війни перевершила уряд, школу та церкву як основну соціальну силу, особливо завдяки телебаченню. Історик Лізабет Коен (Lizabeth Cohen) стверджувала, що реклама була інструментальною у посиленні "післявоєнного ідеалу покупця як громадянина, який одночасно виконував особисте бажання та громадянський обов'язок, споживаючи". Отже, хороший покупець, відданий більшому, новішому та кращому, був хорошим громадянином.

Для підтримки економіки споживацтва необхідно було змінити традиційні американські цінності, такі як ощадливість. Мотиваційні дослідники використовували психологічні методи, щоб прощупувати приховані слабкості споживачів, переконуючи пересічного американця, що «гедоністичний підхід до його життя є моральним, а не аморальним». В. Пакард у «Прихованих переконателях» (The Hidden Persuaders, 1957)

викрив ці психологічні техніки, які, на його думку, мали "серйозно антигуманістичні наслідки".

Крім того, щоб стимулювати продажі, компанії покладалися на «планове застарівання» (planned obsolescence), тобто створювали продукцію, яка не була довговічною, змушуючи споживачів регулярно її замінювати. Оскільки продукти ставали більш стандартизованими, маркетинг у 1950-х рр. зосереджувався не на якості чи довговічності, а на «престижі, стилі та бажанні бути сучасним» [31; 64; 65].

Масове процвітання та ідеологія «суспільства споживачів» (Consumers' Republic) призвели до критики стандартизації та втрати індивідуальності, особливо пов'язаної з масовою субурбанізацією та корпоративним життям. Передмістя, що стали «характерним житловим ландшафтом Суспільства споживачів», уособлювали одноманітність. Соціальний критик Джон Кітс (John Keats) у 1956 р. висміяв приміське життя, стверджуючи, що його розвиток «гомогенізує архітектуру, індивідуумів, думки та дії». Інші соціологи критикували цей процес, стверджуючи, що він зводив громадян до «корисливих індивідуумів», які конкурували один з одним за матеріальні блага [9; 37; 42; 51].

Інтелектуали, включаючи Адорно і Хоркхаймера, критикували масову культуру за тенденцію до «стандартизованих продуктів», які уніфікували культуру в цілому. Критики, як Льюїс Мамфорд, оплакували перехід до споживання, стверджуючи, що люди стають «неврівноваженими та все більш механізованими у своїх звичках». Критичне мислення, за словами Райнгольда Нібура (Reinhold Niebuhr), було «зі знижкою»; філософські та критичні ідеї часто відкидалися на користь «життєвих мудростей» та матеріального комфорту. У підсумку, конформізм і матеріалізм, на думку критиків, перетворили американців на «самовдоволеної посередності».

Течії нонконформізму, такі як «бітники» (Beat writers), виступали проти цієї культурної стагнації та стандартизації. Вони були "незгодними, підозрілими до принади американської культури". У той час як більшість

американців прагнули конформізму, побоюючись звинувачень у комунізмі, ці критики стверджували, що інтелектуали повинні відмовитися від «загальноприйнятої мудрості» та «пасивного прийняття» конформізму. Отже, критика достатку 1950-х років розкриває картину економічного процвітання, яке, з одного боку, забезпечило матеріальний комфорт для білого середнього класу, але, з іншого, породило глибоку моральну, соціальну та екологічну тривогу щодо маніпуляцій, стандартизації та убогості громадського [37, с. 2, 14, 23-25, 78; 42].

Після Другої світової війни американське суспільство, на тлі економічного процвітання та «бебі-буму», прагнуло відновити відчуття безпеки, спокою та «нормальності». Це бажання безпосередньо призвело до відродження традиційних гендерних ролей, які були порушені під час війни, коли мільйони жінок займали традиційно чоловічі посади. Американська оселя стала центром післявоєнної стабільності. Від жінок очікувалося, що вони покинуть робочу силу і повністю приймуть ролі дружин і матерів, оскільки їхній обов'язок полягав у створенні комфортного та безпечного дому для чоловіка та дітей. Цей ідеал поширювався настільки, що масове заручення до коледжу та зниження шлюбного віку були явними ознаками того, що материнство і хатня робота стали освяченими [66–68].

Типове домогосподарство 1950-х років, яке зображували ЗМІ, очолював чоловік-годувальник, який утримував сім'ю на одну зарплату. Приміське життя, символом якого стали Левіттауни (стереотипні зразки життя в субурбії), ідеально підходило для цього сценарію. У Левіттауні, де забудова була уніфікованою, очікувалося, що чоловіки їздитимуть на роботу в місто, а жінки залишатимуться вдома, доглядаючи за дітьми та спілкуючись з іншими дружинами, що створювало культуру, де панував принцип «не відставати від Джонсів» (keeping up with the Joneses) [9; 68; 95].

Засоби масової інформації, особливо телебачення, стали потужним інструментом для утвердження цього «білого, середнього класу, гендерно забарвленого» ідеалу. Телевізійні ситкоми (Leave It to Beaver, Father Knows

Best, The Adventures of Ozzie and Harriet) зображували ідеалізовані білі сім'ї: працюючий чоловік, дружина-домогосподарка, та двоє-троє дітей. Ці програми підтримували традиційні гендерні ролі, де чоловік був мудрим патріархом і годувальником, а жінка вихователем і вмілим піклувачем домогосподарства [97].

Реклама була невід'ємною частиною цього процесу, заохочуючи споживання як форму патріотизму та як засіб досягнення хорошого життя. Рекламні кампанії активно просували приміський ідеал, фокусуючись майже виключно на «ідеалі білого середнього класу». Домогосподарки були основною цільовою аудиторією, оскільки дружини здійснювали до 75% усіх покупок для родини. Рекламні повідомлення були ретельно розроблені, часто надаючи поради щодо того, як зробити чоловіка щасливим, наприклад, подаючи хорошу каву чи належним чином керуючи домашніми справами. Впровадження нової побутової техніки, такої як холодильники, пральні машини та пылососи, позиціонувалося як «визволення» для жінок, хоча домашні обов'язки все ще вважалися виключно жіночою відповідальністю, а кількість роботи вдома не зменшилася [37; 59; 68]. Навіть у популярних шоу, що нібито порушували норми, таких як I Love Lucy, Люсі (Lucille Ball) постійно прагнула порушити сімейні умовності, але епізоди часто закінчувалися патріархальним підтвердженням чоловіка як господаря дому. У кінематографі жінки часто зображувалися як ті, чий інтереси незмінно зосереджувалися навколо чоловіків, шлюбу та сім'ї, а сильні, незалежні жіночі персонажі з попередніх десятиліть майже зникли [97].

Незважаючи на цей всебічний культурний тиск до конформізму, особливо на фоні антикомуністичної істерії (Маккартизму), яка «прополювала» медіа від дисидентів, внутрішня напруга в суспільстві зростала. Чоловіки відчували тиск, будучи «організаційними людьми» (organization man), які мали балансувати між вимогами корпоративної лояльності та відданістю сім'ї. Жінки, зі свого боку, відчували «обмежувальний ефект» цих жорстких ролей [11; 81].

Напруга серед жінок, особливо освічених, які жили в приміських будинках, вилилася у глибоке невдоволення. У 1957 році Бетті Фрідан (Betty Friedan), провівши опитування серед колишніх однокурсниць, виявила, що жінки незадоволені своїм життям і відчувають себе "витісненими" зі суспільства, незважаючи на їхню освіту. Це невдоволення, яке Фрідан пізніше назвала «проблемою, яка не має назви», лягло в основу її праці *The Feminine Mystique* (1963). У ній Фрідан стверджувала, що передмістя «ховали жінок живцем» (burying women alive), кидаючи виклик традиційній ролі домогосподарки. Фрідан критикувала прийнятий культурний ідеал, який вона назвала «хибним ідеалом домогосподарки». Варто зазначити, що значні соціологічні праці того часу («*The Lonely Crowd*», «*White Collar*») здебільшого ігнорували жіночий досвід, що посилювало відчуття ізоляції [37, с. 61; 57, с. 173].

Хоча панував конформізм, наприкінці 1950-х рр. з'явилися невеликі «тріщини» у стандартизації гендерних ролей. Наприклад, незважаючи на приписані норми, рівень участі жінок у робочій силі загалом зростав протягом десятиліття, особливо серед заміжніх жінок. Однак, працюючі жінки переважно залишалися на допоміжних посадах, особливо в корпоративному середовищі. Крім того, незважаючи на сильний суспільний осуд, у 1950-х рр. почала розвиватися боротьба жінок за емансипацію, що призвело до відродження феміністичного руху в 1960-х роках. Період 1945–1955 рр. був часом жорсткого гендерного конформізму, який визначався економічним процвітанням, демографічним «бебі-бумом» та культурним тиском мас-медіа, що ідеалізували нуклеарну сім'ю, але цей ідеал приховував глибоке невдоволення, яке пізніше вибухнуло у вигляді феміністичного руху.

Період 1950-х рр. характеризувався значним релігійним підйомом. У той час як у 1940 р. менше половини населення належало до інституціоналізованих церков, до кінця 1950-х рр. понад 63% були офіційно зареєстровані. Цей релігійний сплеск пояснюється «епідемією страху та

занепокоєння» (epidemic of fear and worry), спричиненою Холодною війною та ядерною загрозою, яка змушувала людей шукати притулку у традиційних, абсолютних цінностях. Церкви стали вважатися оплотом традиційних цінностей на тлі ядерних бомб та шпигунів.

Ця релігійність набула виразного політичного і патріотичного забарвлення. Президент Ейзенхауер підтримував «назад до Бога» (Back to God) хрестовий похід, стверджуючи, що «Визнання Всевишнього є першим, найбільш базовим вираженням американізму». Без Бога, за його словами, не могло існувати американської форми правління або американського способу життя. Страх перед комунізмом, який вважався атеїстичним, тісно пов'язав релігію з патріотизмом, оскільки американців заохочували бути активними в церкві, бо «Комуністи це анти-Бог». Це знайшло своє відображення і в офіційних державних актах: фраза «одна нація під Богом» (one nation under God) була додана до Клятви вірності прапора США у 1954 році.

Релігія в цю епоху рідко слугувала інструментом соціальних реформ. Більшість американців шукали в ній «почуття благополуччя» та впевненості у тому, що вони займають поважне місце в суспільстві. Такі проповідники, як Норман Вінсент Піл (Norman Vincent Peale), чия книга The Power of Positive Thinking стала бестселером 1954 р. після Біблії, пропонували «культ заспокоєння» (cult of reassurance). Його послання, що ґрунтувалося на самодопомозі та позитивному мисленні, обіцяло успіх і душевний спокій, не вимагаючи при цьому зміни соціального ладу чи розв'язання економічних та расових проблем. Піл обіцяв, що «Бог подбає про тебе, що жодна Н-бомба не впаде на Нью-Йорк».

Традиційні цінності були найбільш помітно виражені в ідеалі нуклеарної сім'ї та приміському способі життя в ідеалізованій субурбії. Сімейні цінності домінували в основному соціальному житті, а образ «переосмисленої Американської мрії», що включав будинок у передмісті, став рушійною силою. Приміське життя (Suburbia) розглядалося як ідеальний спосіб життя, що забезпечував чистоту, безпеку та ізоляцію від зовнішніх

загроз, у тому числі від потенційної радіації, за допомогою рекламних оголошень, які просували будинки Левіттауна як такі, що знаходяться «поза зоною радіації». Переїзд до передмістя та володіння будинком (часто завдяки позикам за GI Bill) були тісно пов'язані з патріотичним обов'язком та економічним успіхом. Крім того, поширення автомобілів зробило життя за межами міських центрів можливим. Будівництво міжштатної системи шосе, ініційоване в 1956 р. (National Interstate and Defense Highways Act), полегшило щоденне добирання з передмістя на роботу в місто [37, с. 4, 10, 21; 57, с. 10, 84-85, 91-93, 97].

Символом субурбанізації став Левіттаун (Levittown), заснований Вільямом Левіттом (William Levitt) у Нью-Йорку, Пенсільванії та Нью-Джерсі. Компанія Levitt & Sons застосувала принципи конвеєра до житлового будівництва, що дозволило зводити будинки з неймовірною швидкістю до 180 будинків на тиждень (або один будинок кожні 16 хвилин на піку). Це забезпечило молоді сім'ї недорогим, швидко збудованим житлом. Концепція «Будинку мрії» післявоєнної епохи (The American Dream Home) втілювала ідеал середнього класу. Це був новіший, окремий будинок на власній ділянці за межами міста. Типовий будинок у передмісті, такий як ранній Левіттаун, був невеликим (4,5 кімнати), але пропонував сучасні зручності, які були в дефіциті: променисте опалення, автоматичні пральні машини, електричні плити, холодильники та навіть безкоштовний телевізор при купівлі. Акцент робився на зручності (convenience), модернізації та функціональності, що ідеально відповідало новому, швидкому способу життя [72].

Субурбія швидко стала синонімом конформізму та однорідності. Ці громади були спроектовані для молодих сімей зі схожим доходом, класом та віковою групою. Мешканці передмістя «Левіттауна» були "переважно задоволені" своїм однотипним способом життя. Норми конформізму поширювалися навіть на зовнішній вигляд: Вільям Левітт наказував, щоб одяг не сушився на вулиці, не ставилися огорожі, а газони були підстрижені рівномірно. Навіть архітектура сприяла цьому: picture window (панорамне

вікно) замінило ганок, ставши сценою для демонстрації успіху та матеріальних благ, але водночас символізуючи втрату приватності. Економічне процвітання та ідеал передмістя були доступні не для всіх. Хоча Левіттауни та інші приміські забудови сприяли накопиченню багатства та соціальній мобільності для багатьох білих американців, чорношкірі американці зіткнулися з систематичною дискримінацією. Їм відмовляли в доступі до тих самих можливостей. У Левіттауні, наприклад, контракти оренди та купівлі містили пункти, що забороняли продаж людям не європеїдної раси. Навіть після того, як Верховний Суд США оголосив расові обмеження неконституційними (1948), ФНА продовжувало підтримувати кредити лише для білих районів, а забудовники, такі як Левітт, продовжували політику сегрегації на практиці. Це посилювало *de facto* сегрегацію, оскільки білі сім'ї масово виїжджали з міст («White Flight»), а афроамериканці залишалися обмеженими міськими районами з економічними труднощами та гіршою інфраструктурою. У 1957 році сім'я Майєрсів (Myers) зіткнулася з вандалізмом і погрозами після переїзду до Левіттауна, штат Пенсільванія [72].

Рух за громадянські права став однією з найпотужніших викликів домінуючій культурі одноманітності та індивідуалізму. Ці роки ознаменувалися тим, що суспільство, яке пережило економічний бум після Другої світової війни та бебі-бум, прагнуло стабільності, що часто виражалося у формі конформізму поведінки, що відповідала суспільним нормам, включаючи однаковий одяг, купівлю схожого житла та товарів, а також уникнення відкритої критики політичного курсу. Водночас, саме Рух за громадянські права, що зароджувався, викривав, що це процвітання та «американська мрія» не були доступні для всіх, особливо для чорношкірого населення, яке продовжувало стикатися із широкомасштабною дискримінацією та сегрегацією Джима Кроу [9; 87].

Ранній Рух за громадянські права (1945–1955) виник як пряма відповідь на цю соціальну несправедливість, причому цей період заклав стратегічні

основи для подальших масових протестів. Каталізатором стало повернення чорношкірих ветеранів з Другої світової війни, які ризикували життям за свободу за кордоном, але вдома зіткнулися із сегрегацією та расизмом, що стало особливо нестерпним. Однією з ключових стратегій, що кидала виклик існуючим інститутам, було використання юридичних механізмів, яке очолювала Національна асоціація сприяння прогресу кольорового населення (NAACP). Під керівництвом Тургуда Маршалла Фонд правового захисту NAACP систематично оскаржував расову дискримінацію в освіті, житлі та виборчих правах, кидаючи виклик доктрині «окремі, але рівні», встановленій рішенням у справі *Plessy v. Ferguson* (1896). Ця робота кульмінувала історичним рішенням Верховного Суду у справі *Brown v. Board of Education* (1954), яке конституційно одноголосно визнало неконституційною сегрегацію в державних школах, що стало першим кроком до руйнування системи Джима Кроу [87].

На рівні федерального уряду, попри обережність, також відбулися зміни, що підживлювали надії на досягнення громадянських прав. Президент Гаррі С. Трумен у 1948 р. підписав Виконавчий наказ 9981, який десегрегував збройні сили США, що стало символічним і практичним кроком проти расової несправедливості. Трумен також ініціював створення Комітету з громадянських прав для розслідування проблеми та пропонував заходи для боротьби з обмеженнями виборчих прав чорношкірих і перетворення лінчування на федеральний злочин [87; 100].

Окрім юридичних та урядових заходів, рух використовував і прямі ненасильницькі дії, які були прямим виявом нонконформізму. Наприклад, у 1947 р. Конгрес расової рівності (CORE) організував «Подорож примирення» (*Journey of Reconciliation*), автобусний рейд, щоб перевірити заборону Верховного Суду на сегрегацію в міжштатних подорожах, демонструючи силу мирного опору, який пізніше надихнув «Поїздки свободи». Важливими подіями кінця цього періоду, які стали потужними каталізаторами масового руху, були жорстоке лінчування 14-річного Емметта Тілла в серпні 1955

року, яке шокувало націю та стало точкою згуртування. А також відмова активістки NAACP Рози Паркс поступитися місцем білому пасажиру в Монтгомері, Алабама, у грудні 1955 року, що призвело до 13-місячного бойкоту автобусів і висунуло Мартіна Лютера Кінга молодшого на національну арену [81; 87].

Таким чином, Рух за громадянські права, що зароджувався між 1945 і 1955 роками, був явним викликом суспільному консенсусу, який намагався замаскувати соціальні проблеми за ширмою економічного достатку та примусового конформізму. Ця боротьба, хоча й повільна і сповнена жорсткого опору, особливо на Півдні, створювала протипагу домінуючому образу «білої нуклеарної сім'ї» в субурбії (такій як Левіттаун, при чому чорним американцям було відмовлено в доступі до цих можливостей) і прокладала шлях для соціальних змін 1960-х років.

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО В ПУБЛІЧНІЙ СФЕРІ

3.1 Популярна музика США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.

Неможливо говорити про музику США першого повоєнного десятиліття без рок-н-ролу в контексті музичної та соціальної революції, що охопила США у перше повоєнне десятиліття (1945–1955 рр.). Рок-н-рол (Rock 'n' Roll) вибухнув на музичній сцені США на початку 1950-х років, спричинивши захоплення зростаючої підліткової аудиторії та тривогу серед старшого покоління, яке традиційно віддавало перевагу музиці «кантрі», подібній до тієї, що виконували Бінг Кросбі чи Патті Пейдж. Його поява стала ключовим моментом в американській культурній історії. Жанр не мав простої чи єдиної форми, що ускладнює його суворе музичне визначення.

Витоки рок-н-ролу сягають афроамериканського музичного жанру ритм-енд-блюзу (R&B). У більш широкому сенсі, він сформувався як пісенно-танцювальний стиль із поєднання характерних рис кількох поширених американських вокальних жанрів. Зокрема, R&B був «просочений» блюзом, ритм-енд-блюзом, кантрі та госпелом. Деякі джерела стверджують, що білі кантрі-музиканти почали експериментувати з ритмами блюзу наприкінці 1940-х рр., що призвело до створення рок-абілі, який згодом розвинувся в рок-н-рол. Аналізуючи музичний контент, дослідники виявляють у рок-н-ролі суміш (*mélange*) блюзових концепцій, довоєнного біг-бенду, вестерн-свінгу, госпелу та інших. Виконавці, що стали найбільш впливовими, демонстрували у своїй творчості нові, гібридні комбінації. Чак Беррі створював музику, яку не можна було визначити як просте продовження довоєнного R&B, поєднуючи в рівній мірі впливи «селюків-хілбіллі», блюзу та свінг-джазу, а також пишучи пісні про підліткове життя [34; 96]. Елвіс Преслі інтегрував наскрізний блюз, білий

п'ятидесятницький госпел та естрадне крунінгове виконання (hit-parade crooning), що не мало жодного чіткого прецеденту в мейнстрімній популярній музиці. Білл Хейлі, будучи спочатку виконавцем кантрі (hillbilly), експериментував з ритм-енд-блюзом (R&B). Його хіт «Crazy, Man, Crazy» поєднував поп-біт, лірику R&B-спрямування та хілбіллі-інструменталізацію. Проте Сем Філіпс, «патріарх рок-н-ролу» (який записував Елвіса, Джеррі Лі Льюїса, Джонні Кеша та інших), вважав, що справжнє значення рок-н-ролу 1950-х років мало дуже мало спільного з музичним змістом чи інноваціями [9; 10; 16; 62].

Сам термін «рок-н-рол» має ще й соціальні, а не суто музичні корені. Спочатку це був афроамериканський евфемізм для позначення статевого акту. Фраза з'явилася в назвах пісень ще в 1922 р. (наприклад, «My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)» блюзової співачки Тріксі Сміт). Популяризатором і особою, яка «присвоїла» цей термін новому музичному феномену, став диск-жокей Алан Фрід. Він почав використовувати його приблизно з 1951 р., спочатку для опису музики, яку грав на своєму радіошоу «Moondog» у Клівленді. Пізніше Фрід змінив назву свого шоу на «Rock 'n' Roll Party». У 1952 р. в Лос-Анджелесі навіть існувала компанія Rockin' Records Company. Важливо відзначити, що рок-н-рол був соціальною конструкцією, а не музичним концептом. Його визначення значною мірою залежало від того, що про нього говорили ді-джеї, продюсери та виконавці. Обрання Аланом Фрідом цієї назви дозволило фанатам підтверджувати, що рок-н-рол є самобутньою, а не похідною музичною формою. Хоча, наприклад, Луїс Джордан обґрунтовано скаржився, що рок-н-рол був лише білою імітацією та адаптацією афроамериканського ритм-енд-блюзу [16, с. 23-24, 136-137; 65; 83].

Як соціокультурне явище, рок-н-рол став музикою визволення для покоління «бєбі-бумєрів». Він оспівував теми юнацької любові та свободи від утисків суспільства середнього класу, а також був оголошений «національною розвагою» (national pastime). Через його гібридну природу,

включаючи варіації R&B, кантрі-рок, романтичний рок і християнський рок, музика рок-н-ролу й досі кидає виклик будь-якій спробі дати їй суворе музичне визначення [16, с. 131-132; 65]. Таким чином, рок-н-рол 1950-х рр. був музичним сплавом, сформованим на перетині расових та жанрових кордонів, але його справжня сутність і визначення були закріплені не стільки музичними інноваціями, скільки його соціальним значенням як культурної сили, що сприяла ідентифікації та бунту молоді.

Рок-н-рол, став не просто новим музичним жанром, а потужним каталізатором глибокого соціального та поколіннєвого зсуву в американській культурі, що припав на перше повоєнне десятиліття. Цей феномен охопив Сполучені Штати, викликавши захоплення у молоді та значне занепокоєння серед старшого покоління. Рок-н-рол був прийнятий молоддю, так званими бебі-бумерами, як музика визволення. Він допомагав молодим американцям створювати власні соціальні ідентичності та оскаржувати значення, які дорослі приписували родині, сексуальності та расі. Кожне покоління прагне визначити свою ідентичність, бунтуючи проти своїх старших, і для підліткового покоління 1950-х років рок-н-рол став каталізатором цього бунту. Музика прославляла дозвілля, романтику та секс, знущаючись із відкладеного задоволення та чоловіків у сірих фланелевих костюмах, які сиділи за офісними столами, і насолоджуючись окремим світом підлітка. Джерела зазначають, що навіть без послідовної чи цілісної критики та не будучи повністю вільним від традиційних цінностей 1950-х років, рок-н-рол пропонував свіжий погляд.

На противагу цьому, старше покоління (старше тридцяти років) не просто ігнорувало нову музику, а й активно її засуджувало. Дорослі погоджувалися, що цей стиль, який вони описували як «hooby-doory, oor-shoop, ootie ootie, boom boom de-addy boom, scoobledy goobledy dump», був сміттям. Багато американців вважали, що рок-н-рол є подразником, який провокує конфлікт між батьками та підлітками та посилює антисоціальну поведінку. Дорослі були переконані, що музика підкріплює найтривожніші

аспекти молодіжної культури: антагонізм до авторитету та очікувань дорослих, конформізм до норм однолітків та ефемерну, нестійку емоційну інтенсивність. Навіть диск-жокей Алан Фрід, який популяризував термін «рок-н-рол» став учасником боротьби, що точилася протягом десятиліття, «за використання популярної культури для визначення того, хто говоритиме, до якої аудиторії і з якою метою» [16, с. 5-8, 11-12].

Особливо значущим був соціальний зсув, пов'язаний із расовими питаннями, оскільки поява рок-н-ролу як культурного феномену збіглася з піднесенням руху за громадянські права афроамериканців. Рок-н-рол, що еволюціонував з афроамериканського жанру ритм-енд-блюзу, був утягнутий у расову політику 1950-х років. Його хвалили та критикували за сприяння інтеграції, а також за привнесення «чорних» стилів і цінностей у мейнстрімну культуру. Деякі джерела стверджували, що рок-н-рол сприяв інтеграції та расовій повазі, допомагаючи людям цінувати якості, які вони раніше не помічали. Наприклад, під час виступу The Platters в Остіні, штат Техас, молодь розірвала мотузку, яка розділяла чорношкірих і білих у залі, і почала танцювати разом, оскільки біт рок-н-ролу «захоплює їх усіх». Однак ця культурна асиміляція також викликала супротив. Рок-н-рол став «громовідводом» для затятих сегрегаціоністів, які пов'язували афроамериканців разом з цією музикою із «розбещеними поведінкою та переконаннями». Його навіть називали «навмисною реверсією до дикості» (designed reversion to savagery) та частиною змови NAACP «з метою зведення нації до рівня дворняжок» (to mongrelize America). Хоча рок-н-рол був силою для інтеграції, він був також актом крадіжки, що, витісняючи ритм-енд-блюз, позбавив афроамериканців належного визнання їхнього внеску в американську культуру, при чому як риторичного, репутаційного, так і фінансового [16, с. 34-35, 38-42].

Крім расової напруги, рок-н-рол також спричинив зсув у сфері сексуальності, ставши центром тривоги з приводу «сексуалізації культурного життя» та «залежності підлітків від тілесних задоволень». Дорослі

побоювалися, що послаблення традиційної моралі та зменшення авторитету батьків і духовенства роблять розбещеність безпечною та універсальною для повоєнного покоління. Сама музика, з її пульсуючим ритмом, гітаристами, які пестили інструменти, та співаками, що чуттєво звивалися, демонструвала «силу лібідо». Вона сприймалася як антиінгібітор, що провокує «еротичний вандалізм». Зсув, спричинений рок-н-ролом, поглибив розрив між поколіннями. Музика допомогла підліткам відмежуватися від інших, а також стимулювала зростання окремого тінейджерського ринку. Вже у 1953 р. редактори The Cash Box усвідомлювали, що кожен підліток є «потенційним покупцем платівок». До кінця 1950-х років це «похитнуте покоління» (shook up generation) трансформувала невдоволення у політичний та культурний рух. Хоча наприкінці 1950-х рр. рок-н-рол пережив спад, спричинений, зокрема, атакою ASCAP та іншими факторами, створені ним тріщини (за расовими, сексуальними та поколіннєвими ознаками) лише розширилися в 1960-х роках. Рок-н-рол був каталізатором, без якого «неможливо уявити 60-ті роки в Сполучених Штатах», оскільки він допоміг породити рухи за громадянські права та антивоєнні протести. Він кинув виклик спробам ігнорувати чи придушувати дисонанс і конфлікти в американському суспільстві [16; 62; 83].

Поява рок-н-ролу в середині 1950-х рр. була не лише музичним та соціальним потрясінням, але й значною економічною революцією та кардинальною зміною в бізнесі популярної музики. Цей період, який слідував за Другою світовою війною, був відзначений пост-воєнним оптимізмом та економічною життєздатністю в американській економіці. Особистий дохід американців зріс на 293 відсотки між 1940 і 1955 роками. Вже у перші два повоєнні роки (1946–1947 рр.) продажі платівок зросли з 275 мільйонів до 400 мільйонів.

На початку 1950-х років великі корпоративні лейбли звукозапису (так звані «мейджори») та інтереси музичних видавництв старої школи Тін-Пен-Еллі (Tin Pan Alley) традиційно домінували у верхніх ешелонах поп-чартів.

Проте вони яскраво змінили свій профіль, зосередивши свою увагу на масових продажах і мало якісному поп-продукту. Натомість оптимістичний дух післявоєнної епохи та відчуття достатку надихнули на створення багатьох нових, невеликих незалежних (indie) лейблів. За оцінками, до 1949 р. виникло понад чотириста нових лейблів. Ці незалежні компанії, такі як Sun, Chess і Specialty, розвивали зв'язки з місцевими гуртами, які ігнорувалися великими гравцями, створюючи простір для нових музичних стилів ритм-енд-блюз та рок-н-рол, щоб набутися популярності серед публіки. Ця коаліція «маргінальних» американців південних радіоінженерів-відступників (як Сем Філліпс), єврейських іммігрантів (брати Чесс), чорношкірих колишніх свінг-музикантів та «несамовитих селяків-дикунів» зуміла перетворити свою діяльність, яка раніше не цінувалася, на індустріального гіганта. Вже у 1955–1956 рр. незалежні лейбли часто займали більшість топових позицій у поп-чартах. Наприклад, Сем Філліпс, «патріарх рок-н-ролу», перетворив крихітний мемфіський лейбл Sun з одним співробітником на компанію, чиї артисти продавали мільйони платівок по всьому світу [62].

Технологічні вдосконалення, що з'явилися після Другої світової війни, а також виробництво недорогих фонографів, створили умови для обслуговування масового ринку. Рок-н-рол був ключовим рушієм у ідентифікації та експлуатації окремого ринку серед підлітків. Тодішня підліткова аудиторія, «бебі-бумери», розглядалася як чітко диференційована частина населення, як особлива зацікавлена група [66; 66]. Вже до 1953 року редактори The Cash Box усвідомлювали, що кожен підліток є "потенційним покупцем платівок". Підлітки в 1950-х роках купували більше платівок, ніж дорослі. Завдяки попиту підлітків, продажі платівок майже потроїлися у другій половині десятиліття, підскачавши з 213 мільйонів доларів у 1954 році до 613 мільйонів у 1959 році. Видавці та радіостанції почали активно працювати на задоволення попиту підлітків, розробляючи записи конкретно для цієї аудиторії [16, с. 125, 131-132].

Хоча рок-н-рол став потужною силою, він також залишався товаром, який вироблявся і поширювався прибутковою індустрією, що робило його схильним до кооптації домінуючою культурою. Музика була великим бізнесом і підпорядковувалася вимогам білого масового ринку. Прагнення до прибутку призводило до експлуатації чорношкірих виконавців; музика часто «відбілювалася» (bleached) і надалі просувалися білі рок-н-рольщики. Ця ситуація позбавляла афроамериканців належного визнання, як риторичного, так і фінансового, за їхній внесок в американську культуру. Зростання фінансової значущості рок-н-ролу призвело до масштабних «поп-культурних війн». У 1953 р. члени Американського товариства композиторів, авторів і видавців (ASCAP) подали позов проти BMI та великих радіомереж, звинувачуючи їх у впливі на ді-джеїв для просування пісень, ліцензованих BMI (оскільки мовники володіли акціями BMI). Популярність рок-н-ролу використовувалася в суді та Конгресі як доказ «явної і неминучої небезпеки» для американської публіки, оскільки ця музика, на думку критиків, була просунута не за якість, а через фінансовий вплив. Комерційні виклики та боротьба за контроль над чартами та ефіром посилили практику «пейоли» (payola) – таємних виплат ді-джеям за просування певних записів. Це призвело до скандалів наприкінці десятиліття, які сколихнули націю [10].

Елвіс Преслі (Elvis Presley) беззаперечно виступає як найбільш знакова фігура цієї епохи, чия кар'єра була позначена такими хітами, як «Heartbreak Hotel», «Jailhouse Rock» та «All Shook Up». Він був одним із перших артистів, записаних Семом Філіпсом на лейблі Sun. Музика Преслі являла собою безшовну інтеграцію надзвичайно різноманітних впливів, включаючи даун-хоум блюз, хіт-парадне кронінгове виконання (hit-parade crooning). Його вокальна манера та сценічні рухи були настільки новаторськими, що не мали жодного чіткого прецеденту у мейнстрімній популярній музиці. Внаслідок поєднання кантрі та блюзу він фактично став засновником нового стилю рокабілі. Завдяки його шаленій популярності, Елвіса Преслі називають «Королем рок-н-ролу» або просто «Королем». Його поява в середині

1950-х рр. стала настільки визначальною, що Алан Фрід дав феномену назву, а Елвіс став його іконою [83].

Поряд із Преслі, ключову роль у формуванні раннього рок-н-ролу відіграв Літл Річард (Little Richard), який допоміг визначити ранню еру своїм жвавим, яскравим звучанням. Його манера виконання, що включала голосіння (groons), зойки (wails) та крики (screams), перетворила пісні на кшталт «Tutti Frutti» та «Long Tall Sally» на величезні хіти. Його музика була настільки дикою та енергійною, що, за словами одного автора, вона була подібна до того, що можна було почути «поза межами найдикіших, найбільш діонісійських чорних церков у магазинчиках» (black storefront churches). Літл Річард, якого джерела описують як архетипного «крикуна» рок-н-ролу та «амбісексуального стриптизера», мав значний вплив на пізніші покоління музикантів, зокрема на такі гурти, як The Beatles [83].

Іншим визначним та впливовим виконавцем, який формував ландшафт середини 1950-х рр., був Чак Беррі (Chuck Berry). Він поєднував у приблизно рівних мірах впливи хіллбіллі, блюзу та свінг-джазу і писав пісні про підліткове життя та культуру, які однаково приваблювали як чорних, так і білих підлітків. Його композиція «Roll Over Beethoven, Tell Tchaikovsky the news» стала своєрідною декларацією, проголошуючи рок-н-рол «національною розвагою» та потужною силою в американській популярній культурі. Техніка гри Чака Беррі на гітарі, що походила від свінг-джазу та аптаун-бенд блюзу Т-Боун Вокера, була настільки характерною, що стала зразком для наслідування. Його творчість, як і творчість Літл Річарда, була одним із вирішальних факторів, що вплинули на британські гурти під час Британського вторгнення [83].

Свою частку в цю революцію вніс і Фетс Доміно (Fats Domino), який був відомий своєю надійністю та поєднанням новоорлеанського блюзу, джазу та ті-пін-еллі попмузики. Він записав більше хітів, ніж будь-хто, окрім Преслі. Журнал Ebony навіть назвав його «Королем рок-н-ролу» у 1957 році. Його виступи були помітні тим, що на них збиралася інтегрована за расовою

ознакою аудиторія, що було важливим соціальним феноменом того часу. Джеппі Лі Льюїс (Jerry Lee Lewis) також належав до перших зірок Sun Records. Він є прототипом «дикуна рок-н-ролу» (Rock & Roll wild man), чий сценічний образ і стиль життя ідеально збігалися. Незважаючи на ранній шалений успіх з такими піснями, як «Great Balls of Fire» та «Whole Lotta Shakin' Going On», його кар'єра була призупинена через негативний розголос, пов'язаний зі шлюбом з його 14-річною кузиною, що призвело до його остракізму з боку індустрії [15; 62].

Білл Хейлі (Bill Haley), незважаючи на свій не надто «підлітковий» образ, дав рок-н-ролу його гімн-пісню «Rock Around the Clock». Випущена у 1955 р. як саундтрек до фільму "Шкільні джунглі" (Blackboard Jungle), ця пісня стала поворотним моментом в американській культурній історії та ознаменувала прихід рок-н-ролу. Пізніше, з розвитком Motown під керівництвом Беррі Горді, музика стала потужною силою соціокультурних змін, об'єднуючи расово розділену країну навколо виконавців, таких як Діана Росс і The Supremes та Стіві Вандер. Таким чином, ключові артисти, які з'явилися на музичній сцені США в середині 1950-х рр., не лише створили нові музичні жанри шляхом синтезу існуючих, а й стали символами епохи, що кидала виклик існуючому соціальному порядку, стаючи каталізатором для формування нової молодіжної ідентичності та початку соціальних рухів. Їхня спадщина продовжувала впливати на музичний світ, про що свідчить вплив на The Beatles, Rolling Stones та інших [10; 16, с. 11, 196].

Також варто відзначити, що перше повоєнне десятиліття, з 1945 по 1955 р., стало для джазу епохою глибоких і радикальних змін, що ознаменували відхід від домінування свінгу та біг-бендів до більш інтелектуального та артистичного «сучасного джазу». Якщо в 1940-х рр. джаз був загальнонаціонально популярною музикою у США, що асоціювалася з радістю і оптимізмом, то кінець війни та початок Холодної війни призвели до змін у національній психології, що знайшло відображення в мистецтві, де тепер прописувалися також страх, сумнів і розчарування [34; 96]. Цей період

був охарактеризований відходом від танцювальної музики та переходом до елітарного мистецтва, де основний акцент робився на музичному розвитку.

Найочевиднішим проявом цих змін стало поширення бібопу/рібопу (bebop, bop), який був розроблений ще на початку 1940-х років такими афроамериканськими музикантами, як Чарлі Паркер, Дізі Гіллеспі, Телоніус Монк і Кенні Кларк. Вони були незадоволені свінгом, який був орієнтований на танці та вимагав передбачуваного ритму [34]. Бібоп став музикою «для прослуховування, а не для танців», що сприяло тому, що виконавці почали наполягати на тому, щоб їх розглядали як митців, а не просто естрадних виконавців. Музично бібоп відрізнявся різким відходом від попередніх форм, демонструючи технічну віртуозність, акордові пробіги на шалених темпах, мелодійний та гармонійний дисонанс, а також інноваційні ритмічні прийоми, наприклад використання барабанних «бомб» у незвичайних місцях такту. До кінця 1940-х рр. бібоп став ідеалом серед молодих джазових музикантів, які прагнули музичного вдосконалення, а не популярних вимог. Проте, вже на початку 1950-х рр. бібоп почав розгалужуватися на нові течії, включаючи хард-боп, кул-джаз та афро-кубинський джаз. Ключовою фігурою, яка була «біля керма мінливої концепції джазу», став Майлз Девіс, який прибув до Нью-Йорка у 1945 р. у віці 18 років, захопившись бібопом. У 1948 р. він створив власний нонет, записавши стриманий стиль, що пізніше став відомим як кул-джаз. Кул-джаз був піджанром, який цінував стриманість, мелодичну чутливість та самовираження, на противагу агресивній потужності. Майлз Девіс вважається одним із найвидатніших музикантів своєї епохи, а його творчість позначена такими композиціями, як «So What», «Blue in Green» та «Time After Time» [96].

Розвиток джазу в цей період був тісно пов'язаний зі зростаючим впливом афроамериканської культури та боротьбою за рівність, що було особливо помітно в «серці джазової музики». Джаз став ареною боротьби за расову ідентичність та економічне розширення можливостей для темношкірих митців. Афроамериканські музиканти бібопу прийняли

«непримиренну позицію», що кидала сміливий виклик расовим нормам. Ця позиція часто проявлялася через культурний стиль та манеру, що отримали назву «кул» (cool, що може означати як «холодний», так і «крутий»), які були відзначені відчуженістю, таємничістю і «розслабленою інтенсивністю». Ця естетика була відповіддю на системний расизм. Наприклад, музиканти навмисно відмовлялися посміхатися на сцені, що було запереченням старих стереотипів про те, що джазові музиканти були лише «розважальниками» в традиції менестрель-шоу. Поняття «кул» не лише вказувало на розслаблений стан духу, але й кодувало протест проти репресивних соціальних сил, які заважали чорному населенню США, епохи Джима Кроу [31].

Проте, цей новий напрямок викликав запеклу опозицію. Традиціоналісти, зневажливо названі «вкритими пліснявою фігами» (moldy figs), виступали проти бібопу, стверджуючи, що він був «китайською музикою» (Луї Армстронг) і мав «нервовий, розчарований, невротичний настрій», на противагу «теплу та людяності» раннього джазу. У відповідь на сучасний джаз відбулося відродження більш ранніх стилів, таких як «гарячий джаз» Нового Орлеана, відомий як диксиленд. Цей рух відродження, який просував старий стиль як автентичну народну музику, привернув переважно білу, середньокласову аудиторію. Як наслідок, диксиленд, незважаючи на своє чорношкіре коріння, став відомий як «біла» музика [34; 96].

У міру того, як джаз ставав більш елітарним і зосередженим на мистецькій цінності, він поступався місцем молодіжній аудиторії іншим жанрам, зокрема ритм-енд-блюзу (R&B) та рок-н-ролу. На початку 1950-х років джаз перестав бути національно популярною музикою у США. Його місце в культурі змістилося: в умовах Холодної війни та субурбанізації він перейшов до ролі музики для «комфортно облаштованої дорослої вітальні з високоякісною аудіо системою», тоді як молодіжна культура оберталася навколо R&B та нового звуку електрогітар, що приніс рок-н-рол. Творчість таких митців, як Рей Чарльз, який поєднував блюз, джаз та рок-н-рол, і Майлз Девіс, який постійно оновлював джазову концепцію, демонструє, що,

незважаючи на втрату статусу масової молодіжної культури, джаз у 1945–1955 рр. утвердився як провідна сила в американському модернізмі. Хоча він і не підходив під соціальні цілі молоді США, якій потрібна була музика для танців, як це було з ритм-енд-блюзом, джаз залишив свій слід, ставши «кодом бунтарів» для післявоєнної субкультури [31].

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що популярна музика США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр. стала одним із ключових чинників трансформації американської публічної сфери. Рок-н-рол, який виник на перетині афроамериканських і білих музичних традицій, перетворився на культурний феномен, що визначав нову молодіжну ідентичність, руйнував расові бар'єри та загострював суспільні дискусії щодо моралі, сексуальності й авторитету. Він не лише перепрограмував музичні смаки країни, а й відкрив шлях до формування тінейджерської спільноти як окремого соціального та економічного сегмента. Паралельно джаз втратив масову популярність, але здобув статус елітарного модерністського мистецтва, що відображало складні настрої доби та ставало ареною боротьби за культурну ідентичність афроамериканців. У сукупності ці процеси засвідчують, що музична культура повоєнної Америки стала не лише сферою естетичних інновацій, а й важливим простором соціальних, економічних і політичних зрушень, які визначали динаміку американського суспільства на порозі нової епохи.

3.2 Кінематограф США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.

Період 1945–1955 рр. став часом безпрецедентної культурної трансформації у Сполучених Штатах, і саме в цей час кіноіндустрія зіткнулася з найзапеклішим культурним суперництвом з боку нового медіа це телебачення. Кінематограф, який був центральною частиною американського

життя протягом трьох десятиліть, пережив справжню кризу, оскільки щотижнева відвідуваність кінотеатрів різко впала: зі 100 мільйонів людей у 1946 році до 40 мільйонів у 1950 році, і далі до 46 мільйонів у 1955 році. Міста з телевізійними станціями втрачали близько 30 відсотків своєї кіноаудиторії, що викликало «час розгубленості у нью-йоркських залах засідань і паніку на голлівудських задвірках» [37, с. 147-149].

Спершу Голлівуд відреагував на цю загрозу двома основними тактичними прийомами: ігноруванням або боротьбою. Деякі магнати схильні були розглядати телебачення як швидкоплинне захоплення, яке скоро набридне американцям. Намагаючись захистити свій бізнес, кіностудії забороняли акторам, які мали контракти, зніматися у телевізійних програмах аж до 1956 року. Однак, коли стало очевидно, що телебачення є сталою силою (до 1955 року телевізор мали половина американських домогосподарств), Голлівуд почав активно протидіяти, акцентуючи на технологічних перевагах, які не могла відтворити домашня маленька чорно-біла коробка. Це призвело до серії експериментів із новими технологіями, які мали зробити кінематографічний досвід унікальним [23; 25; 57].

Основним фронтом боротьби став екранний формат. Було впроваджено такі новинки, як Cinerama у 1952 році, що створювала панорамне зображення за допомогою трьох камер, та CinemaScope від Fox, успішніший широкоекранний формат, що був більш ніж удвічі ширшим за звичайний екран. Ці та інші формати, включаючи VistaVision, Vistarama, Todd-AO 70mm та 3-D фільми, що іноді сприймалися як "кінематографічні трюки", були покликані революціонізувати кінематограф. Широкий екран, часто посилений яскравою кольоровою палітрою (Technicolor або DeLuxe Color), був ідеально пристосований до епічних і біблійних постановок (The Ten Commandments 1956 р. або Ben-Hur 1959 р.), що підкреслювало театральність кіно і заохочувало глядачів зануритися у видовище. Ці візуальні переваги, доповнені альтернативними звуковими системами на кшталт

стереофонічного звуку, створювали інший досвід, ніж перегляд домашнього телебачення [37; 50].

Крім того, кіноіндустрія була змушена реагувати на внутрішні та політичні виклики, які посилювали кризу. Рішення Верховного суду 1948 р. про монополізацію вимагало, щоб студії відмовилися від власності на мережі кінотеатрів, що порушило традиційну систему гарантованого виробництва та збуту, змушуючи студії скорочувати кількість фільмів. Одночасно антикомуністичні слухання HUAC (Комітету Палати представників з антиамериканської діяльності) у 1947–1958 рр. та чорні списки змушували студії уникати спірних соціальних та політичних тем, що призвело до посилення конформізму та орієнтації на «безпечні» жанри [49].

Унаслідок усіх цих змін традиційна голлівудська студійна система 1930-х та 1940-х років припинила своє існування. Студії почали сповільнювати виробництво, що призвело до зростання незалежних фільмів: з 1 відсотка у 1950 році до 50 відсотків у 1958 році. Зрештою, Голлівуд перейшов до фази співіснування, усвідомивши, що телебачення неможливо перемогти. З 1956 року великі студії, такі як Warner Brothers, Twentieth Century-Fox та MGM, почали виробляти власні телешоу та продавати права на показ старих фільмів, випущених до 1948 року. Продаж старих фільмів забезпечив кіноіндустрії новий потік доходу. До кінця десятиліття кіностудії виробляли більшість пригодницьких серіалів у прайм-тайм. Крім того, індустрія почала використовувати телебачення для власної реклами, особливо через прямі телетрансляції церемонії вручення премії «Оскар» (вперше у 1953 році), які стали масовою рекламою та впливали на касові збори. Навіть Волт Дісней запустив серіал «Діснейленд» у 1954 році, який слугував гігантською рекламою для його фільмів та парку розваг [49; 50].

Ще однією важливою реакцією індустрії на конкуренцію стало послаблення самоцензури виробничого кодексу (Production Code). Намагаючись повернути дорослу аудиторію, яка віддавала перевагу безкоштовним розвагам удома, кіновиробники почали торкатися раніше

заборонених тем про секс або наркотична залежність (*The Moon Is Blue*, 1953; *The Man With the Golden Arm*, 1955), що контрастувало з консервативністю телевізійних мереж. Таким чином, кіноіндустрія вижила не завдяки ігноруванню, а завдяки драматичній структурній перебудові, технологічним інноваціям та встановленню складних, часто взаємовигідних, відносин із медіа-конкурентом, який став домінуючою культурною формою десятиліття. Період маккартизму не оминув і Голлівуд, антикомуністичні «полювання на відьом» 1940-х і 1950-х років залишили глибокий довгостроковий слід на політичній естетиці повоєнного Голлівуду. На політичному рівні ця істерія призвела до широкомасштабних репресій, що придушували громадянські свободи, інакомислення та свободу думки. Звинувачення у зв'язках із комуністами, які систематично націлювалися на прогресивних та помітних діячів, призвели до значного «відтоку талантів» (*talent drain*) з Америки, оскільки обвинувачені особи частіше назавжди емігрували. Ці процеси мали руйнівні наслідки для кар'єр акторів та сценаристів, що тривали десятиліття або довше [17; 49].

Головним елементом естетичної спадщини Маккартизму стало блокування "невикористаних потенційних естетичних напрямків" для повоєнного американського кінематографа, що були передчасно перервані внесенням режисерів та сценаристів до чорних списків. Внаслідок розслідувань НУАС індустрія в цілому стала надзвичайно обережною та нервово консервативною. Цей антикомуністичний хрестовий похід спричинив «охолоджуючий ефект» (*chilling effect*) на зміст фільмів: режисери, яких не було звинувачено, почали уникати прогресивних тем [49]. Занепад прогресивного кіно, своєю чергою, зробив суспільство більш консервативним, впливаючи на політичні уподобання та результати виборів.

У фільмах, що створювалися у цей період, проявився фундаментальний зсув у підходах до зображення соціальних проблем. Відбулося згасання пролетарського епосу епохи Народного фронту, і натомість у центрі уваги опинився індивідуалізм. Ця зміна була естетично закріплена тріумфом

натуралізму в акторській майстерності, що яскраво проявилось у стрічці «У порту» (On the Waterfront) (1954) Еліа Казана. Цей фільм, який багато критиків сприйняли як виправдання рішення Казана та сценариста Бадда Шульберга свідчити перед НУАС, продемонстрував перемогу системи Станіславського над політичною естетикою Мейєрхольда (і Брехта). Тоді як «У порту» став антитезою, творці фільму «Сіль землі» (Salt of the Earth), навпаки, вперто трималися пролетарських принципів, що на той час були вже криміналізовані, й створили єдиний офіційно заборонений фільм в Америці, ставши класичним прикладом пролетарської кіноспадщини [22; 37; 46].

Спадщина Маккартизму була також визначена його ворожістю до марксизму та митців, натхнених діалектичним матеріалізмом. Цей тиск не дозволив Голлівуду викувати «виразно американський різновид політичного модернізму», пов'язаний з європейськими та особливо радянськими модернізмами довоєнної доби. Якщо б такі політично витончені кінематографісти, як Абрагам Полонський (Abraham Polonsky) та Джозеф Лоузі (Joseph Losey), мали змогу продовжувати роботу, їх вплив міг би спрямувати американське кіно до «вищого соціального та психологічного реалізму» [46].

Проте, хоча Маккартизм і не знищив повністю соціально-політичний контент, він змусив його набути алегоричної форми, як це було у випадку з п'єсою «Суворе випробування» (The Crucible) Артура Міллера, що була сприйнята як коментар до Маккартизму. Студії ж, які піддалися тиску, виробляли відкрито антикомуністичні стрічки (наприклад, I was a Communist for the F.B.I. 1951 р.), які встановлювали консервативний тон і покладалися на бездумні стереотипи, які бракувало тонкості та драматизму. Ці фільми зображували комунізм як внутрішню загрозу, що руйнує сім'ю та американські цінності, і яка часто пов'язувалася з «сексуальними девіантами» і «небажаними релігійними меншинами». Загалом, Маккартизм, поряд з іншими факторами, наприклад рішення Верховного суду Paramount 1948 р., що призвело до руйнування студійної системи, призвів до того, що

індустрія відмовилася від свого довоєнного соціального активізму. Таким чином, естетична спадщина полягає у вимірюваних втратах для американського кіномистецтва і формуванні обережного, стандартизованого стилю, що значною мірою уникав гострої соціальної критики [49].

Центральними фігурами, навколо яких концентрується дослідження політичної та естетичної спадщини Червоної загрози в післявоєнному Голлівуді, є Абрагам Полонський (Abraham Polonsky), Роберт Россен (Robert Rossen), Джозеф Лоузі (Joseph Losey), Еліа Казан (Elia Kazan) та Герберт Дж. Біберман (Herbert J. Biberman). Ці діячі розглядаються як представники різних ідеологічних течій лівої «пролетаризованої» культури першої половини XX століття. Їхня політична позиція поставила їх під удар антикомуністичного істеблішменту [25; 46].

Досліджуючи специфіку «Голлівудських лівих» у цей період, ми бачимо, що Полонський і Лоузі несли «марксистський факел» у Голлівуді. Зокрема, Полонський мав глибоке розуміння марксизму, яке протиставлялося лібералізму «Народного фронту» Россена. Лоузі, який був радикальним американським режисером, пішов далі, поєднавши американський вернакулярний модернізм з марксизмом. Россен, у свою чергу, перебував у перехідному періоді Голлівуду. Цікавим і важливим для розуміння політичного тиску є випадок творців стрічки «Сіль землі» (Salt of the Earth), які вперто дотримувалися пролетарських принципів своєї молодості, які на той час вже були криміналізовані. Це дозволило створити єдиний офіційно заборонений фільм в Америці. До творців цього класичного фільму про робітничий рух належав, зокрема, Герберт Дж. Біберман [46].

Загалом, внаслідок розслідувань Комітету Палати представників з антиамериканської діяльності (HAC), сотні голлівудських діячів, включаючи акторів, сценаристів та режисерів, були звинувачені у зв'язках із комуністами або співчутті до них. Обвинувачення не були випадковими; вони систематично спрямовувалися проти більш помітних і прогресивних особистостей, які мали дисидентські погляди [46; 53].

Серед найбільш відомих жертв, яких спіткала «Чорна сотня» (The Blacklist), були члени «Голлівудської Десятки» (Hollywood Ten), засуджені за неповагу до Конгресу у 1947 році, серед них сценаристи Далтон Трамбо (Dalton Trumbo), Альберт Мальц (Albert Maltz), Джон Говард Лоусон (John Howard Lawson), Алва Бессі (Alvah Bessie), Лестер Коул (Lester Cole), та режисери Едвард Дмитрюк (Edward Dmytryk) і Герберт Дж. Біberman (Herbert J. Biberman). Джон Говард Лоусон, «номером один» серед Голлівудської десятки, публічно відмовлявся відмовлятися від підтримки прав робітників і расової рівності, що посилювало його вразливість [17].

Проте реакція на Маккартизм усередині ліберальної спільноти була неоднорідною. Еліа Казан та сценарист Бадд Шульберг (Budd Schulberg) є яскравими прикладами внутрішнього розколу. Казан, який свого часу належав до Комуністичної партії у середині 1930-х років, у 1952 році дав свідчення перед HUAC, назвавши імена інших, чим уникнув внесення до чорного списку. Його фільм «У порту» (On the Waterfront) 1954 року, сценаристом якого був Шульберг, багато критиків розцінили як виправдання рішення Казана та Шульберга свідчити перед HUAC. У фільмі демонструється фундаментальний зсув у підході до зображення соціальних проблем, де акцент робиться на індивідуалізмі, а не на пролетарському етосі ери Народного фронту. Серед тих, хто також свідчив і називав імена, були Лі Дж. Кобб (Lee J. Cobb), Кліффорд Одетс (Clifford Odets) та Стерлінг Гайден (Sterling Hayden). Наслідки Маккартизму були руйнівними: обвинувачені актори та сценаристи, такі як Роберт Россен, Мартін Рітт (Martin Ritt), Сідні Люмет (Sidney Lumet), Карл Форман (Carl Foreman) та Джозеф Лоузі, зазнали значних кар'єрних втрат протягом 1950-х років, а їхня історія свідчить про невикористаний естетичний потенціал повоєнного американського кінематографа, який був заблокований через внесення цих митців до чорних списків. Зокрема, Роберт Россен та інші фільммейкери асоціювалися з ліберально-лівою соціальною традицією. Навіть відомий актор Берт Ланкастер (Burt Lancaster) брав участь у кампанії за скасування HUAC у

1947 році. Епоха 1945–1955 рр. стала періодом, коли політична ідеологія безпосередньо визначила долі найпрогресивніших та найбільш ідеологічно свідомих діячів американського кіно, змушуючи їх або тікати у вигнання, або, як у випадку Казана, йти на співпрацю, що призводило до глибоких ідеологічних розломів усередині Голлівудських лівих [17; 46; 53].

У той період відбувається формування нового витка американського кінематографу, так званого Акторська студія (The Actors Studio) у Нью-Йорку 1 жовтня 1947 р., ініційоване Шеріл Кроуфорд, Робертом Льюїсом та Еліа Казаном. Студія замислювалася як "ферма" або "резервуар талантів", де нове покоління акторів могло б тренуватися в техніках, засвоєних у Group Theatre, але вже без тиску комерційного виробництва. Серед перших членів були Карл Малден, Марлон Брандо, Сідні Люмет та Мартін Рітт. У цей ранній період Казан, який також був режисером і викладачем, вже почав закріплювати естетику Театрального реалізму в Голлівуді, починаючи зі свого фільму «Дерево росте в Брукліні» (A Tree Grows in Brooklyn) (1945), що вважається відправною точкою цього стилю.

Ключовим моментом у розвитку стилю стала поява Лі Страсберга в Акторській студії. Хоча Казан спочатку намагався утримати Страсберга від участі через особисте суперництво, до 1951 р. Страсберг був обраний для консолідації навчальних класів та привніс «порядок і нову серйозність». Саме Страсберг перетворив Студію на центр «Методу» (The Method) стилю, який акцентував на внутрішньому реалізмі, психологічній інтенсивності та використанні «внутрішньої техніки» акторами, які «вживалися» у роль. Цей стиль акторської гри, особливо у виконанні таких діячів, як Марлон Брандо і Джеймс Дін, став квінтесенцією естетики Театрального реалізму [22].

Театральний реалізм (ТР) як кіностиль сформувався у 1950-х роках внаслідок злиття естетики Акторської студії з комерційною потребою Голлівуду в «серйозному мистецтві». Характерними рисами ТР стали: психологічна драма, акцент на адаптаціях бродвейських п'єс таких авторів, як Теннессі Вільямс та Артур Міллер, використання переважно локацій, а не

студійних декорацій, а також наявність «ниточки лівого ідеологічного забарвлення». Цей стиль був «свідомою спробою примирити концепції 'Реалізму', 'Кіно' та 'Театру'». ТР досяг комерційного успіху, поєднуючи соціальну значущість та інтенсивний психологічний конфлікт, а його естетика, що включала натуралістичну акторську майстерність, але стилізовані декорації, була закріплена режисерськими роботами Казана, зокрема його бродвейською постановкою, а потім фільмом «Трамвай «Бажання»» (A Streetcar Named Desire) [22; 46].

Додатковим фактором розвитку Театрального реалізму був вплив італійського неореалізму. Нью-Йоркські режисери прагнули ефекту «реальності», подібного до європейського, хоча часто досягали його за допомогою студійних засобів, а не зйомок на вулиці. Фільми, такі як «Марті» (Marty, 1955) Делберта Манна та «Холостяцька вечірка» (The Bachelor Party, 1957), є яскравими прикладами цього стилю, який об'єднав нью-йоркську чутливість, нові акторські таланти, виховані в Акторській студії, та соціально значущі теми. Таким чином, Театральний реалізм став домінуючою художньою течією у повоєнному американському кіно, значною мірою завдяки інституційній силі Акторської студії та комерційному успіху «Методу» [22].

Також цікавим новим явищем у американському кінематографі були нуарні фільми, які є автентично американським способом кіновиробництва і тісно пов'язаний з ідеологічним станом суспільства у період послаблення традиційних уявлень про «Американський шлях».

Виникнення класичного фільму нуар припадає на 1940-ві роки, які є одним із двох історичних моментів ХХ століття, що найбільше підірвали основи «Американського шляху». Цей «кінематограф темряви» (cinema of darkness) був анімований нагальними соціальними та політичними викликами, які турбували американський і світовий капіталізм саме у 1940-х роках. На естетичному рівні фільм нуар визначається як кіно, де «брехня і

шахрайство є сіллю і перцем» (salt and pepper of noir), і де класичні лиходії нуару легко вписуються у структури великого бізнесу та мас-медіа [23; 57].

Згідно з дослідженнями, розквіт цього кіно є обернено пропорційним до ідеологічного здоров'я «Американського шляху». Тобто, коли нормативний американізм, що асоціювався з білими парканами та світоглядом, де домінує середній клас WASP («білих англосаксів-протестантів»), був підірваний, спостерігалися найбільші сплески жанру нуар. Оскільки нуар був жанром, що зачіпав гострі соціальні та психологічні теми, він виявився одним із тих жанрів, на яких сфокусувалися історики при вивченні повоєнного періоду, поряд із антикомуністичними фільмами та «атомним циклом» [24].

Хоча в період Маккартизму голлівудські студії уникали гострої соціальної критики та відійшли від довоєнного соціального активізму, нуар та споріднений з ним *film gris* продовжували вивчати ці виклики. В естетичному плані жанр нуар та *film gris* фіксував психологічні викривлення, які є відповідниками до будь-якого капіталістичного дисбалансу. Зокрема, герої *film gris* страждали від «психологічних травм класу» (psychological injuries of class), що відображало глибинну соціальну напругу, що існувала попри ідеалізований образ американської дійсності [37; 47].

Серед фільмів, які представляють цей жанр у першому повоєнному десятилітті, можна згадати такі як «Місце, де самотньо» (In a Lonely Place) (1950) Ніколаса Рея, та «Переломний момент» (The Breaking Point) (1950). Хоча загалом Голлівуд прагнув зображати Америку як «один великий, м'який, середньокласовий рай», нуар, разом з *film gris*, являв собою важливе естетичне поле для дослідження проблем, які, на той час, були заборонені для відкритого обговорення через ідеологічний тиск. Цікаво, що існувала певна група діячів, які були свідомими практиками фільму нуар. Зародження фільму нуар безпосередньо у післявоєнний період було спричинене глибокою соціальною та економічною невизначеністю, що вимагала

естетичного вираження в кінематографі, створюючи контраст до офіційно пропагованого консервативного «Американського шляху» [37; 46; 50; 57].

Отже, кінематограф 1945–1955 рр. постає як час інтенсивного переосмислення художніх форм, ідеологічних позицій та інституційних практик, які визначили подальшу еволюцію американського кіно в другій половині XX ст., при чому це сталося попри конкуренцію «нових медіа» та загрозу з боку політичної цензури.

3.3 Образотворче мистецтво США першого повоєнного десятиліття 1945–1955 рр.

Епоха першого повоєнного десятиліття у Сполучених Штатах Америки, яка охоплює 1945–1955 рр., стала періодом докорінних змін у сфері образотворчого мистецтва, відзначеним переходом світового художнього центру з Парижа до Нью-Йорка та домінуванням нового напрямку Абстрактного Експресіонізму. Внаслідок політичної нестабільності, економічних труднощів та руйнувань у Європі, Нью-Йорк, підкріплений післявоєнним економічним бумом у США та зростанням меценатства, став новою мистецькою столицею. Цьому також сприяла значна імміграція європейських художників та інтелектуалів, які тікали від фашистських і тоталітарних режимів, приносячи із собою ідеї сюрреалізму, дадаїзму та кубізму, що безпосередньо вплинули на формування американського авангарду.

У цей період сформувався рух, відомий як Абстрактний Експресіонізм (АЕ), або Нью-Йоркська школа, який став першим суто американським візуальним мистецьким напрямом, що здобув міжнародне визнання та встановив виразно американський художній голос. Художники АЕ свідомо відмовилися від панівних раніше в американському мистецтві Регіоналізму та Соціального Реалізму, які здавалися застарілими та провінційними на тлі

глобальних повоєнних напружень. Натомість вони прагнули до «значущого контенту», відкидаючи європейські традиції та зосереджуючись на індивідуальній експресії та спонтанності. Їхня творчість була відповіддю на моральну кризу світу, травматичний досвід війни, Голокост та атомну бомбу, через що вони шукали натхнення у примітивних міфах, архаїчному мистецтві та юнгівській концепції колективного несвідомого. Абстрактний Експресіонізм охопив стилістично різноманітну групу митців, які, втім, поділялися на дві основні тенденції. По-перше, Живопис Дії (Action Painting) або жестиуальна абстракція, де полотно розглядалося як "арена", на якій фіксувався динамічний, енергійний жест і процес створення. Ключовими представниками цього напрямку були Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Франц Клайн та Лі Краснер. Джексон Поллок, провідна фігура, здобув світову славу завдяки своїй новаторській «дрип-техніці» (розбризування фарби на полотно, розташоване на підлозі), створивши «наскрізний живопис» (all-over painting), де вся поверхня рівномірно покрита лініями. Віллем де Кунінг також використовував брутальну та жорстоку стрімкість лінії, що відображено у його роботі *Woman, I* (1950–1952). По-друге, Живопис Колірного Поля (Color Field Painting) або хроматична абстракція, що характеризувалася великими, відкритими ділянками однорідного кольору та прагненням викликати у глядача медитативну відповідь, досягаючи відчуття Піднесеного (The Sublime). До цієї групи належали Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Кліффорд Стілл та Адольф Готтліб. Барнетт Ньюман, зокрема, відомий «Zip» картинами, де тонкі вертикальні лінії ділять великі колірні поля, втілюючи його пошук сублімації [12–14; 20; 21; 63; 84–86].

Розвиток Абстрактного Експресіонізму був нерозривно пов'язаний з діяльністю впливових критиків, що сформували конкуруючі теоретичні основи руху. Клемент Грінберг, представник формалізму, просував ідею, що модернізм прагне до все більшої площинності полотна і віддавав перевагу художникам Колірного Поля (Ротко, Ньюман), вважаючи їхню творчість більш чистим продовженням модерністської традиції. На противагу йому,

Гарольд Розенберг, який ввів термін «Живопис Дії», сформулював екзистенціальний погляд, стверджуючи, що мистецтво є актом, який передбачає граничне зняття будь-якого розмежування мистецтва та життя, а цінність твору полягає в автентичності самого жесту [12–14].

Інституційна підтримка, надана галереєю Пеггі Гуггенхайм Art of This Century (1942–1947) та подальше просування галереями (Sidney Janis Gallery і Betty Parsons Gallery), забезпечила руху швидку комерційну валідацію та видимість. У 1950 р. відбулася знакова подія: група абстрактних художників, згодом названа «Розлючені» (The Irascibles), публічно протестувала проти Музею Метрополітен, що призвело до публікації їхнього «культового групового фото» в журналі Life і закріпило їхній статус як легітимного американського авангарду [48].

На тлі Холодної війни Абстрактний Експресіонізм набув геополітичного значення. Незважаючи на те, що багато художників мали анти-істеблішментні погляди, їхня творчість, як символ радикального індивідуалізму та свободи вираження, активно просувалася урядом США та культурними установами, такими як Міжнародна Рада МоМА, як зброя культурної дипломатії, що протиставлялася радянському Соціалістичному Реалізму. Існує підтвердження, що ЦРУ таємно фінансувало міжнародне просування АЕ, використовуючи його як інструмент для демонстрації культурної переваги американської демократії [83; 84].

Проте домінування АЕ почало зазнавати змін наприкінці 1950-х років. Хоча Абстрактний Експресіонізм залишався панівною парадигмою до 1955 року, його надмірний акцент на індивідуальній психіці викликав зворотну реакцію. У цей період з'явилося нове покоління художників, які кинули виклик АЕ. Зокрема, Джаспер Джонс (Flag, 1954–1955) та Роберт Раушенберг (Bed, 1955) почали створювати «комбайни» (combines), змішуючи живопис зі знайденими предметами, розмиваючи межі між мистецтвом і повсякденним життям. Це покоління, яке також включало Енді Воргола та Роя Ліхтенштейна, передбачило розвиток Поп-Арту, який, на противагу АЕ,

зосередився на масовій культурі та споживацьких образах. Також з'явилися такі напрямки, як Міні-малізм та Пост-Живописна Абстракція (Френк Стелла, Дональд Джадд), які відкинули жестуальну емоційність АЕ на користь геометричної чистоти та наголосу на об'єктності картини. Перше повоєнне десятиліття у США стало епохою не лише злету Абстрактного Експресіонізму, але й зародження тих рухів, які вже незабаром оскаржуватимуть його монополію на модерністську спадщину. Після того як АЕ, або Нью-Йоркська школа, досяг статусу доміантної естетичної парадигми та культурної зброї Холодної війни, його надмірний акцент на індивідуальній психіці, емоційній автентичності та філософській глибині почав викликати зворотну реакцію. Цей період, особливо з 1956 до початку 1960-х років, став часом, коли нове покоління художників активно шукало шляхи відходу від «високої серйозності» Віллема де Кунінга чи Барнетта Ньюмана, що призвело до зародження таких ключових напрямків, як Поп-Арт, Мінімалізм та Нео-Дада [14; 57–63; 82].

Символічною межею завершення епохи Абстрактного Експресіонізму часто вважають смерть Джексона Поллока у серпні 1956 року. За цим настало «драматичне потрясіння» в мистецькому світі, відзначене, зокрема, персональними виставками Джаспера Джонса та Роберта Раушенберга близько 1958 р., а також виставкою «Sixteen Americans» у Музеї сучасного мистецтва (МоМА) у 1959–1960 роках. Ці художники, разом із Френком Стеллою та Луїзою Невельсон, формували молодше покоління, яке кинуло виклик панівній абстракції. Ключову роль у цьому переході відіграли Джаспер Джонс і Роберт Раушенберг, чия творчість сформувала критичний відхід від «чистої абстракції». Вони свідомо відкинули прив'язку Абстрактного Експресіонізму до універсального, внутрішнього змісту, натомість створюючи множинні або плинні значення через поєднання повсякденних об'єктів та образів. Джонс зображував «речі, які розум уже знає», наприклад американські прапори, мішені та цифри, і включав у свої роботи гіпсові зліпки та газетний папір (Target with Four Faces, 1955).

Раушенберг, відомий своїми «комбайнами» (combines), у своїй роботі *Bed* (1955), розмивав межі між живописом і скульптурою [27].

Цей перехід також ознаменував різницю у творчому підході: тоді як Абстрактні Експресіоністи вважалися "експериментальними інноваторами", що розвивали нові образи шляхом спроб і помилок і досягали свого піку пізно в кар'єрі, провідні художники 1960-х років, включаючи Джонса та Раушенберга, були «концептуальними інноваторами», які втілювали нові ідеї та здійснювали інновації на ранніх етапах своєї діяльності. Вони прагнули замінити складність експресіоністських жестів і символів простішими образами та ідеями [33].

На противагу Живопису Дії, який став сприйматися як «застарілий» та «шаблонний», виник Поп-Арт та Мінімалізм. Поп-арт, хоча й зародився у Великій Британії, знайшов значимий контекст у післявоєнній Америці, що була наповнена мас-медіа та культурою споживання. Митець українського походження Енді Воргол, який раніше працював у рекламі, став центральною фігурою цього руху, використовуючи зображення культових товарів, наприклад банки супу Campbell's, що сприймалося як альтернатива «чистій абстракції». Клаес Ольденбург, наприклад, стверджував, що мистецтво повинно «залучати повсякденний мотлох» (everyday crap) і не мати «високої серйозності» Ньюмана чи де Кунінга [27; 33; 37].

Водночас, виникли й нові форми абстракції, що відкидали емоційну жестуальність АЕ. Ранні картини Френка Стелли, які часто асоціюють із Мінімалізмом, характеризувалися контрольованою чутливістю, геометричною чистотою та наголосом на концептуальному плануванні, що протистояло жестуальному стилю Абстрактного Експресіонізму. Період кінця 1950-х рр.. характеризується відмовою від монолітності Абстрактного Експресіонізму. Ця реакція, заохочена появою концептуальних новаторів, відкрила простір для мистецтва, орієнтованого на масову культуру (Поп-Арт) та об'єктивну, неемоційну форму (Мінімалізм), що визначило напрямок розвитку американського мистецтва у наступному десятилітті. Примітно, що

галерист Сідні Джаніс, який раніше підтримував Абстрактний Експресіонізм, у 1962 р. вже вітав нове покоління на виставці «The New Realism» (Новий Реалізм), проголошуючи його «законодавцем моди 60-х» [27; 33].

Основним каталізатором відходу від АЕ стали художники, чия творчість поєднувала абстракцію з повсякденними об'єктами, що пізніше отримало назву Нео-Дада або стало провісником Поп-Арту. Джаспер Джонс (Jasper Johns) та Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg). Саме ці два художники стали ключовими фігурами, які очолили цю зміну, починаючи з кінця 1950-х років. Вони свідомо відкинули наголос абстрактного експресіонізму на універсальному, внутрішньому значенні, натомість створюючи «множинні або плинні значення» (multiple or fluid meanings) через поєднання знайдених об'єктів та образів. Джаспер Джонс вже у 1954–1955 рр. створював такі роботи, як Flag (1954–1955) та Target with Four Faces (1955). Він зосереджувався на «речах, які розум уже знає» (things the mind already knows), таких як прапори, мішені та цифри, і включав у свої роботи колажі з газетного паперу та гіпсові зліпки. Його роботи, які дебютували на першій персональній виставці в Leo Castelli Gallery у 1958 році, «допомогли змінити параметри того, що можна вважати витвором мистецтва». Роберт Раушенберг розмив межі між живописом і скульптурою, використовуючи тривимірні знайдені об'єкти (постільні речі, меблі) та нашаровуючи друковані матеріали (газети, фотографії) на пофарбовані поверхні. Критик Лео Стейнберг пізніше визнав використання Раушенбергом «пласкої картинної площини» (flatbed picture plane) «радикально новою орієнтацією», яка перемістила фокус з «природи на культуру» [27; 33; 37].

Ці практики, що поєднували живопис із «повсякденним мотлохом» (everyday crap), були прямою протилежністю АЕ. Вони пропонували нову естетику, яка заглиблювалася у сферу масової культури та споживацтва, що було ключовим для формування Поп-Арту. На відміну від «героїчного та оптимістичного» Абстрактного Експресіонізму, це нове мистецтво, за словами одного з художників, мало бути «важким, грубим, тупим і солодким

та дурним, як саме життя» (heavy and course and blunt and sweet and stupid as life itself). Паралельно з цим, відбулася і внутрішня трансформація абстракції. Деякі художники відкинули емоційну та жестуальну насиченість АЕ, звернувшись до чистіших, геометричних форм, що стало підґрунтям для Мінімалізму (Minimalism) та Пост-Живописної Абстракції (Post-painterly Abstraction). Френк Стелла (Frank Stella), чия творчість демонструвала «контрольовану чутливість» (controlled sensibility) та «геометричну чистоту». Його перша персональна виставка відбулася восени 1960 року. Роботи Стелли, як і Еллсворта Келлі (Ellsworth Kelly), пізніше були виділені критиком Клементом Грінбергом під окремий термін «Постживописна Абстракція» (Post-painterly Abstraction), що підкреслювало їхній відхід від АЕ. Ці нові напрямки ознаменували відмову від «емоційної» фіксації на індивідуальній психіці художника, типової для АЕ, на користь об'єктивності, індустриальних матеріалів та фокусу на «функції» мистецтва, а не лише на «формі» [82].

Зміна стилів збіглася зі зміною поколінь художників та їхніх підходів до творчості. Художники АЕ (Поллок, де Кунінг, Ротко) були «експериментальними інноваторами» (experimental innovators), які досягали своїх найкращих робіт поступово, через десятиліття «пошуку» (searching). Наступне покоління (Джонс, Воргол, Стелла) були «концептуальними інноваторами» (conceptual innovators), які здійснювали інновації, ґрунтовані на «знахідках» (finding), і створювали свої найважливіші роботи вже на ранніх етапах кар'єри. Вони замінювали «складність експресіоністських жестів і символів» простішими ідеями та образами. Отже, період кінця 1950-х рр., що розпочався з виставок «Sixteen Americans» у МоМА (1959–1960) та дебютів Джонса і Раушенберга, став переламним моментом. Він вивільнив американське мистецтво від гегемонії абстрактного експресіонізму і спрямував його у напрямку, де естетика змішувалася з масовою культурою, а форми ставали більш концептуальними та об'єктивними. Ця «гібридна діяльність» (hybrid activities) та «пастиш стилів»

у візуальній культурі кінця 1950-х рр. створили «зародковий момент» для постмодернізму, який повністю розквітне у 1960-х рр. [33; 37].

Еволюцію образотворчого мистецтва США у перше повоєнне десятиліття, не можна оминати без згадки про фундаментальний вплив європейського модернізму, який виступив як головний каталізатор народження абсолютно нового американського стилю Абстрактного Експресіонізму (АЕ). Цей період, що охоплює 1945–1955 рр., ознаменувався не лише економічним зростанням та зміною геополітичного статусу США, але й докорінною культурною трансформацією, коли епіцентр світового авангарду рішуче перемістився з охопленого війною Парижа до Нью-Йорка.

Ключовим фактором, що уможливив піднесення Нью-Йорка як нової мистецької столиці, стала масова міграція. Політична нестабільність, економічні труднощі та зростання фашизму й тоталітаризму в Європі змусили багатьох провідних художників та інтелектуалів шукати притулку в Сполучених Штатах. Європейські іммігранти, такі як Макс Ернст, Андре Массон, Піт Мондріан, Марсель Дюшан, Сальвадор Далі, Марк Шагал та Фернан Леже, принесли із собою найрадикальніші ідеї європейського авангарду, надавши молодим американським митцям прямий доступ до інновацій, що раніше були їм недоступні. Це стало «величезним здобутком для розвитку американського мистецтва і культури» [20; 86].

На формування естетики Абстрактного Експресіонізму безпосередньо вплинули кілька ключових європейських рухів. Сюрреалізм та психічний автоматизм, який зазнав «жорстокого придушення» у Європі, став вирішальним джерелом для американських художників. Сюрреалістичні вигнанці, включно з Андре Бретоном, представили американцям концепцію несвідомого розуму та психічного автоматизму методику спонтанного, автоматичного жесту. Цей метод був життєво важливим, оскільки він дав американцям методологічний ключ для переходу від структурної абстракції до чистої, інтуїтивної експресії. Саме у цьому руслі виник новаторський «дріппінг» (накрапування) Джексона Поллока як версія автоматизму, що

призвела до його монументальних «наскрізних» композицій. Кубізм та формальні інновації, європейська присутність у Нью-Йорку також увиразнила формальні інновації Кубізму. Абстрактні Експресіоністи, хоча й прагнули відійти від його жорсткої структури, асимілювали його уроки. У кінцевому підсумку, Нью-Йоркська школа успішно поєднала «структурну цілісність Кубізму» з «оптичністю» та «чистою живописністю» постімпресіоністів, зокрема Анрі Матісса. Відповідно до абстракції та екзистенціального масштабу АЕ також живився ідеями «класичного» європейського абстракціонізму (В. Кандинського, П. Мондріана, К. Малевича). Впливова виставка робіт Пікассо у МоМА 1939 року, а особливо його Герніка, надала американським митцям модель для використання великомасштабного формату, шокуючої іконографії та кольорової палітри для вираження екзистенційної трагедії, що була адекватною жахам війни. Художники АЕ прагнули «омолодити європейське відчуття мистецтва» [20; 86].

Іншим критичним каналом передачі модерністських ідей була система освіти та інституції. Європейські педагоги, такі як німецькі емігранти Ганс Гофман та Йозеф Альберс, стали вкрай впливовими. Гофман, якого називають «найвпливовішим учителем модерного мистецтва у Сполучених Штатах», навчав принципам абстрактного мистецтва, здобутих з європейського експресіонізму із Баугаузи [86].

Крім того, музеї та галереї у Нью-Йорку слугували «інституційними шлюзами» для європейського модернізму. Музей сучасного мистецтва (МоМА), заснований у 1929 р., регулярно демонстрував виставки на кшталт Cubism and Abstract Art (1936) та Fantastic Art, Dada, Surrealism (1936–1937). Галерея Art of This Century, відкрита Пеггі Гуггенхайм у 1941 р., стала ключовою «лабораторією», де роботи європейських дадаїстів та сюрреалістів виставлялися пліч-о-пліч із роботами американського авангарду, забезпечуючи першу велику платформу для Нью-Йоркської школи на рівні з європейцями. Саме завдяки цій концентрації європейського таланту, їхніх ідей та інституційної бази, що пропагувала європейський авангард,

Абстрактний Експресіонізм зміг швидко відійти від домінуючих раніше в американському мистецтві Регіоналізму та Соціального Реалізму, які здавалися провінційними [20].

Отже, незважаючи на те, що АЕ був проголошений «першим визначним оригінальним напрямом в історії американського мистецтва», він був глибоко вкорінений у спадщині європейського модернізму, яку американські художники асимілювали, трансформували та вивели на новий, монументальний рівень.

Таким чином, мистецтво повоєнного десятиліття стало важливою складовою переосмислення публічної сфери США. Музика і кіно відображали соціальні трансформації та формували нові культурні практики, сприяли появі поколіннєвих і расових діалогів, відкривали простір для політичної критики. Саме тому цей період можна розглядати як фундаментальний у становленні культурної динаміки, яка визначила подальший розвиток американського суспільства у другій половині XX ст., навіки поєднавши культуру з масовим поширенням продукту, що активно впливає на публічну сферу США та всіх споживачів їхнього культурного продукту, яких ставало все більше і більше з ходом часу, коли Нью-Йорк замінив Париж як центр світового мистецтва.

ВИСНОВКИ

Перше повоєнне десятиліття у Сполучених Штатах Америки 1945–1955 рр. стало епохою кардинальних трансформацій у всіх сферах життя суспільства, що було безпосередньо зумовлено значним економічним бумом та геополітичною напругою Холодної війни. Країна вийшла з конфлікту як домінантна світова держава маючи найсильнішу економіку і найпотужнішу армію, що дозволило їй швидко перейти від традиційного ізоляціонізму до глобального проактивного лідерства через політику стримування комунізму. Цей економічний фундамент забезпечив матеріальний добробут який більшість американців не могли собі уявити раніше започаткувавши «Золотий вік американського капіталізму». Зростання ВВП більш ніж удвічі у період 1945–1960 рр. підтримувалося державними інвестиціями зокрема Законом про реінтеграцію військовослужбовців (GI Bill), який стимулював будівельний бум і «субурбанізацію», а також значними військовими витратами спричиненими початком Холодної війни.

Ключовим соціально-культурним наслідком цього процвітання стало утвердження «культури споживацтва», де витрати на товари, орієнтовані на домашнє життя такі як автомобілі та побутова техніка набули патріотичного значення для американців. Ідеалом став приміський спосіб життя, що символізувався уніфікованими забудовами на кшталт Левіттауна, який став житловим ландшафтом «Суспільства споживачів». Водночас варто визнати, що ці державні програми та економічні вигоди не були розподілені рівномірно оскільки чорношкірі ветерани зіткнулися з систематичною дискримінацією, що поглибило расовий розрив у сфері багатства та житла.

Паралельно із зовнішнім протистоянням комунізму внутрішнє життя США було глибоко позначене страхом перед підривною діяльністю, що вилилося у «Другий червоний переляк» або маккартизм. Ця істерія була

інституціоналізована через розслідування HUAC та програми перевірки лояльності (Указ 9835 Трумена і 10450 Ейзенхауера), що призвело до створення нездорового громадянського середовища страху та недовіри і вимагало тотальної конформізму. Це мало руйнівні наслідки для багатьох громадян, особливо діячів культури, включаючи чорні списки в Голлівуді, а також політичне переслідування гомосексуальних працівників відоме як «Лавандовий переляк».

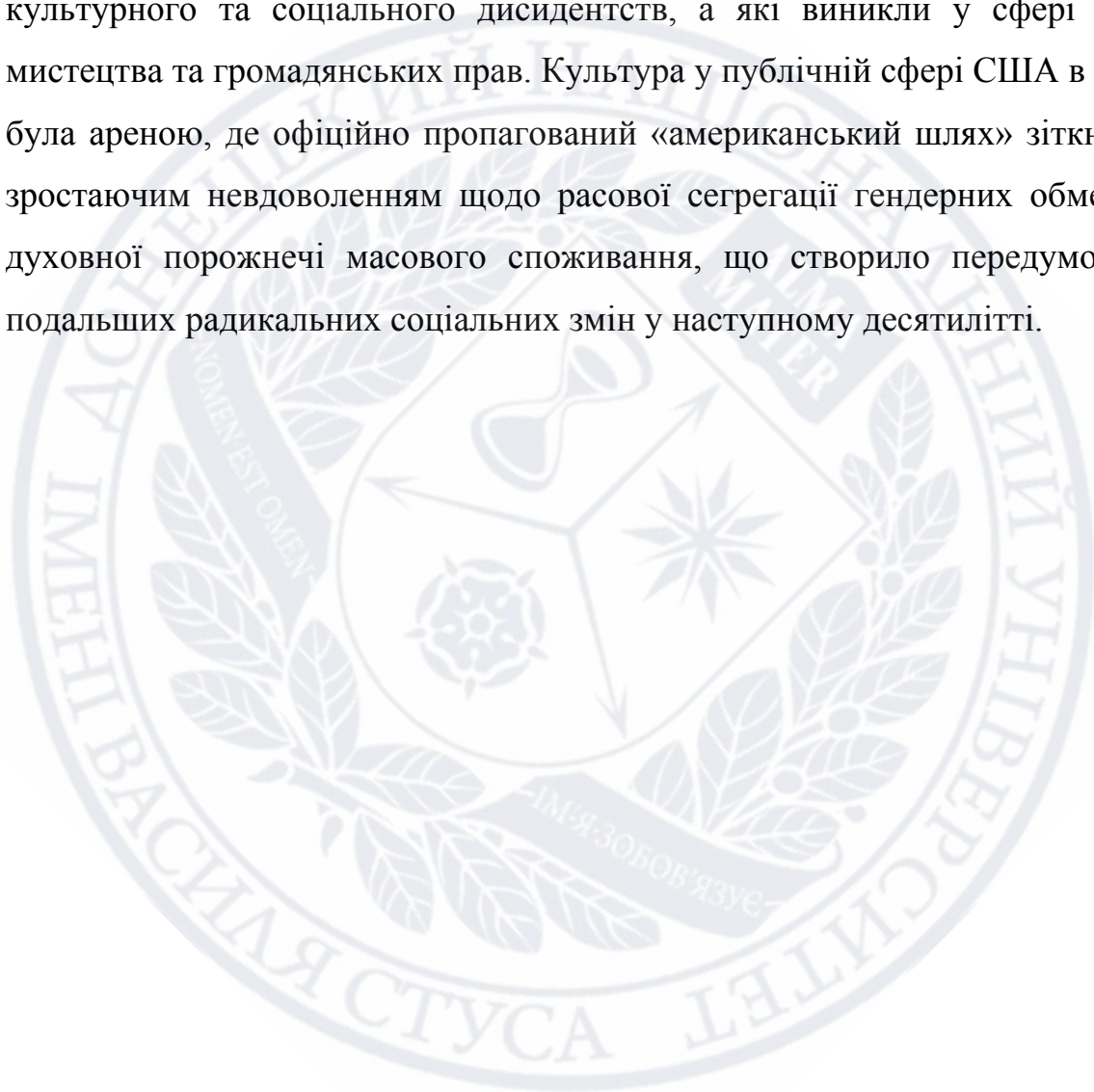
У сфері мистецтва та публічної культури ці фактори спричинили як посилення конформізму, так і появу агресивних форм нонконформізму. Телебачення стало домінуючою культурною інновацією, яке сприяло консолідації національної споживчої культури і утверджувало ідеалізований образ нуклеарної сім'ї та традиційних гендерних ролей. Кінематограф боровся за виживання проти телебачення впроваджуючи технологічну інновацію CinemaScore, але був змушений під тиском маккартизму уникати гострої соціальної критики та прогресивних тем.

Проте на тлі цього примусового конформізму виникли потужні течії культурного протесту які кидали виклик існуючим нормам. У образотворчому мистецтві «Абстрактний Експресіонізм» став першим оригінальним американським стилем, що символізував індивідуальну свободу та експресію і активно просувався як культурна зброя проти комунізму. Однак наприкінці періоду його «високу серйозність» почали оскаржувати художники Нео-Дада на кшталт Джаспера Джонса і Роберта Раушенберга, які ввели повсякденні об'єкти та масову культуру в мистецтво передвіщаючи Поп-Арт.

Найбільш помітним каталізатором соціально-поколінневого зсуву став рок-н-рол, який вибухнув на сцені як музика визволення для покоління «бемі-бумерів». Цей гібридний жанр виниклий з афроамериканського ритм-енд-блюзу кидав виклик авторитетам прославляв юнацьку свободу і став фактором інтеграції незважаючи на опір консервативних кіл, які пов'язували його з «розбещеними переконаннями». У літературі в той же час формувався

рух бітників в контексті контркультури, які рішуче відкидали матеріалізм і конформізм шукаючи духовну свободу.

Таким чином період 1945–1955 рр. був часом встановлення нової американської ідентичності яка базувалася на економічному процвітанні та глобальному лідерстві, але внутрішньо була розірвана між ідеологічним тиском «Маккартизму», що вимагав конформізму і потужними хвилями культурного та соціального дисидентств, а які виникли у сфері музики мистецтва та громадянських прав. Культура у публічній сфері США в цей час була ареною, де офіційно пропагований «американський шлях» зіткнувся зі зростаючим невдоволенням щодо расової сегрегації гендерних обмежень і духовної порожнечі масового споживання, що створило передумови для подальших радикальних соціальних змін у наступному десятилітті.



СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Бордвелл Д. Класичний голлівудський стиль, 1917-1960. Ч. 1. URL: <https://close-up.com.ua/theory/david-bordwell-classical-hollywood-style-1/> (дата звернення: 11.11.2025)
2. Возович. А. Стратегічна культура США: між відданістю світовим ідеалам та гнучкістю принципів. *ADASTRA*. URL: <https://adastra.org.ua/blog/strategichna-kultura-ssha-mizh-viddanistyu-svitovim-idealom-ta-gnuchkistyu-principiv> (дата звернення: 11.11.2025)
3. Гула Р. В., Передерій І. Г., Дерев'янка Л. І. Історія культури США : навч. посіб. Київ : Каравела, 2021. 226 с.
4. Мустафін О. Джозеф Маккарті та «Червоний переляк». *Історична правда*. 2025. URL: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2025/02/13/164737/> (дата звернення: 11.11.2025)
5. Підсуха О. Українська художня спільнота в США наприкінці 1940-х — 1960-х років: соціокультурний портрет. Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ. 2024. Випуск 20(1). С. 46–55.
6. Рудик Г. Б. Американський Абстрактний Експресіонізм: Зліт Та Криза Західного Модернізму. *МАЇСТЕРІУМ*. Випуск п'ятий. КУЛЬТУРОЛОГІЯ. С. 7 URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/bitstreams/f28f9c56-c042-4331-af34-5e497a36d86c/download> (дата звернення: 11.11.2025)
7. Устименко-Косоріч О. А. Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії : навч. посіб. для студ. зі спец. 8.02020401 «Музичне мистецтво». Умань: ФОП Жовтий О. О., 2015. 175 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Ustymenko-Kosorich_Olena/Masova_ta_elitarna_kultura_problemy_vzaiemodii.pdf (дата звернення: 11.11.2025)

8. “Continued Employment after the War?”: The Women’s Bureau Studies Postwar Plans of Women Workers. *History Matters*. URL: <https://historymatters.gmu.edu/d/7027/> (дата звернення: 11.11.2025)
9. 1950s American Society and Conformity. *TeachRock*. URL: <https://teachrock.org/lesson/1950s-american-society-and-conformity/> (дата звернення: 11.11.2025)
10. 1950's Music. *History of American Pop Culture*. URL: <https://www.explorepopculture.com/unit-3-1950s/1950s-music> (дата звернення: 11.11.2025)
11. 1950s: An American Dream? *Smoky Hill Museum*. URL: https://www.smokyhillmuseum.org/what-to-do/exhibits/virtual_exhibits_folder/1950s-an-american-dream.html (дата звернення: 11.11.2025)
12. Abstract Expressionism and the Cold War. *Jen Dixon*. URL: <https://www.jendixon.com/blog/abstract-expressionism-and-the-cold-war> (дата звернення: 11.11.2025)
13. Abstract expressionism. *Tate UK art gallery*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism> (дата звернення: 11.11.2025)
14. Abstract Expressionism. *The Museum of Modern Art*. URL: <https://www.moma.org/collection/terms/abstract-expressionism> (дата звернення: 11.11.2025)
15. Academic Freedom and Anti-Communism in the 1950s. *Robert D. Farber University Archives and Special Collections*. URL: <https://www.brandeis.edu/library/archives/exhibits/student-activism/academic-freedom.html> (дата звернення: 11.11.2025)
16. Altschuler G. C. All Shook Up. How Rock 'n' Roll Changed America, First Edition, Oxtord University Press, 2003. 241 p.

17. Andrews E. 7 Artists Whose Careers Were Almost Derailed by the Hollywood Blacklist. *History Channel*. URL: <https://www.history.com/articles/7-famous-victims-of-the-hollywood-blacklist> (дата звернення: 11.11.2025)
18. Anistratenko T. Truman's Doctrine Of 1947 And Its Impact On International Relations. *European Philosophical And Historical Discourse*. Volume 7. Issue 4. 2021.
19. Ann S. Drury M. The Long Twilight Struggle: Presidential Rhetoric And National Security In The Cold War, 1945-1974. The Pennsylvania State University. 2011. 248 p.
20. Art And Culture: From Paris To New York. Guggenheim Bilbao Museum of Modern Art. URL: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/arte-y-cultura-de-paris-a-nueva-york> (дата звернення: 11.11.2025)
21. Barnett Newman: «Zip» Paintings and Color Field Abstraction. *Fiveable Content Team*. September 2025. URL: <https://fiveable.me/abstract-expressionism/unit-7/barnett-newman-zip-paintings-color-field-abstraction/study-guide/NEeP3JMswX1nx5jw> (дата звернення: 11.11.2025)
22. Beguiristain M. The Actors Studio and Hollywood in the 1950s. A History of Theatrical Realism. The Edwin Mellen Press. 2006. 463 p.. URL: https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/The%20Actors%20Studio%20and%20Hollywood%20in%20the%201950s_%20A%20History%20of%20Theatrical%20Realism.pdf (дата звернення: 11.11.2025)
23. Bogart L. The Age Of Television. Frederick Ungar Publishing. 1956 . 360 p.. URL: <https://www.worldradiohistory.com/BOOKSHELF-ARH/Education/The-Age-of-Television-Bogart-1st-1956.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)
24. Causes of the Red Scare of the 1950s. Why was there such a fear of communism in early 1950s America? *JohnDClare*. URL: <https://www.johndclare.net/EUS9.htm> (дата звернення: 11.11.2025)

25. Changes in culture and entertainment. *BBC BITESIZE*. URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zhcgr2p/revision/2> (дата звернення: 11.11.2025)

26. Chisem J. U.S. Propaganda and the Cultural Cold War. *E-International Relations*. 2012. 9 P. URL: <https://www.e-ir.info/pdf/25451> (дата звернення: 11.11.2025)

27. Churchill S. Postwar American art 1945–1980. *LibreText*. URL: [https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_\(1840Present\)/04%3A_Postwar_Postmodern_\(c.1946c.1980\)/4.02%3A_Postwar_American_art_\(I\)](https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_(1840Present)/04%3A_Postwar_Postmodern_(c.1946c.1980)/4.02%3A_Postwar_American_art_(I)) (дата звернення: 11.11.2025)

28. Clement Greenberg. *The Art Story*. URL: <https://www.theartstory.org/critic/greenberg-clement/> (дата звернення: 11.11.2025)

29. Colour-field Painting. *EBSCO Research*. URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/visual-arts/colour-field-painting> (дата звернення: 11.11.2025)

30. Cultural Diplomacy Following World War II. *U. S. National Archives*. URL: <https://education.blogs.archives.gov/2020/05/12/cultural-diplomacy-following-world-war-ii/> (дата звернення: 11.11.2025)

31. Dinerstein J. The Origins of «Cool» in Post-WWII America. *The National WWII Museum*. September 22, 2021. URL: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/origins-of-cool-in-post-wwii-america> (дата звернення: 11.11.2025)

32. Executive Order 10450. *National Archives*. URL: <https://www.archives.gov/federal-register/codification/executive-order/10450.html> (дата звернення: 11.11.2025)

33. Galenson D. W. Was Jackson Pollock The Greatest Modern American Painter? A Quantitative Investigation. *National Bureau Of Economic Research*, Cambridge, March 2002. 38 p.

https://www.nber.org/system/files/working_papers/w8830/w8830.pdf (дата звернення: 11.11.2025)

34. Gennari J. Jazz in the Late 1940s: American Culture at Its Most Alluring. *The National WWII Museum*. July 23, 2021. URL: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/modern-jazz-late-1940s> (дата звернення: 11.11.2025)

35. Graythe C. C. Post World War II Era American Dream Home And Its Influenci; On The Homes Of Today. *College of Arts and Sciences at Texas Tech University*. May 2000. 35 p. URL: <https://ttu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/71e1c3d2-6735-4e73-bf54-ab73ae05916/content> (дата звернення: 11.11.2025)

36. Growth of Suburbia: 1950s. *StudySmarter*. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/history/us-history/growth-of-suburbia/> (дата звернення: 11.11.2025)

37. Halliwell M. American Culture in the 1950s (Twentieth-Century American Culture). Edinburgh University Press. 2007. 337 p.

38. Herman E. Joseph Mccarthy, Wheeling Speech, West Virginia, February 9, 1950. Department of History, University of Oregon URL: https://pages.uoregon.edu/eherman/teaching/texts/McCarthy_Wheeling_Speech.pdf (дата звернення: 11.11.2025)

39. Horowitz I. L. Culture, Politics and Mccarthyism: A Retrospective from the Trenches. *William Mitchell Law Review*: Vol. 22: Iss. 2, Article 2. 1996. 13 p.

40. House Un-American Activities Committee. *Harry S. Truman Library & Museum*. URL: <https://www.trumanlibrary.gov/education/presidential-inquiries/house-un-american-activities-committee> (дата звернення: 11.11.2025)

41. Individuality and Community in Mid-Century American Culture (1945-1968). *British Association for American Studies*. October 27, 2023 Lund University, Sweden. URL: <https://baas.ac.uk/news-and->

events/2023/03/individuality-and-community-in-mid-century-american-culture-1945-1968/ (дата звернення: 11.11.2025)

42. Is the 1950s an «Age of Conformity»? Jia Shing. URL: <https://www.jia-shing.com/is-the-1950s-an-age-of-conformity/> (дата звернення: 11.11.2025)

43. Jackson Pollock. *Tate UK art gallery*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785> (дата звернення: 11.11.2025)

44. Joseph McCarthy and Irresponsibility Narrative. *Bill of Rights Institute*. URL: <https://billofrightsinstitute.org/activities/joseph-mccarthy-and-irresponsibility-narrative> (дата звернення: 11.11.2025)

45. Joseph McCarthy. *Biography*. 2020. URL: <https://www.biography.com/political-figures/joseph-mccarthy> (дата звернення: 11.11.2025)

46. Klindo M. The Hollywood Left and McCarthyism: the Political and Aesthetic Legacy of the Red Scare. Faculty of Arts, Department of Media, Music, Communication and Cultural Studies Macquarie University, Sydney. 2013. 396 p.

47. Kobrick J. The Rosenberg Trial. Federal Judicial Center. 2013. 75 p.

48. Kudlik M. Visualizing Social Norms. Tulsa Twins: They Show how much the Teen-Age World has Changed. *SCALAR*. URL: <https://scalar.usc.edu/works/constructing-a-culture/life-through-the-camera-lens-analyzing-post-world-war-ii-teenage-social-norms-in-life-magazine> (дата звернення: 11.11.2025)

49. Kumar M. McCarthyism at the Movies: The Effects of Hollywood McCarthyism on the American Public. *Advanced American Studies*. 30 April 2023. 9 p. URL:

https://d1oemxqau9vshd.cloudfront.net/app/uploads/sites/6/2024/05/Kumar_McCarthyism-at-the-Movies.pdf (дата звернення: 11.11.2025)

50. Lee P. L. From Depression Kids To Cold Warriors: Constructing American Boyhood Through Hollywood Films In The Postwar Years, 1946-1951.

Drew University Madison, New Jersey. December 2017. 374 p. URL: <https://digitalcollections.drew.edu/UniversityArchives/ThesesAndDissertations/CSGS/PhD/2017/Lee/openaccess/PWLee.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)

51. Lesh B. Post-War Suburbanization: Homogenization or the American Dream? Franklin High School, Baltimore County Public Schools. 10 p. URL: [https://www2.umbc.edu/che/tahlessons/pdf/Post-War_Suburbanization_Homogenization\(PrinterFriendly\).pdf](https://www2.umbc.edu/che/tahlessons/pdf/Post-War_Suburbanization_Homogenization(PrinterFriendly).pdf) (дата звернення: 11.11.2025)

52. Maloy R. W., Trust T. The Role of Congress, the President, and the Courts. University of Massachusetts. 2022

53. McCarthy J. Senator Joseph McCarthy's Speech on Communists in the State Department (excerpts). *Digital History*. 1950. URL: https://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtID=3&psid=3633 (дата звернення: 11.11.2025)

54. McCarthyism / The «Red Scare». *Eisenhower Presidential Library*. URL: <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/mccarthyism-red-scare> (дата звернення: 11.11.2025)

55. McCarthyism and the Red Scare. *Miller Center*. URL: <https://millercenter.org/the-presidency/educational-resources/age-of-eisenhower/mccarthyism-red-scare> (дата звернення: 11.11.2025)

56. Milestones in the History of U.S. Foreign Relations. 1945–1952: The Early Cold War. *Office of the Historian, Shared Knowledge Services, Bureau of Administration*. URL: <https://history.state.gov/milestones/1945-1952/foreword> (дата звернення: 11.11.2025)

57. Miller D. T., Nowak M. THE FIFTIES: The Way We Really Were. Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York. 1977. p. 482.

58. Modern Art in the United States, 1956. *Tate UK art gallery*. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/essays/modern-art-in-the-united-states> (дата звернення: 11.11.2025)

59. Narang A. J. Role Of Television In 1950s. *The Museum of Public Relations*. URL: <https://static1.squarespace.com/static/5452b6dae4b0c4d5c0fc9721/t/555a4f8fe4b048c87e173d17/1431981967108/Anu+Narang+Role+of+TV+in+1950s.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)
60. Overview. The Post War United States, 1945-1968. *U.S. History Primary Source Timeline. Library of Congress*. URL: <https://www.loc.gov/classroom-materials/united-states-history-primary-source-timeline/post-war-united-states-1945-1968/overview/> (дата звернення: 11.11.2025)
61. Palmer R. The 50s: A Decade of Music That Changed the World. *Rolling Stone*. April 19, 1990. URL: <https://www.rollingstone.com/feature/the-50s-a-decade-of-music-that-changed-the-world-229924/> (дата звернення: 11.11.2025)
62. Palumbo M. Transition from Pop to Rock & Roll. *20th Century History Song Book*. URL: <https://20thcenturyhistorysongbook.com/song-book/the-fifties/transition-from-pop-to-rock-roll/> (дата звернення: 11.11.2025)
63. Paul S. Abstract Expressionism. *Heilbrunn Timeline of Art History / New York: The Metropolitan Museum of Art*, 2000. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm (дата звернення: 11.11.2025)
64. Popular culture and mass media in the 1950s. AP.USH: ARC (Theme), KC-8.3.II.A (KC), Unit 8: Learning Objective F. *Khan Academy*. URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/1950s-america/a/popular-culture-and-mass-media-cnx> (дата звернення: 11.11.2025)
65. Popular Culture and Mass Media. *Lumen, United States History II*. URL: <https://courses.lumenlearning.com/wm-ushistory2/chapter/popular-culture-and-mass-media/> (дата звернення: 11.11.2025)
66. Post-War Boom, Independent Labels, and Rock and Roll. *University of Oregon, Libraries*. URL:

<https://opentext.uoregon.edu/payforplay/chapter/chapter-12-post-war-boom-independent-labels-and-rock-and-roll/> (дата звернення: 11.11.2025)

67. Post-War Consumerism. *Women & the American Story*. URL: <https://wams.nyhistory.org/growth-and-turmoil/cold-war-beginnings/post-war-consumerism/> (дата звернення: 11.11.2025)

68. Pruitt S. The Post World War II Boom: How America Got Into Gear. *History Channel*. February 18, 2025. URL: <https://www.history.com/articles/post-world-war-ii-boom-economy> (дата звернення: 11.11.2025)

69. Pufong Marc-G. McCarthyism. *Free Speech Center at Middle Tennessee State University*. URL: <https://firstamendment.mtsu.edu/article/mccarthyism/> (дата звернення: 11.11.2025)

70. Red Scare: Definition, Summary, McCarthyism. *StudySmarter*. 2023. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/history/emergence-of-usa-as-a-world-power/red-scare/> (дата звернення: 11.11.2025)

71. Rise of the American Scene: Regionalism and the Dust Bowl. *The Grace Museum*. URL: <https://thegracemuseum.org/learn/2020-5-26-rise-of-the-american-scene-regionalism-and-the-dust-bowl/> (дата звернення: 11.11.2025)

72. Ruff J. Levittown: The Archetype for Suburban Development. *History*. 2007. URL: <https://www.historynet.com/levittown-the-archetype-for-suburban-development/> (дата звернення: 11.11.2025)

73. Sarah Lawrence Under Fire: The Attacks on Academic Freedom During the McCarthy Era. *Sarah Lawrence College*. URL: <https://www.sarahlawrence.edu/archives/exhibits/mccarthyism/> (дата звернення: 11.11.2025)

74. Scalone L. From Streets to Color Field Paintings: 5 Masterpieces by Mark Rothko. *Daily Art Magazine*. 25 September 2025. URL: <https://www.dailyartmagazine.com/5-paintings-mark-rothko/> (дата звернення: 11.11.2025)

75. Senate Resolution 301: Censure of Senator Joseph McCarthy (1954). *National Archives*. URL: <https://www.archives.gov/milestone-documents/censure-of-senator-joseph-mccarthy> (дата звернення: 11.11.2025)
76. Springate M. E. The American Home Front After World War II: The End of the War and Its Legacies. *U.S. National Park Service*. URL: <https://www.nps.gov/articles/000/american-home-front-after-world-war-ii.htm> (дата звернення: 11.11.2025)
77. Stanley B. Bill Haley: Rock Around the Clock – the world's first rock anthem. *The Guardian*. 22 May 2014. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/may/22/bill-haley-rock-around-the-clock-worlds-first-rock-anthem> (дата звернення: 11.11.2025)
78. Storrs L. R. Y. McCarthyism and the Second Red Scare. *Oxford Research Encyclopedia of American History*. Jul 2015. p. 25.
79. Summons from the U.S. House of Representatives Un-American Activities Committee (HUAC) to Alger Hiss, August 17, 1948. *U.S. Capitol Visitor Center*. URL: <https://www.visitthecapitol.gov/artifact/summons-us-house-representatives-un-american-activities-committee-huac-alger-hiss-august#:~:text=As%20tensions%20rose%20between%20the,the%20entertainment%20industry%2C%20and%20other> (дата звернення: 11.11.2025)
80. Tan H. R., Wang T. McCarthyism, Media, and Political Repression: Evidence from Hollywood. *Yale Department of Economics*. October 24, 2024. 86 p.
81. The 1950s. *History Channel*. June 18, 2024. URL: <https://www.history.com/topics/cold-war/1950s> (дата звернення: 11.11.2025)
82. The Art of This Century Gallery. *The Art Story*. URL: <https://www.theartstory.org/venue/gallery-art-of-this-century/> (дата звернення: 11.11.2025)
83. The Big Bang! The Birth of Rock and Roll. *The Gilder Lehrman Institute of American History*. URL: <https://www.gilderlehrman.org/history-resources/lesson-plan/big-bang-birth-rock-and-roll> (дата звернення: 11.11.2025)

84. The CIA And Abstract Expressionism. *Guggenheim Bilbao Museum of Modern Art*. URL: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/la-cia-y-el-expresionismo-abstracto> (дата звернення: 11.11.2025)

85. The Crucible. Historical Context And Literary Merit. *Jackson School District*. URL: <https://www.jacksonsd.org/cms/lib/NJ01912744/Centricity/Domain/808/crucible-historical-context-and-literary-merit.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)

86. The Decline of Paris and the Rise of New York as Art Capital. *Fiveable Content Team*. September 2025. URL: <https://fiveable.me/abstract-expressionism/unit-10/decline-paris-rise-york-art-capital/study-guide/F8gTDCdQCbGvOCMI> (дата звернення: 11.11.2025)

87. The Early Civil Rights Movement (1945-1955). *Exploros, Inc.* URL: [https://www.exploros.com/summary/The-Early-Civil-Rights-Movement-\(1945-1955\)-2](https://www.exploros.com/summary/The-Early-Civil-Rights-Movement-(1945-1955)-2) (дата звернення: 11.11.2025)

88. The Modern Consumer - 1950s Products and Style. *SFO Museum*. URL: <https://www.sfomuseum.org/exhibitions/modern-consumer-1950s-products-and-style> (дата звернення: 11.11.2025)

89. The Rise of American Consumerism. *American Experience / PBS*. URL: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/tupperware-consumer/> (дата звернення: 11.11.2025)

90. The Second Red Scare stunted the development of the American welfare state. *Princeton University Press*. URL: <https://assets.press.princeton.edu/chapters/i9879.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)

91. Trowbridge D. J. Red Scares, Lavender Scares, and the Quest for Equality during the Early Cold War. A History of the United States Vol. 2. *Saylor Academy*. 2012 URL: https://saylordotorg.github.io/text_a-history-of-the-united-states-vol-2/s12-03-red-scares-lavender-scares-and.html (дата звернення: 11.11.2025)

92. Trowbridge D. J. The Cold War and the Affluent Society, 1954–1963. A History of the United States Vol. 2. *Saylor Academy*. 2012 URL:

https://saylordotorg.github.io/text_a-history-of-the-united-states-vol-2/s13-the-cold-war-and-the-affluent-.html (дата звернення: 11.11.2025)

93. Trowbridge D. J. The Cold War at Home and Abroad, 1945–1953. A History of the United States Vol. 2. *Saylor Academy*. 2012 URL: https://saylordotorg.github.io/text_a-history-of-the-united-states-vol-2/s12-the-cold-war-at-home-and-abroa.html (дата звернення: 11.11.2025)

94. Truman H. S. Executive Order 9835. March 21, 1947. *Teaching American History*. URL: <https://teachingamericanhistory.org/document/executive-order-9835/> (дата звернення: 11.11.2025)

95. United States in the 1950s. *EBSCO Research*. URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/united-states-1950s> (дата звернення: 11.11.2025)

96. Verity M. Jazz by Decade: 1940 to 1950. *Live About*. 2019. URL: <https://www.liveabout.com/jazz-by-decade-1940-1950-2039543> (дата звернення: 11.11.2025)

97. Wahab N. Family Sit-coms Television in the 1950s. *Storymaps*. URL: <https://storymaps.arcgis.com/stories/f6fd8dc43780465997023fc2ecf62bcc> (дата звернення: 11.11.2025)

98. Webster N. Culture. *Merriam-Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/culture> (дата звернення: 11.11.2025)

99. What is the Truman Doctrine? *Encyclopedia / Mexican Center for International Relations*. URL: <https://cemerì.org/en/enciclopedia/e-que-es-doctrina-truman-av> (дата звернення: 11.11.2025)

100. Wells M, Fellows N. The USA: the domestic policies of Truman and Eisenhower. Cambridge University Press. 2019. 10 p. URL: https://assets.cambridge.org/97813165/03737/excerpt/9781316503737_excerpt.pdf (дата звернення: 11.11.2025)

ДОДАТКИ

Додаток А. Діяльність сенатора Маккарті



Рис. А.1 Бадж виборчої кампанії МакКарті в порівнянні з монетою

Рік	Подія	Кількість постраждалих / фігурантів	Примітка
1947	Перше велике слухання HUAC щодо Голлівуду. Формування «Hollywood Ten».	10 осіб	Засуджені за неповагу до Конгресу (сценаристи та режисери).
1947–1948	Початок неофіційних «чорних списків» у студіях Голлівуду.	≈ 20–40 осіб	Ранні внутрішні списки студій (_роєктів_ ні).
1948	Рішення Верховного суду у справі <i>Paramount Decree</i> . Студії посилюють фільтрацію «неблагонадійних» кадрів.	Невідомо (десятки)	Втрати роботи, контрактів, відмова від _роєктів.
1950 (червень)	Публікація списку <i>Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television</i> .	151 особа	Найбільший одноразовий публічний список «комуністичних симпатиків» у медіа.
1951–1952	Другий цикл слухань HUAC щодо Голлівуду та телебачення.	≈ 40–50 осіб викликано, частина внесена в списки	Серед них Елія Казан, Бадд Шульберг, Лі Дж. Кобб, Стерлінг Гайден.
1953	Пік практичної заборони на працевлаштування (blacklisting peak).	Понад 200 осіб	Типово наведенк приблизне число тих, хто втратив можливість працювати.
1954	Переслідування тележурналістів після слухань Маккарті на телебаченні.	≈ 30 осіб	Відомі випадки з NBC, CBS, та звільнення радіоведучих.
1955–1956	Початок поступового згортання політики чорних списків, окремі повернення до індустрії.	Часткове повернення 15–20 осіб	Далтон Трамбо та інші починають працювати під псевдонімами або відкрито.

Таб. А.1 Ключові епізоди політики «Маккартизму»



Рис. Б.1 Перегляд телебачення родинною у США 1950-х рр.

Джерело: National Archives. URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Family_watching_television_1958.jpg

Number of TV Households in America					
Year	Number of TV Households	% of American Homes with TV	Year	Number of TV Households	% of American Homes with TV
1950	3,880,000	9.0	1964	51,600,000	92.3
1951	10,320,000	23.5	1965	52,700,000	92.6
1952	15,300,000	34.2	1966	53,850,000	93.0
1953	20,400,000	44.7	1967	55,130,000	93.6
1954	26,000,000	55.7	1968	56,670,000	94.6
1955	30,700,000	64.5	1969	58,250,000	95.0
1956	34,900,000	71.8	1970	59,550,000	95.2
1957	38,900,000	78.6	1971	60,900,000	95.5
1958	41,920,000	83.2	1972	62,350,000	95.8
1959	43,950,000	85.9	1973	65,600,000	96.0
1960	45,750,000	87.1	1974	66,800,000	97.0
1961	47,200,000	88.8	1975	68,500,000	97.0
1962	48,855,000	90.0	1976	69,600,000	97.0
1963	50,300,000	91.3	1977	71,200,000	97.0
			1978	72,900,000	98.0

Таб. Б.2 Кількість будинків чи квартир із телебаченням у США 1950-х рр. за Nielsen's National Television Household Universe Estimates