

УДК 791.43.01+159.964.2

Собуцький М. А.

## ОРГАНІЧНА КОНСТРУКЦІЯ – 1936

*Статтю присвячено окресленню деяких синхронних паралельних явищ ідеологічного та кінематографічного дискурсів доби 1930-х.*

Не буде надмірним спрощенням визначити культуру як сукупність поведінкових стереотипів – плюс сукупність їх очікуваних результатів [1]. Тобто, якщо хтось поводить ся згідно з нормами культури, це ще половина справи. Друга половина – пересвідчитися, що така поведінка виявилася прийнятною, була адекватно витлумачена, цебто потягла за собою ланцюг саме тих реакцій, на які мала право розраховувати. Інакше ми втрапляємо поза межі придатності культурологічних підходів, займаємося виключно «інтенціями тексту», не дбаючи про його співвідношення з контекстом.

Ніщо так не наводить на подібні розмірковування, як робота з культурною спадщиною 1930-х років. Ідеологічна продукція цього часу найбільш виразна, мабуть, на тлі продукцій усіх часів і народів: ідеологія *par excellence*. Проте у кожному, хто вивчає її, рано чи пізно виникає питання:

наскільки пропагандистський продукт відповідав попиту, як органів агітпропу, так і свого очікуваного кола споживачів. Чи так реагував глядач або читач, як мав би право сподіватись агітпроп? Принаймні, чи він мав здатність і змогу саме так реагувати, як хотілося відправникові повідомлень (оскільки тодішнього глядача ми дослідити, звісно ж, не можемо)? Чи був можливий зворотний зв'язок?

СРСР 1936 року – архетиповий локус для такої герменевтики підозри. Гегемоністський дискурс ледь устиг встановитися; всі конкуруючі дискурси витіснено на маргінес – але чи давно? І чи назавжди? І як глибоко сягає забування?

Добу 1930-х можна з повним правом назвати епохою «органічних конструкцій». Цей термін походить з праці Ернста Юнгера «Робітник. Панування і гештальт», написаної 1932 року в Німеччині, у руслі так званої консервативної ре-

волюції. В Юнгера «органічна конструкція» сто-сується не стільки образу-гештальту окремого індивіда, скільки тих спільнот, у яких індивід розчиняється завдяки «усе щільнішому злиттю органічних та механічних сил» [2]. Такими «органічними конструкціями» можуть бути еліти, партії, держави; при цьому воля до «Тотальної мобілізації» (так називалася попередня праця Е. Юнгера, ще 1930 р.), яка лиш передуює органічному конструюванню, має доповнитися мистецтвом, що надає виразу тотальності шляхом оформлення. «...тепер вже вимальовується природне завдання, з яким має впоратися мистецтво, що репрезентує гештальт робітника... Завдання тотальної мобілізації полягає у тому, щоб перетворити життя у енергію, як вона виявляє себе у дзиччанні коліс у господарській діяльності, техніці й транспортних засобах або у вогні та пожевлі на полі битви. Таким чином, вона спирається на життєву міць, тоді як оформлення надає виразу буттю й, отже, мусить користуватися не мовою руху, а мовою форм» [3].

Консервативну революцію, попри всю її псевдоаристократичну зверхність (а може, і не «попри» – невдовзі побачимо), багато що пов'язувало з радянським плебейським різновидом соціального конструктивізму. Це – не лише концепт «робітника» як нового типу людини-перетворювача світу (на суцільне поле докладання трудових зусиль), і не один лиш інтерес до планової економіки. Останньою на той час цікавилися всі, включно з кейнсіанською адміністрацією Рузвельта. «Органічна конструкція» – дещо з царини поставангарду, безпосередній перехідний об'єкт між «культурою 1» – авангардизмом механічним – та «культурою 2», з її тенденцією до органіки [4]. Її так само, як і планове начало, в одному із ним контексті, бачив у СРСР середини 1930-х, скажімо, Анрі Барбюс: «...проступають, як фрагменти фотомонтажу, заводи, комбінати заводів, броньовані міста. Довкола оазисів науки, довкола соціалістичної гармонії людських скупчень, на оброблених полях, розділених на квадрати та ромби, по багатокілометрових радіусах рухаються трактори» [5]. Уривок взято з відомої книги «Сталін», написаної 1935 року і поширеної в СРСР наступного, 1936 року у перекладі за редакцією Олексія Стецького – тодішнього керівника агітпропу, розстріляного потім в 1938 (Барбюс помер ще в 1935 своєю смертю). Звернімо увагу на «гармонію людських скупчень» у безпосередньому сусідстві з «броньованими містами». Що це, як не «органічна конструкція» (хоча не можна й вигадати більш далеких один від одного письменників-ветеранів

Першої світової, ніж Барбюс і Юнгер). У Барбюса на першій сторінці його тексту знаходимо дещо хтонічну паралель до цього образу: «А довкола сходиться й розходиться симетричне кипіння мас. Здається, що воно виринає з-під землі й туди ж, попід землю, йде» [6]. Що ж до особи Сталіна – він, виявляється, робив в юності героїчний вибір на кшталт Геракла. Надамо знову слово Барбюсові: «Сталін не вагався; він обрав сторону більшовиків. “З Ленінін”, – вирішив він».

У кожної людини дії буває у житті момент, коли треба прийняти рішення, від якого залежить усе майбутнє. Мимоволі згадуєш величний, як усе античне, грецький міф про Геркулеса, – як він на початку своєї божественної і спортивної кар'єри був змушений обирати між пороком і чеснотою» [7]. Що тут, здавалось би, робить спортивна кар'єра?

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano («Молитись треба, аби був здоровий дух у здоровому тілі») – писав у X сатирі Ювенал, не забувши, знов-таки, про тяжку працю Геркулеса. Римський поет, правда, протиставляв таку кар'єру чисто «спортивним» здобуткам здорових тіл, де дух був, так би мовити, не дуже. Конструювання людської органіки в ХХ столітті перекрутило приказку до навпаки.

1936 – якраз рік Берлінської олімпіади. У візуальному ряді від нього маємо виразний витвір нацистського агітпропу – «Олімпію» Лені Ріфеншталь. У вступних кадрах фільму камера досить довго медитує на античних статуях, перебираючи їх експозицію, начебто відшукуючи серед них образ, придатний для того, щоб його оживити. Нарешті знайдено «Дискобола» Мирона; подвійна експозиція поступово перетворює його на нордичного (хоча й не білявого) атлета (роль грав німецький десятиборець Ервін Хубер [8]), що технічно вправно жбурляє диск, «оживляючи» тим самим не лише статую Мирона, а й ближчу за часом однойменну скульптуру радянського митця М. Манізера (1927), де зображалася не нижня, а верхня точка розмахування диском. Паралель в даному разі підказана розвідкою Оксани Мусієнко, присвяченою українському кінематографу середини 1930-х [9]. У його візуальному ряді маємо – саме в 1936 – стрічку, що мала одну з робочих назв «Дискобол». Інші – «Комісар побуту», «Чарівний комсомолець»; остаточний варіант – «Строгий юнак» (режисер А. Роом, сценарій Ю. Олеші). Порівняння з «Олімпією» виникає не дарма і не через саму лише постать дискобола (один з героїв узагалі позбавлений інших рис, просто зветься «Дискобол», та й усе). Дорійський стиль стадіону «Ди-

намо», який, до речі, за шість років легко був перетворений на «Німецький стадіон» [10]; скульптурно горельєфні композиції з тіл молодих героїв, які у спортивній роздягальні картинно обговорюють саморобний «Третій комплекс ГПО» (моральний) на тлі барельєфних профілів чотирьох вождів; улюблений собака — величезний дог професора-надлюдини, що ним ближче до фіналу цькують нахлібника-недолюдину; претензії Гриші-комсомольця та його друга-дискобола на досконалість, яка подається, насамперед, у їх скульптурній статури... Нарешті, промовистий симптом фільму: комсомолка, яка з будь-якого приводу повторює фразу: «Невже ти не розумієш?», каже нахлібникові у відповідь на зневажливу промову («Таких, як доктор Степанов, мало, а таких, як ви, багато»): «Це фашистське розуміння комунізму; невже ви не розумієте?» Хоча насправді фауна фільму складається виключно з аристократів — або духу, або тіла, або посади (якщо моряк — обов'язково адмірал). Навіть хворіють вони якимось піднесено-аристократично, й оперують їх чомусь у Педагогічному музеї, якраз тоді перебудованому його автором П. Ф. Альошиним у музей Леніна (мабуть, будівлю обрано знов-таки завдяки дорійській стилістиці її оздоблення; пристрась до «суворої доріки» добре засвідчена саме для німецького націонал-соціалізму, радянська ж «класика» начебто послуговувалася менш строгим лексиконом форм [11]). І все це щосекунди може розвалитися — як сон, що вплетений у тканину оповіді, але не відрізняється від самої оповіді за фактурою, як примарна подорож примарним світом, що супроводжується безкінечними повторами одних і тих же реплік (своїми ключовими фразами наділено майже всіх персонажів, особливо другорядних: таке собі магічно-конструктивістичне заклинання). Як, зрештою, і примарний фінал, теж побудований на кількарізних повторах, завдяки яким, хоча нічого і не відбувається, але час структурується, нарізається, перетворюється на теж свого роду «органічну конструкцію», де люди рухаються у ритмі, заданому внутрішнім пружинним механізмом: композитор, що вибігає на балкон з передбачуваністю годинникової зозулі, кохана Гриші-комсомольця, яка водить його вулицями, «видаючи» йому прогулянку малими порціями.

В іншій роботі [12] нам уже доводилося розглядати цей фільм у двох тогочасних контекстах: німецькому та радянському расово-євгенічному і, з другого боку, французькому психоаналітичному («Стадія дзеркала» Ж. Лакана мала доповідатися на конгресі в Марієнбаді того ж 1936

року; після невдалої спроби виступу Лакан не знайшов кращого, як поїхати на Олімпіаду в Берлін). Обидва контексти мають безпосереднє відношення до органічного конструювання сутності «нова людина» як індивіду і як виду. Тут дозволимо собі запропонувати кілька, як нам здається, релевантних паралелей з контексту кінематографії.

Одна — це фільм Ігоря Савченка «Випадкова зустріч» (робоча назва «Іринчин рекорд»), зроблений на студії «Рот-фронт», звісно ж, 1936 року. Сюжетна канва фільму така: на провінційний комбінат із виробництва іграшок приїздить столичний тренер Гриша (перша роль у кіно Є. Самойлова). Майбутній Щорс тут має несподівано арійську зовнішність, як і інші радянські зірки 1936 — С. Столяров у «Цирку» Г. Александрова, Г. Плужник у «Воротарі» С. Тимошенка (наступного, 1937 року цей типаж поповнить собою М. Бернес). Білокура бестія явно заворожує і водночас лякає; у «Випадковій зустрічі» спостерігаємо її поступове розвінчування, хоча починається все із бурхливого роману. «Гришка» тренує з бігу робітницю Ірину (Г. Пашкова) й поступово із нею одружується, як сказав би А. Платонов. З монтажу фільму виникає враження, що навіть і не поступово, а раптово; і от уже він — батько дитини, якої у жодному разі не бажав. Гришка тікає, а весь комбінат на чолі з директором, котрий у необмеженій кількості всиновлює дітей загиблих революціонерів з усього світу, та безнадійно (поки що) закоханим в Ірину Петром Івановичем (П. Савін), переймається можливістю ідеального конструювання дитини. При цьому, як властиво взагалі радянському суспільству «споживання виробництва» (вираз Є. Добренка [13]), тобто процесів виробництва, які споживаються замість предметів споживання, ідеальне виготовлення дитини переживається всім колективом фабрики на чолі з Петром Івановичем через вигадування для неї виробничих та оборонних іграшок (дирижаблів, гармат тощо). У якості супутнього продукту виробляється ще і батьківство Петра Івановича — «справжнє», виробниче, значно важливіше від природно-органічного внеску «Гришки», що для нього Ірина була «випадковою зустріччю», а отже, він не заслуговує ні на роль батька, ні на роль тренера. Спортивну перемогу героїня здобуває теж без нього, і від цього тріумфу Григорія спокійно, але переконливо відсувають.

Що ж до агітпропу — він успішно поклав на полицю і «Суворого юнака», і «Випадкову зустріч», явно не довіряючи можливому зворотному зв'язку. Надто прозорим вийшло в них орга-

нічне конструювання, надто вже схожим на свого двійника зі світу нордичної міфології. Проте, що воно було все ж на часі, свідчать і вже згадані загальновідомі «Воротар» з його перевихованням егоцентриста і з першим «роботом» у радянському кіно, який це перевиховання здійснює (А. Горюнов), – і, звісно ж, «Цирк» з його «антирасизмом» перетворення брюнетки на блондинку у процесі її очищення перебуванням в СРСР.

Отже, можемо сподіватися, що «Випадкова зустріч» нами актуалізована все ж не випадково. Можемо порівняти її з ще двома фільмами вже не з року, про який ідеться, а з часів трохи перед тим і трохи по тому.

1930 рік перебуває ще повністю в «культурі 1», для якої «народження... це всього лише акт відтворення», без будь-яких гуманістичних конотацій. Саме така роль відтворюваного матеріалу відводиться дитині у позірно схожому на «Випадкову зустріч» режисерському дебюті О. Каплера «Право на жінку». Цей німий «культурфільм» містить і характерний для нігілістичної механічно-конструктивістської «культури 1» гумор в анатомічному театрі, і менш відверто декларований мотив замінюваності однієї дитини іншою: власна дитина героїні померла (не в останню чергу через її потяг до медичної кар'єри); але в операційній успішно виходить з наркозу інша, чужа дитина – і життя продовжується. А батьківство взагалі ні до чого.

Проте воно дуже «до чого» у 1940 році, як свідчить фільм В. Корша-Сабліна «Моя любов». Тут уже не стільки дорослі моделюють дитину, скільки сама дитина конструє сім'ю (і батьківство). Колізія дуже заплутана: справжня мати хлопчика померла, справжній батько, який в

одному епізоді з'являється, в батьки годиться не більше, ніж у чоловіки, і Фелікса всиновлює незаміжня сестра його матері Шура (Л. Смирнова). Довкола неї двоє претендентів: один, що в нього вона була раніше закохана (перша роль в кіно І. Переверзева), звати його, між іншим, Гриша, – і от, він ніяк не хоче сприйняти дитину, що бозна-звідки взялась. Другий – Олексій, що закоханий у Шуру (звісно, поки що безнадійно), – навпаки, охоче приписує собі батьківство. Дитина сама вирішує справу, називаючи пару з Шури та позитивного Олексія «тато-мама», затуляючи при цьому очі, як у фрейдівській грі Fort-Da. Гриша ж, коли його питають у фіналі: «Ну а ти, герою, чому не співаєш?» – резонно відповідає: «Значить, я не герой».

Звернімо ще увагу на аристократизм побуту («Няня, візьміть дитину») та, особливо, гри Л. Смирнової. Натяки на те саме були у «Випадковій зустрічі» – «З нагоди народження дитини водій вантажівки давав бал», а актриса Г. Пашкова взагалі не менш нордична, ніж її невдалий шлюбний партнер. Про «Строгого юнака» в цьому контексті вже йшлося. Але цього немає в «Праві на жінку»: «культура 1» егалітарна, «культура 2» ієрархічна. Перехід між ними В. Паперний розташовує між 1932 та 1934 роками [14], хоча і в 1935 сліди «культури 1» ще помітні, принаймні в архітектурі [15]. У 1936 перехід вже точно стався.

Останнє слово – знов А. Барбюсові: «І справді, в соціалістичному організмі кожен природним чином займає своє місце – залежно від цінності та значущості своїх даних» [16]. Це, правда, схоже ще й на ліберальну меритократію [16]; але саме за неї І. Валлерстайн переконливо критикує ліберальне переключення свободи [17].

1. Визначення Р. Лінтона. Див.: Розин В. М. Культурологія. – М.: ФОРУМ, 2002. – С. 283.
2. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. – СПб.: Наука, 2000. – С. 313.
3. Там само. – С. 315–316.
4. Паперный В. Культура Два. – М.: НЛО, 2006. – С. 143–179.
5. Барбюс А. Сталин. – М.: ГИХЛ, 1936. – С. 141.
6. Там само. – С. 11.
7. Там само. – С. 37–38.
8. Салкелд О. Лени Рифеншталь. Триумф и воля. – М.: ЭКСМО, 2005. – С. 292.
9. Мусієнко О. Кінематографічна «полиця» українського кіно 1930-х років // Мистецькі обрії. – 2003. – 4–5. – С. 326.

10. Фото див.: Малаков Д. Київ 1939 – 1945. – К.: Кий, 2005. – С. 296.
11. Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. – К.: Стило, 2001. – С. 60.
12. У друзі – «Магістеріум», 2007.
13. Добренко Е. Потребление производства, или иностранцы в собственной стране // Советская власть и медиа. – СПб.: Академический проект, 2006. – С. 164–187.
14. Паперный В. Вказ. праця. – С. 21.
15. Там само. – С. 79.
16. Барбюс А. Вказ. праця. – С. 153.
17. Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение. – М.: Территория будущего, 2006. – С. 210.
18. Там само. – С. 198.

*M. Sobutsky*

## «ORGANIC COSTRUCTION» – 1936

*The article draws some parallels between the ideological and cinematic discourses of the 1930-ies.*