

КОНСТРУЮВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ ТА МІЛІТАРИСТИЧНА УТОПІЯ У ФІЛЬМАХ О. ДОВЖЕНКА 1930-х РОКІВ

Статтю присвячено аналізу найбільш утопічних фільмів О. Довженка періоду 1930-х років. З'ясовується специфіка тогочасної мілітаристичної утопії.

Ключові слова: кінематограф, конструктивізм, сталінізм, утопія, ідеологія.

Фільми Олександра Довженка не втрачають своєї актуальності. Як не дивно (може, якраз дуже не дивно), почастишали їх покази в рамках публічних заходів. З коментарів до таких показів, власне, й виріс цей текст.

Суттєво, що зріс попит на ті фільми, які в спадщині митця є найбільш, так би мовити, «не його». Це «Іван» 1932 р. та «Аероград» 1935 р. Фільми-втілення сталінської утопії, а зовсім не поетичного світобачення автора. Технократично-мілітарної утопії, абсурдної [3], але, як виявилось, моторошно реалістичної.

Саме поняття утопії розуміється в історії світової думки дуже неоднозначно. Етимологія цього слова, як відомо, «місце, якого нема». Так у Томаса Мора. Пізніший час створив багато зразків мислення, які можна назвати утопічними. За Карлом Мангаймом (1929), вони породжуються гнобленими верствами суспільства («групами», в термінології соціолога), котрі у своєму пориві до змін не здатні адекватно оцінювати деякі сторони реальності, зате є зорієнтованими на її зміни. «В утопічній свідомості колективне несвідоме, спрямоване ілюзорними уявленнями й волею до дії, приховує ряд аспектів реальності. Воно відвертається від усього того, що може похитнути його віру або ж паралізувати його бажання змінити порядок речей» [4, с. 40–41]. Ідеологію ж К. Мангайм пов'язував, навпаки, з панівними групами, які «просто нездатні побачити ряд фактів, що могли б підірвати їхню впевненість у своєму пануванні» [4, с. 40]. Тобто утопія спрямована начебто знизу вгору і вперед, а ідеологія – згори й назад.

За значно більш ранньою теорією Жоржа Сореля (1908), утопія є не настільки однозначним явищем. «Утопіст у своїх проектах може поєднувати найбільш суперечливі подробиці, антрохи не спантелюючи цим своїх шанувальників...» До того ж утопія запозичує привабливі риси і в теперішнього, і в минулого [7, с. 258–259]. Цей посередник між марксизмом, синдикалізмом

та італійським фашизмом убачав в утопії радше гальмівну тенденцію, що заважає рухові вперед.

Ці два сучасники зародження тоталітарних режимів знадобилися нам у розвідці про Довженкові фільми 1930-х через парадоксальну можливість перевірити ними валідність їхніх умозріль; за Мангаймом, утопія при владі обертається ідеологією. Хоча й сам він зазначав, що «ідеологами» свого часу називав Наполеон своїх опонентів [4, с. 67], які цікавилися не метафізикою і не практичною діяльністю, а процесами мислення. Якщо звернутися до історії безпосередньо, побачимо, що це зневажливе слівце, вперше вжите 1796 року, Антуан Дестют де Трасі 1800 року поставив у заголовок свого навчального курсу «Основ ідеології» [2], що являв собою виклад вчення про те, як у мисленні шляхом сприйняття утворюються ідеї. То й усе. Наполеона ж дратувала якраз критичність такого вчення, бо ідеї можуть бути і неістинними, й «ідеологія» здатна це викрити, всупереч владним намірам.

Не зупинятимемося на витлумаченні цього аспекту значення слова «ідеологія» К. Марксом, зазначимо лише, що його цитату про те, що ідея стає матеріальною силою, коли оволодіває масами (в оригіналі, щоправда, була «теорія»), дуже полюбляв Й. Сталін. Для тої нової реальності, яку вибудовувала сталінська «революція згори» після початку індустріалізації та колективізації, ідеологія й утопія зрослися нерозривно. (Власне, «великий перелом» стартував саме того 1929 року, коли К. Мангайм писав свою «Ідеологію і утопію»). Сталіністська життєтворчість спирається на обидва аспекти «хибної свідомості», яка здатна своїм ігноруванням реалій перетворити саму себе на матеріальну силу. Ідея була утопічна, пов'язана з перетворенням реальності силами гноблених мас, та ідеологічна, бо перебувала при владі й спускалася згори. Це якщо за К. Мангаймом.

Ідея втілювалася шляхом свого уречевлення – в новобудовах п'ятирічок, особливо першої, з її гаслом «техніка в період реконструкції

вирішує все». Ідея втілювалася й буквально, у стандартизованих тілах «нових людей» – ударників. Усе це втілення ідеї як матеріальної сили йшло якимось в обхід самої людини, про що промовисто свідчить Довженків «Іван».

Свій перший звуковий фільм, присвячений будівництву Дніпрельстану (пізніше Дніпрогес), О. Довженко знімав пришвидшеними темпами 1932 року в Яреськах, де вже починався голод, тому засмучені обличчя селян виглядають реалістично, а фраза пропагандиста «Для чого з такими машинами, з такою організацією тримати зайву робочу силу на селі, коли пролетаріат вимагає сьогодні у свої лави мільйони нових робітників?» звучить зловісно. Утопічний аспект одразу помітний: не свідомість, а порожній шлунок жене з села на будівництво. Аби закарбувати правильно утворену ідею в масах, її повторено кілька разів вустами різних персонажів, з різними інтонаціями. Поки що нам не зрозуміло, що це – мнемонічний прийом, пародійне обігрування, авангардний хід чи просто ехололія, механічне повторення несвідомим знеособленої людини висловлювань інших людей. Як далі побачимо, і те, і те, і те...

«Іван» створений ще в пору пізнього авангарду, так званої «культури 1» за В. Паперним [5]. На відміну від «культури 2» зрілого сталінізму (приблизно після 1934 року), вона має механістичний характер, і людина в ній розуміється як додаток до машини. Уже в початковій частині фільму є промовистий симптом: коли старий дідусь, спостерігаючи, як уся його родина збирається на будівництво Дніпрельстану, промовляє: «Розколупали село, а тепер помирать тут...», персонаж у формі з орденом, імовірно, один з його синів, зі сміхом відповідає: «Нічого, тату, ми Вас після смерті електричеством спалимо». Як відомо, крематорій – один із символів «культури 1», у Москві його було збудовано вже 1919–1922 років.

Дідусь, щоправда, потім опиняється на будівництві разом з іншими.

Більшість тих, хто повторював тезу пропагандиста, перейнялися нею. Але один із персонажів явно сприйняв її іронічно. Це Степан Губа (у виконанні Степана Шкурата), майбутній «прогульник». Він – ще один симптом фільму, котрий проявлятиме себе поступово.

Потрапивши на Дніпрельстан, селяни з Яреськів стикаються зі справжньою «симфонією будівництва» (так схарактеризовано фільм у книзі «Радянське кіно» 1937 року [6], явно з алюзією на «Симфонію Донбасу» Дзиги Вертова). Промовиста музика Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського

та І. Белзи підтримує собою візуальну симфонію ритмічних рухів машин, доповнених ритмічними рухами людських тіл. Ритм був одною з важливих складових авангардних теорій ще з їхнього зародження, недарма архітектурний конструктивізм починався з «Ритму в архітектурі» М. Гінзбурга. Пізній авангард майже весь стає конструктивістським, про що авторів цих рядків уже доводилося писати. Тут зосередимося на місці людини в ньому.

Якщо це місце є. Звісно, є заглавний герой – Іван (у виконанні Петра Масохи). Проте, чи він герой, сумнівався й сам О. Довженко. Є прямо посередині фільму документальні кадри, на яких реальні ударники зняковіло позують перед камерою. А поміж ними вкраплено постановочні кадри з «прогульником», який теж демонструє камері своє обличчя, потилицю й «походочку». Ще один симптом фільму – сцена в їдальні. Стандартні робітники (стандартизація – теж одна з рис конструктивізму [8, с. 196–216]) стандартними рухами розмішують цукор у чаї. На тлі цього машиноподібного спокою – промова виконроба («буржуазний спеціаліст»): «Ужас! Жах! Сало – 15, масло – 16. ...Личность уничтожили. Диалектически я же неповторимая индивидуальность. Человека нет!» (у фільмі дві мови, й російська є мовою влади або, як тут, освіти). Реакція публіки обурена: «Человека нет? А я? А я?» Заради справедливості зазначимо, що під кінець виконроб перевиховується й передражнює свою дружину-міщанку за розмови про інфляційні ціни. Зате його фразу повторює на зборах прогульник: «Я неповторима индивидуальность...»

На збори він потрапив, аби зректися сина. Бо син його належить до когорти «Іванів», якими густо населений фільм. І протагоніст (П. Масоха) – лише один із серії стандартних продуктів набування нової класової свідомості. Крім нього, є ще один Іван, якого через необережність убила баддя з бетоном. Його мати, дізнавшись про це, пробігає послідовно через декілька дверей – німа парафраза крику. Але на фінальній збори вже приходять заспокоєна, урочисто по ходу (мотив урочистої ходи теж типовий для фільму, в якому неодноразово повторюється все). У прогульника теж є син Іван, який намагається боротися з неправильним татом, а той, почувши палкий виступ сина по радіо, прибігає на збори й заявляє: «Я од такого сина одмовляюсь». На що головуючий реагує реплікою: «Нічого, Ваня, тут тебе всиновляє робочий клас». А коли прогульник розгублено повертається проходом, перший Іван встає з місця

й кидає йому: «Мені соромно, що я родився з Вами в одному селі».

Черговий симптом, який тут бачимо, – едіпальний. Батьки втрачають авторитет для дітей. Вони або ворожі, як Степан Губа, або нетямущі, як мати загиблого комсомольця, або пасивні, як батько Івана (П. Масохи), котрий на фразу сина «Я, тату, робити не вмію» відповідає, що тепер син мав би його вчити. Але синові потрібна своя наука, «школа». (Цю репліку теж неодноразово повторено для кращого завчання.)

Ну і от, насамкінець Іван урочисто йде проходом студентської аудиторії, неквапливо обирає місце, і з'являється на екрані фінальний титр: «Товариші професори, викладайте Іванові все, що у вас є!» Не «все, що знаєте», а «все, що у вас є». Знання як власність і як влада, та разом з тим її експропріація.

Утопія виробництва Іванів перебивається ще до завершення аварією, яку швидко усунуто, після чого несподівано йдуть кадри навіть не параду, а просто пересування військової техніки й живої сили. Та й дехто з ударників подається в мілітаризованому дусі, з їхніми бойовими заслугами. Стає зрозумілим, що не тільки людина набуває в сталінській утопії утилітарного аспекту (чого вартий епізод з перерахунком через гучномовець, чого і скільки на день з'їдає прогульник Степан Губа, 45 років, здоровий). Саме будівництво електростанції є утилітарним, цебто стратегічним, бо війна завжди на порозі.

Фільм досить погано сприйняла вітчизняна критика, але він мав шалений успіх на першому Венеційському фестивалі в Італії. Тамтешній авангард так само намагався служити фашизму, як радянський соціалізму. А промовисті симптоми Довженкового твору, які вивертають назовні тильний бік ідеології, якою стала утопія, навряд чи були помітні італійцям.

(Відмітимо поміж іншим, що оригінальна версія «Івана» тривала 102 хвилини, зараз маємо максимум 86, і що за симптоми містилися у вирізаних 16 хвилинах – то є загадка).

«Аероград» було створено вже в період застигання сталінської «культури 2». Мілітаристична її складова встигла за три роки значно посилитися, до того ж авангардним пошукам було покладено кінець, натомість з'явився універсальний метод – соцреалізм. Б. Гройс слушно зауважував їх спадкоємність [1, с. 21–147], проте соцреалізм перетворює механічну конструкцію попереднього часу на органічну. Відповідно, місцем дії стає найменш освоєний Далекий Схід, антураж стає «природним», а майбутнє місто літаків немовби проростає з нього.

Точніше, мало б проростати. Утопізм «Аерограда» є буквально утопічним: це місто, якого немає. Місто в повітрі. У цьому разі не зупинятимемося детально на сюжеті й образності стрічки, це краще зроблено іншими [3]. Симптоматика тут не стільки едіпальна, скільки більш архаїчно-фольклорна, братовбивча. Позитивний герой змушений застрелити свого друга, з яким разом полював на тигрів у тайзі аж до 60 років, оскільки той виявився зрадником. (Зрадника на ймення Василь Худяков грає той самий Степан Шкурат, що виконав роль прогульника в «Івані»). Стосунки між поколіннями якраз непогані, хоча у фільмі і йдеться про те, що нове місто будуватиме молодь.

Цікавою для нас зараз є обрамлення стрічки. І на початку, і насамкінець бачимо безліч літаків (у початкових кадрах вони прокреслюють на небі непоганий тризуб). Для них, власне, й має будуватися місто (здається, пережиток «культури 1», як народження дитини – елемент «культури 2»). Проте поки що їм ніде приземлитися, і всі ці ретельно перераховані за місцем походження сталеві птахи можуть лише висадити десант. Порядок перерахунку досить цікавий, він починається з далекосхідних місцевостей («камчатські, чукотські, командорські»), далі йде вглиб Сибіру до Уралу – а потім «ленінградські, московські, київські, дніпровські, запорізькі». Знову симптом? У пісні десантників теж порядок виразний – «українці, белоруси, москвичи».

Чукча, що біг до омріяного повітряного міста 80 діб з острогою (теж тризубом, що відомо, здається, всім), відверто каже: «Так міста ще нема?.. Я розумію, робити треба». Він прийшов вчитися в місто, а його ще не існує. Коли побудують, тоді й можна буде говорити.

Утопія на кшталт Аристофанових «Птахів». Місто між небом і землею, а тут ще й водою, бо з моря виринають підводні човни, на яких шикуються матроси. Уся техніка військова, не йдеться вже про бодай позірну продуктивність, як в «Івані».

Фільм знято ще задовго до серії стрічок 1939 року на тему «Якщо завтра війна», від одногойменного квазідокументального колективного витвору до «Моряків», «Четвертого перископа», «Ескадрильї № 5» і «Танкістів» з їхньою убивчою сентенцією: «Якщо треба, радянські танки літають». Але він уже втілює ту утопічну мілітарну складову імперськості, що її ніяк не позбутися. Хоча й переозначає по-своєму, в чому, власне, й полягає внесок О. Довженка. Не лише в утопію, а і в її самовикриття.

Список літератури

1. Гройс Б. Искусство утопии / Б. Гройс. – М. : ХЖ, 2003. – 320 с.
2. Дестют де Траси А.-Л.-К. Основы идеологии / А.-Л.-К. Дестют де Траси ; [пер. с фр. Д. А. Ланина]. – М. : Альма Матер, 2013. – 334 с.
3. Жолдак Б. Абсурдність «Аерограда» / Б. Жолдак // Довженко і кіно ХХ століття. – К. : Кіно-Театр, 2004. – С. 211–220.
4. Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм ; [пер. с нем. и англ.]. – М. : Юрист, 1994. – 700 с.
5. Паперный В. Культура Два / В. Паперный. – М. : НЛЮ, 2006. – 408 с.
6. Советское кино. – М. : Искусство, 1937. – С. 20.
7. Сорель Ж. Введение в изучение современного хозяйства / Ж. Сорель ; [пер. с фр.]. – М. : КРАСАНД, 2011. – 272 с.
8. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Стройиздат, 2003. – 576 с.

M. Sobutsky

THE CONSTRUCTION OF REALITY AND MILITARY UTOPIA IN O. DOVZHENKO'S FILMS OF THE 1930TH

The article is devoted to analyzing the most utopian Dovzhenko's films of the 1930th. The military utopia is specified.

Keywords: cinema, constructivism, stalinism, utopia, ideology.

Матеріал надійшов 20.03.2015

УДК 791.43:821.161.2:159.964.2

Брюховецька О. В.

ПО ТОЙ БІК ПОТЯГУ ДО СМЕРТІ: «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО І СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

«Тіні забутих предків», повість і фільм, демонструють, хоч і з різними акцентами, амбівалентність минулого, яке створює тяглість пам'яті суб'єкта, але також забирає його життя, не відпускає, переслідує кривавими привидами. Іван, головний герой, ще в дитинстві опиняється в чіпких обіймах смерті, з яких він не може вирватись протягом усього життя, аж поки у фіналі він не знаходить у них найвищу радість з'єднання з коханою – у небутті. Однак у повісті, і ще більше у фільмі, потяг до смерті сублімується і виходить у потойбіччя естетичного.

Ключові слова: потяг до смерті, «Тіні забутих предків», Сергій Параджанов, Михайло Коцюбинський, Зигмунд Фройд.

Зигмунд Фройд почав говорити про потяг до смерті (Todestrieb) після Світової війни, – числівник «перший» вона отримала пізніше, – криваві жахіття якої відобразились у соціальному несвідомому. Поява засобів масового вбивства розкрила темний бік діалектики просвітництва,

оголивши зяяння потойбіччя принципу задоволення. Від першого дуалізму, в якому лібідо, засноване на принципі задоволення, протиставлялося принципу реальності, до другого Фройд піднімається від ідеалістичної моралі до матеріалістичної натурфілософії, розширюючи масштаб