

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології

## **Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь – магістр

на тему: **«СИМВОЛІЧНА СМЕРТЬ СТАЛІНА: ВІЗУАЛЬНІ РЕЖИМИ І  
ДЕФОРМАЦІЇ ІНСТИТУЦІЙОВАНОГО УЯВНОГО»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,  
напряму підготовки  
034 Культурологія

Юхимець Анна Юріївна

Керівник Брюховецька О. В.  
Кандидат філософських наук  
Старший викладач

Рецензент Павлова О. Ю.  
Доктор філософських наук, професор (КНУ  
ім. Т. Шевченка)  
Науковий співробітник Берлінського  
університету імені Гумбольдта  
(Humboldt-Universität zu Berlin)

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою «\_\_\_\_\_»  
Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

Київ 2023

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. СИМВОЛІЧНА СМЕРТЬ СТАЛІНА: ВРАЗЛИВІСТЬ СТРУКТУРИ ВЛАДИ.....	12
I.1. Спустошення структурного центру влади: смерть Сталіна у 1953 році і період постсталінізму.....	12
I.2.Символічний порядок сталінізму: надлишок образу Сталіна і його протиріччя.....	18
I.3.Розсіяння монополії на істину та деформація єднання народу із державою..	25
I.4.Символічна смерть Сталіна: політика постсталінізму після розвінчання культу особи 1956 року.....	32
РОЗДІЛ II. ДИСЦИПЛІНУВАННЯ СУБ'ЄКТА У ВІЗУАЛЬНИХ РЕЖИМАХ ПОСТСТАЛІНІЗМУ Й ІНСТИТУЦІЮВАННЯ УЯВНОГО.....	38
II.1.Концептуальна розробка інституційованого уявного у думці Корнеліуса Касторіадіса.....	38
II.2.Теоретичні засади візуального режиму: конструювання погляду, перспективізм, колонізація.....	44
II.3.Виробництво і дисциплінування радянського суб'єкта у місті: від соцміста 1930-х років до постсталінської забудови.....	52
РОЗДІЛ III. ДЕФОРМАЦІЇ ІНСТИТУЦІЮВАНОВОГО УЯВНОГО У КІНЕМАТОГРАФІ Г. ЧУХРАЯ І П. ТОДОРОВСЬКОГО.....	62
III.1.Протиріччя у політиці постсталінізму.....	62
III.2.Револьюційний обов'язок і любов до ворога у фільмі «Сорок перший» режисера Г. Чухрая (1956).....	66
III.3.Травматичний досвід війни і тріумф перемоги у фільмі «Чисте небо» режисера Г. Чухрая (1961).....	72
III.4.Тоталітарна фантазія і заповнення нестачі: «Вірність» режисера П. Тодоровського (1965).....	76

ВИСНОВКИ.....	86
БІБЛІОГРАФІЯ.....	93
ФІЛЬМОГРАФІЯ.....	100
ДОДАТКИ.....	102

## ВСТУП

*Актуальність* дослідження зумовлена увагою до множинності візуальних режимів постсталінізму через виявлення деформацій інституційованого уявного у кінематографі доби відлиги. Символічна смерть Сталіна інтерпретується в контексті змін радянської політики після його фізичної смерті (1953 р.), а також постає одним із наслідків розвінчання культу особи на XX з'їзді КПРС (1956 р.). Символічна смерть Сталіна артикулюється в цьому дослідженні в якості передумови виникнення нових засобів дисциплінування і виробництва соціалістичного суб'єкта у контексті візуальних режимів постсталінізму.

Акцент на протиріччях політики десталінізації після таємної промови Хрущова дозволяє краще зрозуміти постсталіністські тенденції зображення радянської людини та соціалістичної влади СРСР у кінематографі, а також зміни житлової та містопланувальної політики. Розрив, який утворився після символічної смерті Сталіна, артикулюється нами як спустошення структурного центру влади й унаочнення її вразливості.

З одного боку, символічна смерть Сталіна постає подією та хронологічним початком постсталінізму, проте з іншого – незавершеним процесом деміфологізації образу Сталіна і неостаточним відкиданням його ролі для образу радянської держави. Важливим аспектом даної роботи також є увага до накопичених амбівалентних ідеологічних місць у добу сталінізму, які вплинули на реорганізацію бачення у візуальних режимах постсталінізму. Надлишок образу Сталіна і його інтенсивне поєднання із державою, імператив пропаганди уславлювати Сталіна у вигляді держави (або держави у вигляді Сталіна) продукувало суперечливості у символічному порядку, в якому держава і народ мали співпадати у погляді на реальність.

У момент ослаблення влади після його смерті ці протиріччя стали частиною розсіяння державної монополії на істину і вплинули на виникнення нових практик контролю. Період постсталінізму успадковує амбівалентні місця

в інституційованому уявному сталінізмі, в якому виникають розломи символічного порядку єднання держави і народу. Відтак у кінематографі відлиги ми відстежуємо суперечливі і часто протилежні одне одному образи: держави і влади, людини і громадянина, досвіду і його репрезентації. Все це разом поглиблює аналіз візуальної культури постсталінізму та розширює розуміння контексту радянського періоду.

Важливим внеском дослідження є концептуалізація інституційованого уявного завдяки думці греко-французького філософа Корнеліуса Касторіадіса, чия політична теорія стосується проєкту автономості і процесу конституювання суспільства. Застосування його ідей у контексті дослідження постсталінізму розкриває потенціал перерозподілу позицій влади і суб'єкта в організації бачення. Поряд із цим, дослідження постсталінського кінематографу та міського простору через концепт візуального режиму виявляє місця та ефекти влади у повсякденності, способи виробництва та дисциплінування соціалістичного суб'єкта. Крім того, це дослідження включає у себе часткове залучення аналізу тоталітарної логіки французьким мислителем Клодом Лефором, що дозволяє простежити особливості роботи радянського інституційованого уявного і чіткіше побачити способи його деформації.

Актуальність цієї роботи полягає у концептуалізації візуальної культури постсталінізму через аналіз візуальних режимів та інституційованого уявного. Разом із цим артикуються динаміка їхніх деформацій у взаємозв'язку із символічним порядком єднання держави і народу, що збагачує перспективи дослідження радянського періоду.

*Ступінь наукової розробки.* Тема даного дослідження має широкий діапазон опрацювання історичного контексту. Історія періоду сталінізму представлена у творах Сергія Єкельчика “Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві” (2008) та “Повсякденний сталінізм. Київ та кияни після Великої війни”, видана англійською у 2014 і перекладена українською у 2019. В обох цих роботах автор вказує на обмеженість радянської влади та

впливу держави на культуру. Особливості продукування зображення Сталіна дослідив Ян Плампер у роботі “Культ Сталіна: дослідження алхімії влади” (2012). Плідну розробку аналізу соціалістичного реалізму, міфів та метафор у літературі доби сталінізму містить відома робота Катерини Кларк “Радянський роман: історія як ритуал”, що була вперше видана у 1985 році. Конструювання утопії у ХХ столітті в контексті Америки та СРСР дослідила Сюзан Бак-Морс у знаковій роботі “Сновидний світ та катастрофа: минання масової утопії на заході і сході” (2000). Ранній радянський кінематограф та кіновиробництво досліджує Ієн Крісті у роботі “Кінофабрика: російське та радянське кіно у документах, 1896-1939”(1994).

Період хрущовської відлиги та холодної війни аналізується Віктором Даниленком, Олександром Лук'яненком, Юрієм Кагановим, Сюзан І. Райд, Лін Етвуд, Брентом Маккензі у численних статтях, присвячених в тому числі десталінізації та виникненню пізньорадянського суспільства споживання. Постсталінізм, спроби деміфологізувати постать Сталіна у добу відлиги і вплив політики десталінізації на культуру, особливо у сфері літератури, висвітлює у своїх дослідженнях історикиня Полі Джонс. Зокрема для нашого дослідження важлива її робота “Міф, пам'ять, травма: пересомислення сталінського минулого у Радянському союзі, 1953-70” (2016). Дослідження пізньорадянського суспільства представлене у роботі Алексея Юрчака “Все було назавжди, поки не скінчилося. Останнє радянське покоління”, опублікована вперше у 2005 році англійською мовою.

Вивчення кінематографу доби відлиги має ряд творів, серед яких ми звертаємося зокрема до дослідження Джозефіни Воль “Реальні образи: радянське кіно і відлига” (2000), в якій авторка аналізує контекст та візуальний матеріал фільмів режисера Григорія Чухрая “Сорок перший” (1956) і “Чисте небо” (1961). Плідний аналіз метафорики та символічного навантаження стрічки “Чисте небо” можна зустріти у роботі “Успадкований дискурс: парадигми сталінської культури в літературі та кінематографі відлиги”

Александра Прохорова, що видана англійською у 2002 році. Крім того, важливою для роботи є розробка теми кіно відлиги Ольгою Брюховецькою, як-от у статтях “«Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років” та “Трудове лібідо: фільм "Тіні забутих предків" і сексуалізація праці в радянському уявному”.

Концептуалізація поняття візуального (або скопичного) режиму стосується передусім роботи по семіології Крістіана Метца “Уявний означник: психоаналіз та кіно”, що вперше видана французькою у 1977 р. і пізніше перекладена на англійську у 2000 р. Метц працює у контексті лаканівського психоаналізу кіно в межах лінгвістичної моделі. Розробка Метцом терміну “візуальний режим” дозволяє застосувати його у контексті дослідження радянської візуальної культури. Із цим поняттям працює також історик ідей Мартін Джей, який аналізує історію деформацій картезіанського перспективізму в мистецтві у своєму тексті “Візуальні режими модерності”. Контекст візуальних режимів європейського колоніалізму пропонують Рейчел Бейлі Джонс у своїй статті “Історія візуального режиму” і Террі Сміт у тексті “Візуальні режими колонізації: європейські та аборигенські бачення в Австралії”, який опублікований у збірці “Імперії бачення” (2014).

Греко-французький політичний філософ Корнеліус Касторіадіс концептуалізує поняття інституційованого у відношенні до уявного у своїй роботі “Уявна інституція суспільства”, опублікованій у 1975 році французькою і перекладеній англійською у 2005. Його робота пов’язана із публікаціями у журналі “Соціалізм чи варварство” (що існував у Франції у проміжку між 1948 і 1967 роками, так само як й однойменна активістсько-інтелектуальна група), у якому він разом із Клодом Лефором, ще одним французьким мислителем, розвивав постмарксистську перспективу політичної теорії. Розробка Касторіадісом поняття уявного відбувалася під впливом лаканівської рецепції Фрейда, що зумовило специфіку його словника. Водночас Касторіадіс критикує Лакана за підпорядкування суб’єкта символічному, тому висуває ідею

радикального уявного, яке покликане ствердити дієздатність та спроможність творчості окремого індивіда або колективного утворення. Формулювання “символічний порядок”, яке часто використовується у нашій роботі, завдячує своїй розробці лаканівській інтерпретації символічного. Ідея символічного порядку відтак підкреслює уможливлення різноманітних способів втілення, виробництва та дисциплінування суб’єкта, утім нами водночас враховується можливість агентності на індивідуальному та колективному рівнях.

Проєкт автономії Касторіадіса знаходить продуктивне продовження в антології текстів Клода Лефора “Політичні форми сучасного суспільства: бюрократія, демократія, тоталітаризм”, перекладеній англійською у 1986 році, а також у роботі “Ускладнення: комунізм та дилеми демократії”, виданій англійською у 2007 році. Роботи Клода Лефора для нас особливо важливі тому, що в них він досліджує логіку тоталітаризму і вказує на те, що постсталінізм не постає радикально новою формацією радянської держави після символічної смерті Сталіна. Він розвиває ідею того, що спустошення місця влади після смерті Сталіна спричинило заповнення цього місця партією. У такий спосіб єднання держави і народу продовжило визначати радянське інституційоване уявне. В цілому, поєднання ідей Касторіадіса і Лефора допомагає виявити особливості візуальних режимів постсталінізму та його інституційованого уявного.

У поєднанні із аналізом відхилень Мартіном Джеєм в перспективізм італійського Ренесансу через бароко та північне Відродження, ми акцентуємо увагу на деформаціях інституційованого уявного у візуальних режимах постсталінізму, паралельно використовуючи історичний контекст та кінокритичну полеміку. Для розширення аналізу ми звертаємося до концепції гегемонії Ернесто Лакло і Шанталь Муф, про які вони пишуть у своїй роботі «Гегемонія та соціалістична стратегія: на шляху до радикальної демократичної політики» (1985). Їхні міркування також розвиваються у постмарксистському дусі у поєднанні із застосуванням лаканівської інтерпретації. Вони зокрема

аналізують епістемілогічний привілей пролетаріату і перетворення його на універсальний клас. Вони згадують ідею “зшивання” і стверджують, що цілком зшите суспільство неможливе. Через це між владою та суб’єктом завжди лишатимуться суперечності, необроблені периферійні фрагменти і незшиті розриви, які зберігатимуть нестачу у структурі влади. Ідеї Лакло і Муф застосовуються нами у поєднанні із терміном “тоталітарна фантазія” Клода Лефора, яка розкриває особливість інституційованого уявного та візуальних режимів постсталінізму.

*Об’єктом* дослідження є інституційоване уявне і візуальні режими постсталінізму. *Предмет* – деформації інституційованого уявного у візуальних режимах після смерті Сталіна.

*Мета дослідження:* дослідити вплив символічної смерті Сталіна на виникнення деформацій інституційованого уявного у візуальних режимах постсталінізму.

*Завдання:*

- проаналізувати зв’язок між символічною смертю Сталіна і вразливістю структури влади;
- дослідити вплив образу Сталіна на символічний порядок єднання держави і народу у період постсталінізму;
- з’ясувати способи виробництва і дисциплінування соціалістичного суб’єкта у візуальних режимах міського простору;
- виявити особливості візуальних режимів постсталінізму;
- простежити деформації інституційованого уявного у кінематографі Г. Чухрая і П. Тодоровського.

*Методологія* дослідження розглядає період постсталінізму і вплив символічної смерті Сталіна на візуальну культуру через концепт візуальних режимів та інституційованого уявного. Ми прослідковуємо деформації інституційованого уявного у візуальних режимах постсталінізму через взаємозв’язок символічного порядку, нестачі у структурі влади і тоталітарної

фантазії – ці концептуальні інструменти покликані розкрити проблематику єднання держави і народу, виробництва і дисциплінування суб'єкта.

*Наукова новизна* дослідження полягає у здійсненому аналізі візуальної культури постсталінізму на прикладах міського простору та кінематографу через концепти інституційованого уявного та візуального режиму. У цьому підході ми звертаємо увагу на символічну смерть Сталіна внаслідок спустошення структурного центру влади і намагання заповнити його іншими субститутами. Акцент на символічному порядку єднання держави і народу, а також на тоталітарній фантазії їх неподільності – дозволив виявити протиріччя постсталінізму. Разом із цим, в цей аналіз залучений історичний матеріал періоду сталінізму, в якому простежуються амбівалентні ідеологічні місця. Їх накопичення зумовило особливості деформацій радянського інституційованого уявного після смерті Сталіна у кінематографі відлиги. У здійсненому аналізі фільмів режисера Григорія Чухрая “Сорок перший” (1956) і “Чисте небо” (1961) були розглянуті особливості фрагментації перспективи радянської людини і влади. Була розглянута стрічка Петра Тодоровського “Вірність” (1965) через призму роботи і внутрішніх деформацій інституційованого уявного, символічний порядок якого втілюється у тоталітарній фантазії, що у свою чергу є практикою заповнення нестачі у структурі влади.

Крім цього, ми дослідили візуальний режим радянського міста на прикладах архітектурних практик та містобудівних проєктів. Був здійснений порівняльний аналіз проєктування соцміст, ідея яких була поширеною в урбаністичній професійній спільноті у 1930-х роках та сталінського неокласицизму, який зазначається нами в якості операції естетизації та фасадизації у сталінському візуальному режимі. Також була проаналізована хрущовська забудова, специфіка якої була обумовлена містобудівною реформою М. Хрущова у 1955 р. і мала на меті “боротьбу із архітектурними надмірностями”. Простежується зв'язок між хрущовською забудовою 1960-х рр. і пізньорадянською суцільною забудовою.

В межах дослідження були опрацьовані оцифровані фотографічні матеріали Міського Медіаархіву, який є проєктом Львівського центру міської історії. Робота із цим фотоархівом дозволила продемонструвати тези Клода Лефора щодо формування образу соціального тіла народу в тоталітарній логіці, Народу-як-Єдиного. На прикладах знімків масових святкувань, як-от на стадіоні “Динамо” та першого травня у м. Сталіно, ми розглянули візуальний режим великого соціального тіла, в якому розутілюються індивіди і виробляється соціалістичний суб’єкт.

# РОЗДІЛ I. СИМВОЛІЧНА СМЕРТЬ СТАЛІНА: ВРАЗЛИВІСТЬ СТРУКТУРИ ВЛАДИ

## I.1. Спустошення структурного центру влади: смерть Сталіна у 1953 році і період постсталінізму

Образи вождя, батька та вчителя, що були закріплені за Сталіним, підводять до формули символічної фігури, що протягом кількох десятиліть заповнювала структурний центр радянського символічного порядку. Заповнений Сталіним структурний центр слугував джерелом артикуляції реальності — після його смерті структура влади припинила бути утримуваною заповненням свого лідера. Відсутність Сталіна унааявила в ній порожнє місце, після чого Хрущов експліцитно артикулював сталінське правління як *культ особи*, продемонструвавши надлишок Сталіна у радянському символічному порядку. Разом все це вказувало на нестачу у структурі влади радянської держави, якій було необхідне нове заповнення, новий зміст джерела і зміни символічного порядку – заради його ж збереження. Порожнеча після смерті Сталіна загрожувала розкрити змайстрованість образу радянської влади; символічний порядок поставав вразливим і потенційно активно піддаваним, непідконтрольним спустошеному центру.

Нестача у структурі влади не виникає раптово і не є чимось винятковим, що належить лише події смерті лідера; вона є завжди присутньою так само, як і прагнення її заповнити: перекрити невпорядковану реальність послідовним і стійким символічним порядком, створити цей символічний порядок заради владнання соціальної недисциплінованості. Утворений розрив після символічної смерті Сталіна вказав на незбіжність і дистанцію між суб'єктом та візуальним режимом, який його виробляв, на прозір між діями партії та її репрезентаціями, між дозволеним образом радянської людини та її

переживаннями, між публічними, візуальними актами радянської влади і динамічною реальністю, яку вона мала впорядковувати.

У домінуючому уявленні дослідників та більшості радянських людей смерть Сталіна 5 березня 1953 року позбавила структуру радянської влади своєї однозначності і зібраності, коли структурний центр був несподівано спустошений. Як вказує історик Василь Даниленко у статті «Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської „відлиги”», політична система сталінського періоду не була гнучкою та мобільною<sup>1</sup>, а смерть її лідера, протягом правління якого структурувалася і консервувалася ця неповороткість державного апарату, одразу засвідчила слабкість такої організації влади, політичних центрів дій та вразливі місця символічного порядку, який узалежнився від обожнювання і централізації владної ролі вождя.

У перші роки державної кризи після фізичної смерті Сталіна одноосібне керування змінилося на номінальну декларацію колективного, в яке входили спадкоємці Сталіна – такі політичні діячі, як-от Г. Маленков, В. Молотов, Л. Берія, М. Хрущов, Л. Каганович, К. Ворошилов та деякі інші<sup>2</sup>. Водночас справжнім і політично дієвим носієм влади була Рада Міністрів СРСР, секретар ЦК КПРС Г. Маленков та його перший заступник Л. Берія<sup>3</sup>. На той момент М. Хрущов не отримав посади міністра і мав займатися радше іншими справами партії<sup>4</sup>. Слабкість структури влади засвідчує в тому числі бюрократичне суперництво, що виникло між чекістською і партійною структурами влади після смерті Сталіна, коли Лаврентій Берія посів місце Першого заступника Голови Ради Міністрів СРСР і паралельно почав керувати Міністерством внутрішніх справ<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Даниленко, Віктор. "Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської „відлиги”". *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*, № 14, 2008, С. 3.

<sup>2</sup> Там само. С. 3.

<sup>3</sup> Там само. С. 3.

<sup>4</sup> Там само. С. 3-4.

<sup>5</sup> Там само. С. 3.

На відміну від поширеної думки про часовий проміжок, який відокремлював смерть Сталіна від десталінізації, Віктор Даниленко вказує на те, що поступова символічна смерть Сталіна і відмова від сталінської версії радянського символічного порядку розпочалася буквально на наступний день після його фізичної смерті. 6 березня 1953 р. Л. Берія видає наказ про реорганізацією ГУЛАГу, а 27 березня приймається указ Президії Верховної Ради СРСР «Про амністію», який дозволяє звільнити більше мільйона засуджених до відбування покарання у таборах<sup>6</sup>. Крім цього, пише Даниленко, «“новий” Л.Берія виступив також проти уславлення Сталіна в засобах масової інформації. Було припинено видання зібрань творів “вождя”. У травні 1953 р. була прийнята постанова президії ЦК КПРС, яка вимагала від низових партійних організацій відмови від оформлення портретами керівників партії колон демонстрантів, а також будинків у святкові дні»<sup>7</sup>. Л. Берія якщо і не зрікається сталіністського спадку, то щонайменше вводить ряд змін символічного порядку, відмовляється від репресій в якості частини тоталітарної практики й стилю управління державою. Структура влади входить у новий режим, який зберігає державу шляхом зміщення і реорієнтації сталінського спадку.

Хронологія радянського періоду має ряд проблематичних питань, які потребують бодай побіжної уваги. Я сфокусуюся на застосуванні двох термінів періодизації, які важливі у цьому дослідженні для постановки питання: сталінізм та постсталінізм. Ці два терміни вочевидь виіткають з домінування історії «зверху» або політичної історії, головним фокусом якої є дії політичної верхівки та активних політичних діячів. Водночас історики пропонують використовувати альтернативні хронологізації, як-от Наталія Шліхта у виданні матеріалів академічного курсу «Історія радянського суспільства». Вона пропонує такі варіанти хронології: політична історія (за зміною лідерів), еволюція ідеї «радянського способу» життя та еволюція радянського

---

<sup>6</sup> Там само. С. 4

<sup>7</sup> Там само. С. 4.

суспільства<sup>8</sup>. Остання хронологія за суспільством має наступну схему: «(“воєнний комунізм”) – суспільство непу – суспільство сталінської доби – пізньорадянське суспільство»<sup>9</sup>. У ній відчутно випадає момент «зникнення» Сталіна у центрі структури влади і його символічна смерть внаслідок політики десталінізації. Натомість у хронології за «радянським способом життя» момент переорієнтації радянської влади після смерті Сталіна більш видимий: «(“воєнний комунізм”) – неп – сталінська “революція зверху” (класичний тоталітаризм) – спроба “десталінізації” – доба “розвинутого соціалізму” – перебудова»<sup>10</sup>. Формулювання впливу 1956 року на радянське суспільство через «спробу» фіксує суперечливу відмову від сталінської політики: відмову, що була спорадичною і непослідовною, і, зрештою, відмову, що так уповні й не відбулася. Акцентуація на *спробі* десталінізації прояснює підхід до артикуляції впливу символічної смерті Сталіна на радянську культуру – ця деталь допомагає врахувати перспективу «недовтілення», несистематичності та «випадкових» ефектів деформацій інституційованого уявного.

Крім цього, проблему періодизації в контексті України та СРСР зачіпає Микола Боровик у своїй статті «Міт революції і нова схема української історії». У ній він критикує спосіб письма історії України через ідеологічні режими та спадкоємність партії. Він простивляє два способи написання історії – визначення історії суспільства через акти політичної верхівки усупереч проживанню «німої» більшості, чиї вчинки розсіяні у повсякденності, і тому мають «нижчий» статус для конвенційної академічної історії. Про ситуацію визначення історії України у 20 столітті через ідеологічні зсуви влади він пише наступне: «Чинна схема періодизації не лише приховує від нас цілу епоху, але й викривлює її зміст. Позірна спадкоємність влади й ідеології дають нині змогу поєднати хоч і простий, але стабільний достаток і спокій постсталінського СРСР із комунізмом. Тоді як насправді тогочасні режим і суспільство в СРСР

<sup>8</sup> Шліхта, Наталія. *Історія радянського суспільства. Курс лекцій*. Акта, 2015. С. 25.

<sup>9</sup> Там само. С. 25.

<sup>10</sup> Там само. С. 25.

були справжньою антитезою сталінської “держави-садівника”, що розглядала своїх підданих як робочу худобу і матеріал для селекції, без тіні сумніву вибраковуючи “зіпсовану породу”. Позірна спадкоємність форми приховує від нас кричущу відмінність суті»<sup>11</sup>. Тяглість влади у запропонованій ним альтернативі усувається в якості основної рамки визначення досвіду України в межах СРСР. Він пропонує альтернативну хронологію, що базується на способі життя у дусі французької школи «Анналів», що вплинула на формування напрямку соціальної історії. Варіант «схеми історії» Боровика, з неунікною авторською обмовкою на її умовність, полягає у наступній етапізації: селянська доба (1914-1930) – доба соціалізму (1930-1953) – доба радянського консюмеризму (1953-1992) – доба капіталізму (1992 і далі)<sup>12</sup>. Відтак, згідно цієї хронології, починаючи із моменту смерті Сталіна і його символічного усунення з роботи структури влади – повсякденність і поведінка мешканців радянської України ототожнюється із їх споживацькими властивостями. Методлогічна перспектива еріодизації Боровика тяжіє до виробництва економічного суб’єкта і його зв’язок із (державним) товаром. Цей підхід нашо́вхує на визначення повсякденності через її товаризацію – це, на нашу думку, є невід’ємною частиною політики держави, наслідком логіки роботи постсталінських візуальних режимів. Спустошення структурного центру дозволяє державі виробляти добробут через зміну візуального режиму внаслідок символічної смерті Сталіна, і робити наочно видимим доступ до економічних благ, як-от заміщуючи сталінський неокласицизм масовим житлом у добу Хрущова (детальніше ця тема розглядатиметься у II розділі).

Застосування поняття постсталінізму у цьому дослідженні має на меті окреслити хронологічний етап – період після смерті Сталіна, в межах якого почало формуватися пізньюрадянське суспільство. Разом із цим, акцент на постсталінському символічному порядку, – його виникненні і формуванні

---

<sup>11</sup> Боровик, Микола. “Міт Револуції і Нова Схема Української Історії.” *Критика*, no. 7–8 (189-190), 2013, pp. 16–17.

<sup>12</sup> Там само.

внаслідок порожнечі після символічної смерті лідера, – дозволяє зосередити увагу на суперечностях динаміки влади між державою і народом, на випадковому і ні вислизанні від символічного порядку їх поєднаності (детальніше про логіку (роз’)єднання буде згадано у І.3. підрозділі). Подібні амбівалентності і серію розбіжностей у процесі десталінізації аналізує Полі Джонс у своїх дослідженнях, зокрема у книжці «Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70», матеріал якої буде почасти застосований пізніше. Для того, аби зрозуміти краще використання поняття постсталінізму, ми звернемося до її статті «From stalinism to post-stalinism: De-mythologising Stalin, 1953-56». У ній вона наголошує, що «повідомлення влади» в офіційному дискурсі лишалися непроясненими для радянських громадян<sup>13</sup>. За три роки, починаючи з 1953 і до 1956, дискурс влади, наголошує Джонс, пережив ряд трансформацій, у точу числі зміну тональності «від м’якої і нерішучої посмертної критики Сталіна у явну іконоборчу атаку на міф Сталіна»<sup>14</sup>. Після цього «дискурс був швидко дестабілізований промацувальними запитамми щодо властивих йому недоліків і правдоподібних, але зрештою неприпустимих інтерпретацій його підтекстів широким рядом соцієтальних акторів. Рішенням такого нестерпного безладу було пере-ствердження радянської ієрархії і розвиток, затиm захист, напруженої поміркованої позиції щодо Сталіна»<sup>15</sup>. Внутрішні розбіжності після смерті Сталіна утворили дискурсивні нестикування, які зрештою зумовили неповноту десталінізації. Джонс наголошує, що виникла розбіжність між, умовно кажучи, двома постсталінізмами: хронологічним (після 1953 року) і системним (транзит структури влади та інституційованого уявного убік «від системи, яку

<sup>13</sup> Jones, Polly. “From Stalinism to Post-Stalinism: De-Mythologising Stalin, 1953-56.” *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 4, no. 1, 2003, pp. 127–148, <https://doi.org/10.1080/14690760412331326108>. P. 127.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 141.

<sup>15</sup> “...the discourse of de-Stalinisation transformed, with the performance of the Secret Speech, from subtle and irresolute posthumous criticism of Stalin into an explicitly iconoclastic attack on the Stalin myth. However, this discourse was quickly de-stabilised by probing enquiries into its inherent flaws, and plausible, but ultimately impermissible, interpretations of its implications by a wide range of societal actors. The solution to this intolerable disorder was to re-assert the Soviet hierarchy and to develop, then defend, a tense, moderate stance on Stalin”. *Ibid.* P. 141.

харизматично втілював Сталін»<sup>16</sup>). Ця розбіжність та наслідки замкнення постсталіністського символічного порядку в ієрархії, властивій сталінському минулому, постає центральною проблемою для дослідження деформацій інституційованого уявного.

Відтак періодизація з акцентом на сталінізмі та постсталінізмі позначає тісні відносини між формами влади сталінської доби, з одного боку, і, з іншого, спробами спадкоємців Сталіна створити нові засоби контролю, дисциплінування й організації бачення. Через цей зв'язок, – між розпадом сталінських практик влади і їх так званою «лібералізацію», – важливо почасти включити в аналіз культури постсталінізму практики радянської влади сталінської доби.

## **I.2. Символічний порядок сталінізму: надлишок образу Сталіна і його протиріччя**

Сталінська доба, дії тодішньої влади і пропаганда накопичували місця незбіжностей і робили структуру влади вразливою через необхідність компенсувати реалізацію політики її ідеологічним виправданням; пізніше саме вони стали ґрунтом для внутрішніх зсувів і реорієнтації системи у добу відлиги.

Протягом активного прославлення Сталіна нагромаджувалися амбівалентні ідеологічні місця у системі образів влади. Вони виникали через ряд факторів, як-от через зосередженість символічної та політичної влади в єдиному центрі, безкомпромісність обожнювання, яка співіснувала із примхами і наростаючою параноїдальністю свого об'єкту уславлення, Сталіна. Параноїдальність Сталіна яскраво засвідчена у справі лікарів, проти яких була сфальсифікована кримінальна справа і звинувачення у навмисному отруєнні високопосадовців з метою заколоту.

---

<sup>16</sup> "...it exposed a disjuncture between post-Stalinism, understood strictly chronologically (Soviet society after the death of Stalin), and post-Stalinism in a broader sense (the completion of the transition from the system charismatically embodied by Stalin)". Ibid. P. 127.

Іншим фактором є надлишок символічної присутності образу вождя у житті радянського народу. Надлишок образу витікає з культивування одиничної постаті, одноосібного розміщення її у символічному та управлінському центрі, що стає залежним від центрального наповнювача. З одного боку, така надприсутність підсилює мить тріумфу символічного порядку, коли розширює себе, поглинає і проникає у багатовимірність реальності, розряджаючи її потенціал створювати відмінний порядок і знищуючи потенційні місця для виникнення альтернатив. Це підсилення у логіці надлишку вимагає залишатися будь що вірними культивованому, і тому єдиному образу, непохитній істинності висловлень, які його супроводжують. З іншого боку сили й присутності образу – існує нею ж й обумовлена вимога остаточної довіри і неухильності від артикуляцій влади. У такій заціпенілості закладена можливість обернення образу проти самої структури влади: він позбавляє її мобільності, хоч і чимдуж мобілізує своїх глядачів в екстазі уславлення і гордості за здобутки держави внаслідок правління «сильної руки».

Так, присутність влади у просторі радянської культури зростала завдяки інтенсивній та екстенсивній роботі ідеологів сталінізму й всесильності істини, що випромінював образ Сталіна через візуальну культуру та літературу. Особливу роль у продукуванні символічного порядку відігравали ритуали масових зібрань, які мали втілювати зв'язок між Сталіним та народом, як-от під час першотравневих демонстрацій у м. Сталіно (Рис. 1, Рис. 2, Рис. 3). Але влада сталінізму не була такою всесильною, якою її хотіли зобразити, а образ Сталіна, його присутність, вимога беззаперечної віри йому й у нього – породжували місця для проявів слабкості, амбівалентності й вразливості. Міць, що хоче здаватися невразливою і тотальною, у цій же всемогутності зберігає потенціал своєї дестабілізації. У випадку із культом особи і смертю вождя – це дестабілізація партійної системи і дієздатності політичних акторів бюрократичних структур, а також підрив народної любові, яка через розкриття надлишку образу Сталіна у процесі його символічної смерті вимушена

зіткнутися із надлишком власного екстазу у єднанні із державою, як-от у справі лікарів-отруйників.

Широкий діапазон прикладів такої амбівалентності може запропонувати дослідження архівних матеріалів Сергія Єскельчика. У своїй роботі «Повсякденний сталінізм: Київ та кияни після Великої війни» він пише про функціонування сталінської ідеології у повсякденному житті радянських громадян і демонструє роль інституційної організації, структурування і тактик захоплення владою уваги і тілесної присутності мешканців Києва. Дослідження Єскельчика написано в дусі соціальної історії та почасти історії емоцій, які в якості напрямків отримали визнання в гуманітарній думці наприкінці 20 століття. Увага до емоцій та повсякденності постають в історіографії як критика академічної, конвенційної політичної історії і подієвого наративу<sup>17</sup>. Переключення уваги з переліку фактів на переживання, з історії про політичних діячів на оповідь про повсякденність з «низової» перспективи пересічного мешканця – демонструє не лише подію як хронологічно оформлений факт, а також процес, «тло» життєсвіту, набір матеріалізованих і нематеріалізованих форм, які існують поза фактичністю і причинно-наслідковим поясненням дій політичних акторів. Дослідження повсякденності Києва пропонує багатий матеріал для розуміння роботи інституційованого уявного під час правління Сталіна (часом «несправної», як-от у читанні творів вождя), а також випадки «провалювання» візуального режиму у моментах невдалих втілень організації масових публічних зібрань.

Основний фокус С. Єскельчика зосереджений на київському контексті і повоєнному періоді, що визначило специфіку архівних матеріалів, які він використовує для висвітлення особливостей, логіки та культурних практик сталінізму. Крім періоду безпосереднього правління Сталіна, він зачіпає наслідки його смерті для роботи символічного порядку, і часто звертається до

---

<sup>17</sup> Доманська, Ева. *Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле*. Пер. Володимир Склокін, Ніка-Центр, 2012. С. 95.

задокументованих свідчень киян різних статусів, професій та інституційних ролей. У своєму дослідженні С. Єскельчик показує в тому числі внутрішні колізії доби сталінізму, амбівалентні місця, які свідчили про приховану вразливість структури влади.

Наприклад, незбіжність у дуальності народ-держава на практиці стає видимою через неефективність повоєнних пропагандистських заходів і кризу незалученості киян у зібрання з політичної освіти, їх неспроможність «подолати» твори Сталіна під час спільних агітаційних читань. Як вказує Єскельчик, «за радянською концепцією політичного виховання, всі учасники мушили активно взаємодіяти з текстами, які вони читали і “вивчали”. У звіті за 20 грудня 1944 року сказано, що 40 000 киян “вивчають” Сталінову промову до річниці Жовтневої революції, хоча така цифра мусьть охоплювати всіх, хто просто слухав читання цієї промови агітаторами»<sup>18</sup>. Лексична різниця між «вивчати» і «читати-слухати» у цьому випадку приховує онтологічну різницю, що доводить нецілісність виробництва радянського суб'єкта і бажання цю нецілісність замаскувати. Пізніше ця «плутанина», як її називає Єскельчик, прояснилася в інституційному поділі на освіту мас (читають, слухають) і навчання членів партії та активістів (читають, вивчають)<sup>19</sup>.

Ще одним цікавим прикладом є різниця між районним звітуванням пропагандистів ЦК і питаннями жителів міста одразу після звільнення Києва у 1943 році під час Другої Світової війни. Єскельчик згадує переформулювання, які можна зустріти у процесі інституційного зв'язку між громадянами і вищою владою. На живих зустрічах жителі Києва «питали, як влада ставиться до громадян, котрі залишилися в Києві під окупацією. [...] Прикметно, як саме громадяни формулювали це питання і як його перефразували місцеві чиновники у звітах керівництву. У звітах районного рівня подибуємо питання на зразок “Чи справді тих, хто залишився в Києві під час німецької окупації,

---

<sup>18</sup> Єскельчик, Сергій. *Повсякденний сталінізм: Київ і кияни після великої війни*. Перекладач Ярослава Стріха, Laurus, 2018. С. 86-87.

<sup>19</sup> Там само. С. 87.

розстріляють?” або “Як більшовики ставитимуться до тих, хто залишився під німцями?”. Коли ж пропагандисти міського рівня звітували ЦК, вони заміняли згадки про страти і протиставлення “більшовиків” і народу ширшими питаннями: “Як ставитимуться до тих, хто залишився на окупованих територіях?”»<sup>20</sup>. Взаємодія між верхівкою влади, яка сприяла «низовим» зізнанням, і суб’єктів, які розповідали про своє занепокоєння, слугувала зв’язуванням, в якому не було би місця проявам недовіри або невіпорядкованості. Наведені вище перефразовування питань містян (народу) у питання для вищої влади (держави) демонструють операцію зв’язування, що мала зображувати і свідчити про щільний контакт між владою і суб’єктом. Ця операція водночас перекривала невпевненість, сумніви, підозри, нестабільність і роз’єднаність із тими, кого виховувала радянська влада.

Ситуацію незбіжності між владою і суб’єктом на практиці може також проілюструвати приклад низької відвідуваності навчальних гуртків й вечірніх шкіл<sup>21</sup>. Читання «Короткого курсу історії партії ВКП(б)», й особливо четвертого розділу, який позиціонували як написаний самим Сталіним, викликав фрустрацію у своїх читачів – вони ніяк не могли впоратися із цим текстом<sup>22</sup>. Політична освіта радянської влади відтак зводилася радше до схематичного відтворення зв’язку між державою і народом, Сталіним і його шанувальниками (ким мусили бути всі без виключення). Тим паче видання «Творів» Сталіна 1946 року, попередньо передзамовлене тисячами київських читачів, не розійшлося масами, а залишилося зберігатися на складах<sup>23</sup>. Читання сталінських творів ніяк не сприяло дисциплінуванню робітників, студентів, інтелігенції та інших радянських громадян, а лише проявляло нестикування між вимогами державної пропаганди і поведінкою народу.

---

<sup>20</sup> Там само. С. 87.

<sup>21</sup> Там само. С. 94.

<sup>22</sup> Там само. С. 96-97.

<sup>23</sup> Там само. С. 98.

Нечітке втілення символічного порядку засвідчували також святкування сталінського періоду, що мусили продукувати когерентний образ влади, але не справлялися із вимогою активного і впорядкованого залучення громадян в офіційні ритуали. Єкельчик зокрема описує незадоволення Хрущова, висловлене ним з приводу відзначення річниці Жовтневої революції 1945 р., проведеної у Києві вперше після звільнення міста від німецьких окупантів<sup>24</sup>. Після проведення демонстрації Хрущов висловив своє занепокоєння з приводу неорганізованості і стихійності натовпу<sup>25</sup>. Замість впорядкованості тіл радянських громадян у масовому святі на честь революції і перетворення їх в один спільний образ могутності держави, ця святкова демонстрація просигналізувала владній верхівці про недисциплінованість і недбалість учасників масового заходу і його організаторів. Показовою є різка характеристика і невдоволення Хрущова, задокументовані з приводу цієї події на партійній конференції у 1946 році: «Ми були невдоволені проведенням демонстрації 7 листопада. Людей вийшло дуже багато. Настрій був винятково добрий. Проте демонстрація пройшла не дуже організовано, юрбою йшли, стихійно, не було ладу, який потрібен»<sup>26</sup>. У коментарі Хрущова важливо звернути увагу на його відчуття провалу символічного порядку, який організаторам масових заходів не вдається відтворити<sup>27</sup>. У цьому прикладі можна засвідчити слабкість структури влади, яка не в змозі забезпечити втілення і дотримання візуального режиму через невдачу у дисциплінуванні тіл учасників масових заходів у стрункі колони, чіткі рухи, структуроване виконання ритуалу.

Крім масових демонстрацій, Єкельчик згадує оперу з нагоди річниці смерті Леніна у 1946 році, на якій Хрущова обурює кількість порожніх місць у залі; на думку Єкельчика, «ці збори не виконували функцію місця зустрічі з

---

<sup>24</sup> Там само. С. 61.

<sup>25</sup> Там само. С. 61.

<sup>26</sup> Там само. С. 61.

<sup>27</sup> Там само. С. 62.

“народом”, де партійне керівництво і запрошені зіграли б свої символічні ролі»<sup>28</sup>. Повоєнним сталіністським святкуванням у Києві не вдавалося уповні візуалізувати могутність держави та її «нерозривний» зв’язок зі своїми громадянами: візуальний режим, в якому погляд держави та народу був спільною, неподільною точкою зору – провалювався через недисциплінованість масових колон натовпу.

Культ особи протягом правління Сталіна збігався із символічним порядком радянської держави загалом. Як вказує С. Єкельчик, якби після смерті Сталіна його спадкоємці одразу відмовилися від сталінізму, то так довго стверджуваний зв’язок народу зі Сталіним міг би бути цілком зруйнований<sup>29</sup>. Ототожнення держави зі Сталіним у поєднанні із образом народу, що беззаперечно розчиняється у любові до своєї держави, послугував передумовою розгубленості як для народу, так і для централізованого державного апарату СРСР після 1953 року.

Сталін публічно й майже одноосібно відігравав роль держави, тому його образ сконцентрував у собі більшу частину репрезентації радянської влади. Аспекти зв’язку між Сталіним і народом можна пояснити, якщо застосувати згадану Єкельчиком поміж усього іншого тезу про «символічне єднання держави і народу»<sup>30</sup>, яка є варіацією ідеї про поглинання усіх вимірів реальності державою та владою. Це формулювання підкреслює практиковану у тоталітарній системі репрезентацію абсолютної збіжності між інтересами пролетаріату і партії, між суб’єктом та владою. Дві частини одного цілого – вони мусять відтворювати єдиний погляд і позицію, спільну точку зору, яка заперечує розходження між народом і державою.

---

<sup>28</sup> Там само. С. 62.

<sup>29</sup> Там само. С. 61.

<sup>30</sup> Там само. С. 79.

### **I.3. Розсіяння монополії на істину та деформація єднання народу із державою**

Плідну розробку ідеї збіжності між народом і державою можна простежити зокрема у філософа Клода Лефора (1924-2010). Лефор належав до антитоталітарної лівиці у Франції і брав участь у політичній групі «Соціалізм чи варварство», а також публікувався в однойменному журналі разом із іншим учасником та співзасновником групи Корнеліусом Касторіадісом (1922–1997), про роль і концепцію якого буде згадано нижче (II розділ).

У своїх творах Лефор насамперед аналізує логіку тоталітаризму і її співвідношення із демократією. Розробка Лефором політичної теорії представлена в антології текстів, перекладених англійською мовою і виданих у 1986 році під назвою «The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism». Детальніше про бачення Лефором характеру тоталітарної логіки та її наслідки йтиметься пізніше (III розділ), але важливо зазначити деякі його формулювання і теоретичні імплікації в контексті продукування символічної єдності держави і народу в тоталітарній радянській практиці.

В одному з розділів антології Лефор концентрується на аналізі співвідношення образу тіла і тоталітаризму; у ньому він пише про всезнаючу владу, яка «відсторонена від соціального цілого, що вивищується над усім, зливається із партією, із народом, із пролетаріатом. Вона зливається з тілом як цілим, в той час як постає його головою. Тут може бути знайдена ціла послідовність репрезентацій, логіка якої не повинна від нас утекти. Ідентифікація народу з пролетаріатом, пролетаріату із партією, партії з правительством, правительства з Егократом»<sup>31</sup>. Опис Лефором ланцюжку

---

<sup>31</sup> “Such a power, detached from the social whole, towering over everything, merges with the party, with the people, with the proletariat. It merges with the body as a whole, while at the same time it is its head. A whole sequence of representations is to be found here, the logic of which should not escape us. Identification of the people with the proletariat, of the proletariat with the party, of the party with the leadership, of the leadership

ототожень може бути одним зі способів зображення процесу *ієрархізації через образ єднання* в межах символічного порядку, кульмінацією якого постає збіг між вищою правлячою позицією й місцем кожного ліпшого індивіда, що перетворюється на носія ідентифікації з народом, партією, правителем – безвідмовно. Індивід-як-народ зтягнутий у щільно заповнений простір влади: простір її зображень, дискурсу, дій. Менші тіла перекриваються великим тілом, яке має замістити, – і вмістити у собі, – цих маленьких і неслухняних, ще не вироблених (або недовироблених) суб'єктів.

Образ великого соціального тіла створювався в тому числі через демонстрації і святкування, під час яких мали вишукуватися стрункі ряди і колони. У цих ритуалах масових відзначень менші тіла візуально утворювали більшу за себе сутність, розчинялися у тоталізованій перспективі об'єднання з усіма іншими тілами, які втрачали свою виокремленість і дедиференціювалися у величній масі соціального тіла. Продемонструвати виробництво великого соціального тіла через візуальний режим можна на прикладі архівних світлин, 1945-1953 років які документують масове святкування на стадіоні «Динамо» (Рис. 7). На спортивному стадіоні величність соціального тіла тим більше підкреслюються автором (чи авторами) зроблених фотографій – білі тіла радянських жінок утворюють прозорі ряди струнких колон та марширування полем. Їх маленькі білі тіла на тлі глибокого тьмяного стадіону утворюють лінії, низки смуг, які з точки зору пташиного погляду, яку займає анонімний автор фотографій, перетворюються на одне ціле, що заповнює простір, ущільнює і стискає його (Рис. 8). На ще одному знімку з цієї події на стадіоні можна побачити як фотограф, що перебуває на великій відстані від натовпу, через цю віддалену позицію оформлює горизонт маси жінок, фігури яких можна розрізнити завдяки білості їх голих ніг (Рис. 10). З рядів жінок височать портрети лідерів, кожен з яких є маленьким вождем у втіленні великої держави.

---

with the Egocrat.” Lefort C. *The political forms of modern society: bureaucracy, democracy, totalitarianism* / ed. by J. B. Thompson. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1986. P. 299.

Для Лефора ототожнення відбувається через створення образу соціального тіла, що виникає внаслідок відмови від нарративу дозволеної внутрішньої відмінності або зображення розбіжностей<sup>32</sup>. Соціальне тіло розчиняє суб'єкта у своїй тотальній суцільності, «розутілює індивіда»<sup>33</sup>, символічно позбавляє його осібної тілесності. Репрезентація народу замикається в образі неподільної цілості, яка заперечує можливі суперечності соціальної реальності. Уявлення про народ трансформується у сутність Народ-як-Єдине (People-as-One)<sup>34</sup>. Монументальність соціального тіла у цій логіці не визнає існування менших тіл та суб'єктів, відірваних від встановленого порядку і від виробництва комуністичного варіанту дійсності; претендуючи на реальність цілком, тоталітарний образ соціального тіла перебиває вимір, в якому зберігаються невідповідності, непослідовності, відсутність захоплених порядком місць і наявність несумісних із ним позицій, ідентифікацій, переживань, самоозначень.

Візуалізацію виробництва великого соціального тіла і втілення сутності Народу-як-Єдиного можна зустріти на одному із архівних знімків, які документують святкування Першого травня у м. Сталіно (Рис. 9). На цій світлині, зробленій 1952 року, Павло Кашкель сфотографував колону жінок в однакових білих спідницях та сорочках. На знімку можна побачити крокуючу жінка попереду, яка розміщується у композиції кадра фотографом у такий спосіб, в якому вона перетворюється на точку трикутника всієї маршируючої колони. Натовп утворює чітку і монументальну геометричну фігуру, в якій зникають дрібниці незбіжностей між учасницями колони: з поля зору майже губляться їх різні обличчя, складки одягу, різне взуття та зачіски.

За доби сталінізму знищення місць несумісностей проявлялося у репресіях і терорі; із приходом «лібералізації» і зокрема офіційного визнання помилок на XX з'їзді КПРС надмірна жорстокість припинилася, а натомість, як

---

<sup>32</sup> Ibid. P. 298.

<sup>33</sup> Ibid. P. 303.

<sup>34</sup> Ibid. P. 297.

пише Лефор, почалося «винайдення нових засобів домінування»<sup>35</sup>, поки «диктатура ставала більш гнучкою»<sup>36</sup>. Сталінська монополія на істину була зруйнована<sup>37</sup>. Істина стала розсіяною і незосередженою внаслідок втрати концентрації у центрі, що призвело до необхідності впоратися із цією нестачою повноти. Розколота монополія згодом трансформувалася у пошук нового способу виробництва істини у добу відлиги – разом із новими змістами для зберігання великого всеоб’ємного соціального тіла.

Розсіяння монополії на істину після фізичної та символічної смерті Сталіна неunikно тягнуло за собою сталіністські структури (або техніки) влади. Концептуальне застосування формулювань «технологія влади» і «техніки влади» завдячує Мішелю Фуко, який досліджував способи дисциплінування суб’єкта. У своїх роботах, як-от «Наглядати і карати» та «Історія сексуальності», він пов’язував роботу влади з продукуванням знання інституцій про суб’єктів та їх тіло, а також із діапазоном практик, які заохочували суб’єкта самостійно включатися у відтворення влади, зізнаватися їй у своїх особливостях задля їх зцілення або відпущення гріхів, звільнитися від тягаря своєї неписаності у символічний порядок і передати себе йому. Активне включення у продукування влади робить суб’єкта частиною дискурсу (поняття, властиве текстам Фуко) або інституційовання уявного (Castoriadis and Blarney *The imaginary institution of society*). Паралельно влада і бажаний нею порядок проникає у матеріальність повсякденності суб’єкта, стверджує себе невід’ємною складовою життя як такого. І хоч влада тяжіє до приховування свого впливу і неочевидності своїх ефектів, вона так само тяжіє до приховування своєї неабсолютності: місць, які їй не вдається підпорядкувати, суб’єктів, які не стають слухняними і добрими громадянами.

Технології влади до і після смерті Сталіна неunikно пов’язані через їхню спільну мету: створювати і виховувати слухняного суб’єкта, що має

---

<sup>35</sup> Ibid. P. 52.

<sup>36</sup> Ibid. P. 54.

<sup>37</sup> Ibid. P. 57.

розчинитися у великому соціальному тілі, у Народі-як-Єдиному, у збіжності із державою. Відтак має бути досліджений зв'язок між сталінськими техніками влади і винайденням нових у добу відлиги, що у свою чергу вплинули на пізньорадянське суспільство і культуру.

Через інтенсивну персоналізацію уславлення Сталіна створювало ілюзію міцності радянської держави завдяки можливості демонстрацій любові конкретній політичній постаті. Водночас культ особи узалежнював структуру влади від тимчасового лідерства і домінування його образу. Цей образ можна охарактеризувати як тотальний в сенсі охоплення всіх сфер життя суспільства, що разом із цим не повинен проявляти суперечливість, конфліктність, незбіжність між тим, хто має обожнювати і тим, кого мають обожнювати.

Зображення влади майже уніфікується й тому позбавляється потенційної багатовимірності, яка могла б включати простір для маневру, тобто тримати відкритими структурні отвори, через які може відбутися передача влади без відкидання попередньої, можливість різних варіантів зображення держави і вдячності їй.

Єднання держави і народу у культурі особи перетворилося на єднання народу і Сталіна. Ідеологічне зображення добробуту і щастя в обіймах народного батька викривлювали повсякденний зв'язок між народом та державою. Репресії і терор 1933-1937 рр., Голодомор 1932-1933 рр. і робота ГУЛАГу зберігалися як частина відтворення радянської держави, але були витиснуті з публічного дискурсу і нормативної ідентифікації радянського суб'єкта. Втім кожен досвід, що витісняється з простору позиціонування, в якості непроговорюваності все ще прив'язаний до публічних проявів вдячності вождеві, і він лишається присутнім, хоч позбавляється дозволу на зображування і є проявом недисциплінованості.

Формула прославлення і вдячності Сталіну проникала у всі публічні висловлювання та зображення, мусила демонструвати єдність держави і народу. Проте після 1953 р. накопичені публічні демонстрації ролі вождя, батька та

вчителя, зібрані в особі Сталіна, поступово трансформувалися у внутрішньо руйнівні фактори ризику для структури влади і способів конструювання радянського суб'єкта. Пізній сталінізм був небезпечним, бо «що більше радянські свята прославляли символічний зв'язок народу зі Сталіним, то більшу загрозу для цієї версії радянської ідентичності становила смерть Сталіна, фізична чи символічна (якби його наступними зреклися сталінізму)»<sup>38</sup>. Цю загрозу можна висловити і так: що масштабнішою та сильнішою була ідентифікація народу із сталінською державою, тим крихкішою ставала структура влади, яка відповідала за це єднання, тим нестабільнішим було інституційоване уявне.

Показовим прикладом роз'єднаної ланки між народом і державою, соціальним тілом і владою, суб'єктом і структурою, є так звана справа лікарів, аміністію яких зніціював Л. Берія у перші місяці свого правління після смерті Сталіна<sup>39</sup>, чим похитнув уявлення радянського суб'єкта про самого себе.

У перші місяці після 5 березня 1953 року (смерть Сталіна) зупиняється антисемітська кампанія по справі лікарів-отруйників, а в квітні 1953 року лікарі вже реабілітуються державою<sup>40,41</sup>.

Випадок із кампанією проти лікарів заслуговує на окрему увагу, адже вона була однією з найактивніших публічних й ідеологічних акцій за останні роки правління Сталіна, в межах якої сталінські ідеологи конструювали образ внутрішнього радянського ворога. В цьому контексті доречно згадати формулювання С. Єкельчика, який пише про практику «виховання ненависті» в радянських громадянах і «ненависть як громадянський обов'язок»<sup>42</sup>. Емоційність була важливою складовою виробництва радянського суб'єкта, але зокрема вона мала успішну реалізацію у період правління Сталіна. Створення

<sup>38</sup> Ibid. Р. 61.

<sup>39</sup> Даниленко, Віктор. "Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської „відлиги"". *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*, № 14, 2008, С. 4.

<sup>40</sup> Там само. С. 4.

<sup>41</sup> Єкельчик, Сергій. *Повсякденний сталінізм: Київ і кияни після великої війни*. Перекладач Ярослава Стріха, Laurus, 2018. С. 42.

<sup>42</sup> Там само. С. 42.

приводів для емоційних інвестицій дозволяло спрямовувати енергію радянських громадян так, щоби вони через активну чуттєву залученість на соматичному рівні відтворювали державний інтерес та спрямовували емоційний ресурс свого тіла у відтворення радянської влади.

Антисемітська кампанія пізнього сталінізму була особливим пропагандистським успіхом в цьому контексті. С. Єкельчик цитує численну кількість задокументованих свідчень про реакцію пересічних мешканців Києва на справу лікарів-отруйників, як-от інженерів, музикантів, читачів газет, школярів та інших<sup>43</sup>. Всі вони висловлювали обурення, гнів та агресію у бік євреїв, які маркувалися зрадниками держави, що підривали радянську реальність. Деякі з наведених автором свідчень з особливою жорстокістю демонструють свою ненависть: «Вахтер 4-ї взуттєвої фабрики нахвалявся: “У мене наган, у ньому 7 патронів. Я із задоволенням застрелив би 7 євреїв”»<sup>44</sup>, «У школі №71 учні побили двох своїх однокласників-євреїв. У трамваях з’являлися написані від руки листівки й плакати з лозунгами бити й виганяти євреїв (МДБ їх швидко прибрало)»<sup>45</sup>. В цій кампанії внутрішній символічний ворог отримав конкретне втілення. Така потужна емоційна сила, засліплена щирість гніву та ненависті, спрямовані проти спільноти євреїв та лікарів, були би досконалим успіхом офіційної радянської пропаганди, якби не пізніша відміна і зникнення підстав для праведного гніву і віри у заслужене покарання та осуд обраної групи.

«Тих, хто вважав себе щирим радянським патріотом, спантеличило раптове зникнення символічного ворога. Уперше за останній десяток років у звітах про політичні настрої зафіксовано багато випадків невдоволення і розгубленості, і то від добрих радянських громадян, а не від політично ненадійних елементів. У розмовах раз по раз зринала одна й та сама думка:

---

<sup>43</sup> Там само. С. 42.

<sup>44</sup> Там само. С. 42.

<sup>45</sup> Там само. С. 42.

осоромився або уряд, або радянський народ»<sup>46</sup>, стверджує Єскельчик. Фактичне визнання радянською владою здійсненої помилки підірвало уявлення про символічний порядок і деформувало інституційоване уявне. У вигляді реабілітованих лікарів, радянська ідентичність пересічного громадянина УРСР втратила об'єкт, через який вони інтерналізували символічний порядок та підтримували авторитет влади, свою довіру високопосадовцям. Те, що підсилювало їхню ідентичність, що її так потужно виробляло і цілісно зшивало, виявилось приводом для найбільшого сумніву, підозри і розриву.

Ця подія розколола образ єдності між народом та державою. У бурхливому емоційному всплеску кампанії проти лікарів-отруйників держава та народ спільно досягнули вищої точки єднання. Втім у довгостроковій перспективі цей апогей цілковитої збіжності й успішного виробництва суб'єкта виявився найменш переконливим й одним з найбільш небезпечних для радянської влади. Коли Л. Берія амністував лікарів, то фактично заперечив попередньо проведену кампанію ненависті до євреїв, що чинять заколот проти вищого ешелону влади. Разом із цим він позбавив радянського суб'єкта певності у своїй участі у житті держави і зруйнував репрезентацію неподільності одного з другим.

#### **I.4. Символічна смерть Сталіна: політика постсталінізму після розвінчання культу особи 1956 року**

У перші місяці після смерті Сталіна у 1953 році Берія упевнено запроваджував нововведення і реформував систему влади, критикував національну політику партії, коли вказував на замалу кількість «національних кадрів» у правлінських органах України та Білорусі<sup>47</sup>. Він все більше впливав на

---

<sup>46</sup> Там само. С. 42.

<sup>47</sup> Даниленко, Віктор. "Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської „відлиги"". *Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика*, № 14, 2008, С. 5.

структурні зміни радянських органів влади республік і діяв за новою, для самого себе в тому числі, стратегію реформування. Паралельно постать Берії все більше викликала невдоволення в інших можновладців.

Накопиченим невдоволенням скористався Микола Хрущов, і вже у липні 1953 року на пленумі ЦК КПРС Берія був розкритикований за привілеювання силових структур у способі управління державою (Міністерства внутрішніх справ) й за применшення впливу партії, яка поступово позбавлялася ним влади<sup>48</sup>. Хрущов не скасовував курс змін, який почав запроваджувати Л. Берія, але коригував і розширював їхній напрямок, і згодом, як пише Даниленко, «лібералізація суспільно-політичного життя в СРСР стала незмінно пов'язуватись з іменем М.Хрущова»<sup>49</sup>. Зміна способів радянської влади Хрущовим не була відхиленням або винятком у загальній атмосфері, але була спрямована на вивірення рішень щодо радянського апарату та його кадрів, яке б не допустило аналогічної ситуації зміщення і змови проти нього самого, яка була реалізована проти Берії.

Хрущов продовжував політику «лібералізації», проте звільняв і замінював велику кількість співробітників, зокрема так званих беріївців<sup>50</sup>, знищував архіви, які могли спотворити його образ реформатора в той самий час як сам усував інших членів партії, використовуючи свідчення про їхню участь у репресіях<sup>51</sup>. Якщо Хрущов і звільнював систему, то робив це разом зі ствердженням власної влади і використанням сталінських методів: знищення, заміщення, усунення. Його перемога у боротьбі за першість у керуванні СРСР стала можливою завдяки успадкованам від сталінізму методу «очищення» системи від незручних посадовців, в той час як артикуляція «культу особи» стала способом вказати на забруднення, яке заважає чистоті радянської держави.

---

<sup>48</sup> Там само. С. 5.

<sup>49</sup> Там само. С. 5.

<sup>50</sup> Там само. С. 7.

<sup>51</sup> Там само. С. 8.

26 лютого 1956 року відбувся XX з'їзд і таємна промова Хрущова «Про культ особи і його наслідки». Ця подія не була випадковістю радянської системи – по великому рахунку протягом 1953-1956 рр. відбувся ряд змін, які на з'їзді отримали вищий рівень внутрішньосистемної видимості й згодом офіційного визнання. Водночас XX з'їзд і промова Хрущова були необхідними для усунення Лаврентія Берії від подальших зазіхань на владу.

Передусім XX з'їзд сформулював сталінізм як окремий *феномен*: відтепер сталінська доба і правління Сталіна могли трансформуватися у від'ємну частину радянської влади. У таємній доповіді Хрущова був сформульований та сконструйований *культ особи*, що відтепер зосереджував у собі характеристику проблематичного минулого і пропонував спосіб висловлювань, що торкаються масових репресій і незручних для радянської влади подій.

Від'ємність або негативність, які утворилися в цей час, дозволили партії, ідеологам і радянським патріотам артикулювати радянську владу з нової точки зору. У новій перспективі, запропонованій промовою Хрущова, були сформульовані головні лексичні топоси «забруднення» й «очищення», повернення до витоків у вигляді «ленінізму» і моменту революції; всі ці означування пізніше стали визначальними для мови, що описувала сталінське минуле, та образів, які його переосмислювали. Структури влади в цій логіці опинилися в позиції потерпілого, якому необхідна допомога, відновлення і тим більше – віра у потенційну чистоту, повернення до витоків (принципів ленінізму). Така перспектива мала на меті убезпечити структуру влади й уникнути подальшої дестабілізації інституційованого уявного.

Приховувана вразливість лише накопичувалася б далі, якби період зловживання владою не отримав своєї відокремленості у логіці репрезентації радянської держави. Від цього залежала любов народу до держави, їх символічне єднання і можливість продовжувати виробництво радянського суб'єкта. Символічна смерть Сталіна й утримання соціального тіла могла бути здійсненою лише за умови від'єднання вождя від образу радянської держави.

Держава могла продовжити самовідтворення лише за умови відв'язування себе від символічної фігури батька.

Відтак публічна символічна смерть Сталіна у 1956 році похитнула монументальність образу влади і радянської держави, коли деформувала однорідність ідеологічного простору й офіційно почала пропускати в нього переоцінку символічного порядку радянського уявного. Ця подія втрутилася у налаштований пропагандистський механізм і зрештою запустила підозру у його найдосконаліший витвір. Убезпечення й уникнення нестабільності призвело до небажаного розкриття досвіду й подій минулого жертв репресій та «тріумфальної» війни.

Саме тому символічна смерть Сталіна ніколи не була уповні послідовною і завершеною. Про це свідчить анти-ревізійський поворот у риторичі Хрущова на тлі боротьби консервативних і реформаторських сил, а також спроба усунення Хрущова у 1957 р. на чолі із В. Молотовим, який був прихильником сталінської системи.

Про усвідомлену пастку політики десталінізації «зверху» сигналізувала червнева постанова 1956 року «Про подолання культу особи і його наслідків», в межах якої сталінізм визначався через особисті недоліки Сталіна, а не системну проблему<sup>52</sup>. Ця постанова ознаменувала обернення початої десталінізації навспак, або ж її замороження<sup>53</sup>. Реакція на таємну промову Хрущова і публічне розвінчання культу особи Сталіна призводило до наслідків, які підважували структуру влади більше, ніж запобігали її розпаду. Вже незабаром почав засуджуватися «ревізійнізм», що розвинувся після таємної промови Хрущова у вигляді переосмислення минулого терору і його структурних причин. Відтак анти-ревізійський поворот задокументував непослідовність ліквідації образу Сталіна з репрезентації радянської влади.

---

<sup>52</sup> Там само. С. 9.

<sup>53</sup> Jones, Polly. *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70*. Yale University Press, 2016. P. 79.

Колізії і суперечності в радянській політиці після смерті Сталіна зокрема досліджує Полі Джонс у своїй роботі «Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70». Її дослідження засновується на контекстах різних радянських республік, в тому числі на контексті України, проте все ж таки вона часто звертається саме до російськомовного середовища і подій у центрі СРСР. Крім цього, визначальний вектор її аналізу стосується літературних процесів і видозмін соціалістичного реалізму у дискурсі читачів та інтелігенції.

Література доби відлиги пробувала наративізувати травматичні досвіди замість безкінечного тріумфу, і незабаром тенденція до критичного переосмислення минулого почала засуджуватися. Полі Джонс описує, як у 1957 році Хрущов насторожливо звернувся до інтелігенції щодо наростаючої критики радянського минулого<sup>54</sup>. Його занепоєння стосувалося тенденції «сипати сіль на старі рани», описувати травматичний досвід минулого і, як наслідок, поширення «нездорових настроїв» серед письменників<sup>55</sup>. Крім того, редактор журналу «Знамя» Вадим Кожевніков сформулював «тривожливу тенденцію» осмислювати травматичне минуле через бажання розкривати рани, які досі не загоїлися; замість цього мав бути обраний «здоровіший» підхід до переосмислення і літературного письма<sup>56</sup>. Символічна смерть Сталіна й офіційне визнання здійснених помилок радянською владою спричинило смислове та інтерпретаційне навантаження на систему, яку та не могла витримати.

Щоби уникнути зруйнованої ідентичності радянського суб'єкта, у 1957 році новими лексичними вузлами постали «ідейність» (відданість марксизму-ленінізму) та «анти-ревізіонізм» (відмова від критики). Це створювали нову модель для виробництва суб'єкта, який мав культивувати свою

---

<sup>54</sup> Ibid. P. 86.

<sup>55</sup> Ibid. P. 86.

<sup>56</sup> Ibid. P. 83.

відданність розбудові соціалістичного майбутнього, щирого у своїх моральних комуністичних якостях, але скромного у своєму ставленні до помилок держави.

Розкрита «рана» минулого вказала на досвід, висловлення якого переобтяжувало ідеологічне виробництво радянського суб'єкта й суперечило образу єднання держави і народу. Тому постала нова стратегія для інституціювання радянського уявного, яка включала у себе тактики уникання надмірного травматичного досвіду, вірність соціалістичній ідеї та віра у чистоту партії.

## **РОЗДІЛ II. ДИСЦИПЛІНУВАННЯ СУБ'ЄКТА У ВІЗУАЛЬНИХ РЕЖИМАХ ПОСТСТАЛІНІЗМУ Й ІНСТИТУЦІЮВАННЯ УЯВНОГО**

### **II.1. Концептуальна розробка інституційованого уявного у думці Корнеліуса Касторіадіса**

Задля демонстрації співвідношення інституційованого уявного з його деформаціями у візуальному режимі – ми звернемося до концепції греко-французького мислителя Корнеліуса Касторіадіса.

Його інтелектуальна біографія пов'язана із філософсько-політичною групою та журналом «Соціалізм чи варварство», що були засновані К. Касторіадісом, Ж. Лапланшем та К. Лефором у 1948 р. Створення групи було пов'язано із критикою марксизму та відокремленням від Інтернаціональної комуністичної партії, що засновувалася на троцькізмі. Внаслідок серії внутрішніх інтелектуально-політичних розколів група формально була розпущена у 1967 р.

Воррен Брекман, що займається європейською інтелектуальною історією, у своїй книжці «Adventures of the Symbolic: Post-marxism and Radical Democracy» зосереджує увагу на проєкті автономності Касторіадіса, що виникає як постмарксистський варіант теорії демократії. Він пише, що «Касторіадіс категорично відхилив як і відступ від марксизму у структуралізм, так і спробу переписати марксизм через структуралістські поняття. Замість цього Касторіадіс розпочав послідовну роботу переосмислення радикальної політики

в якості проєкту автономії»<sup>57</sup>. Вісь творення політики та культури у Касторіадіса організована довкола ряду факторів, які виникають завдяки роботі уявного: поява радикально нових форм соціальної реальності, відмінних від встановленого перед тим соціального порядку, випадковість історії, а не її детермінованість, спроможність до колективної та індивідуальної творчості<sup>58</sup>. Автономія у думці Касторіадіса спирається на визнання людини джерелом власного створення<sup>59</sup> замість підпорядкування її вищій силі – «долі» випадковості чи структурній передвизначеності.

Думка Касторіадіса розвивалася через застосування і критику психоаналітичних інтерпретацій Фрейда і Лакана. Останній критикувався Касторіадісом через його лінгвістичну модель уявного та виведення символічного у закон детермінування поведінки суб'єкта. Тим не менш, щоби зрозуміти концептуалізацію уявного Касторіадісом, необхідно окреслити поняття уявного у лаканівській психоаналітичній моделі, адже вони працюють у спільному полі ідей. У Лакана поняття уявного поміщене у тріаду реального, символічного та уявного; у найкоротшій і найбільш спрощеній версії викладу взаємовідносин цих трьох елементів, символічне грає роль структуризації та впорядкування, уявне натомість пов'язується із віддзеркаленням зовнішнього образу, чужого для еґо<sup>60</sup>. Для Касторіадіса була важливою робота уявного поза межами детермінованого впливу символічного порядку. У своїй роботі «The imaginary institution of society» Касторіадіс приділяє увагу взаємодії інституційованого і того, що лише інституюється. Друге втручається у перше,

<sup>57</sup> "Yet Castoriadis emphatically rejected both the retreat from Marxism into structuralism and the attempt to recast Marxism in structuralist terms. Instead, Castoriadis embarked on a sustained effort to reconceive radical politics as the project of autonomy. In its full articulation Castoriadis's position emphasized contingency in history, creativity at both individual and collective levels, and the emergence of novel forms of social life. At its core is the idea of the "imaginary," the workings of which Castoriadis tried to decipher at the levels of both the individual psyche and the "social-historical world." Imagination, in his view, animates a ceaseless process of self-transforming human activity." Breckman, Warren. *Adventures of the Symbolic: Post-Marxism and Radical Democracy*. Columbia University Press, 2016. P. 96-97

<sup>58</sup> Ibid. P. 96-97.

<sup>59</sup> "Hence, the project of autonomy, as Castoriadis came to formulate it, demands that human beings recognize themselves as the source of their own creation and adopt a freeing and interrogative attitude toward their individual lives and their shared institutions." Ibid. P. 97.

<sup>60</sup> Laplanche, Jean, and J.-B. Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Karnac Books and the Institute of Psycho-Analysis, 1988. P. 210.

підважуючи фіксованість встановленого символічного порядку, тим самим позбавляючи його абсолютності, фіксованості і нерухомості.

Відтак аби пояснити роботу «уявного», Касторіадіс звертається до психоаналізу З. Фрейда, пропущеного через французьку рецепцію із лаканівським ухилом. Передусім його цікавить стосунок уявного до дискурсу Іншого. У фрейдівській парадигмі дискурс Іншого перебуває у позиції керування: «Суб'єкт не виражає себе, а є вираженим кимось, і тому існує як частина іншого світу»<sup>61</sup>. Інший існує у статусі постійного нависання над суб'єктом, витіканням з нього у симптоматичній формі проявлення.

У ситуації керування іменем Іншого і наявності постійно непроясненої пільми у «мені самому», Касторіадіс підкреслює пошук «власного» у впливі інтеріоризованого Іншого. Усвідомлення чужої присутності постає точкою переступу, коли суб'єкт може відокремити себе від раніше непростежуваного впливу і сказати: «це дійсно правда, це дійсно моє бажання»<sup>62</sup>. Відбувається «встановлення дистанції, відсторонення і нарешті трансформація дискурсу Іншого у дискурс суб'єкта»<sup>63</sup>. Можливість щілини між впливом Іншого та його задужкуванням дозволяє Касторіадісу мислити певний вид автономії суб'єкта: ніколи не повної, ніколи не завершеної, але потенційно присутньої.

В концепції Касторіадіса суб'єкт як утворення – це процес перебування у «соціально-історичному», що містить нескінченність інших. Незавершеність автономії суб'єкта і її неповнота – не заперечують дієздатність, а вказують на переплетеність, в якій ця автономія виникає. Неповнота є частиною автономності, незавершеність – частиною суб'єкта, суспільства, історії. Можливо, варто говорити про незаповненість суб'єкта і його постійну недовиробленість, недодисциплінованість не як про частину автономії. Натомість спробувати бачити в цій неповноті і непрозорості – місце виникнення

---

<sup>61</sup> Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Translated by K. Blarney, The MIT Press, 2005. P. 105.

<sup>62</sup> Ibid. P. 104.

<sup>63</sup> Ibid. P. 105.

і граничне здійснення автономії; тому перманентна суб'єктна неповнота – і є його автономністю.

Уявне ніколи не порожнє на предмет впливу, але саме це дозволяє створити щось відмінне, ґрунтуючись на рішучому відкиданні, переосмисленні чи продовженні думки, погляду або образу. Без стороннього впливу зміст сам по собі неможливий: «Погляд, в якому немає нічого, що вже зазнало б погляду, не може нічого бачити; думка, в якій немає нічого вже помисленого, не може нічого мислити»<sup>64</sup>. Дискурс іншого непозбувний для уявного, але не руйнівний – інший не позбавляє автономності суб'єкта, а допомагає її процесуально формувати.

Суб'єкт не матиме цілковито «власної істини», адже це «завжди участь в істині, що перевершує [суб'єкта], істина, що укорінена в ньому і що зрештою укорінює його у суспільстві та історії, навіть якщо суб'єкт усвідомлює свою автономію»<sup>65</sup>. Касторіадіс мислить у напрямку демократії без абсолютного і незалежного суб'єкта, уява якого тим не менш здатна створювати нові зв'язки й культурні форми. Участь у світі критично важлива, коли він пише про можливість свободи та вільної думки; зв'язок із іншим, – чи радше численними іншими, – зумовлює подальшу рефлексивність: «тільки через світ можливо думати про світ»<sup>66</sup>. Вільність і рефлексивність думки відтак може занепадати, якщо їй буде відмовлено у віддзеркаленні Іншого шляхом перероблення його інституційованих форм й (ре)організації бачення. Віддзеркалення не мусить бути ототожненим із підпорядкуванням через відтворення.

Чи можлива цілковиті відмова і позбавлення від створювання відмінного в межах символічного порядку візуального режиму? Ні, але в межах панівного візуального режиму можуть накладатися санкції на роботу уявного (наприклад, цензурування, державна централізація кіновиробництва, як це відбувалося в

<sup>64</sup> “A gaze in which there is not already something that has itself been looked at can see nothing; a thought in which there is not something that has been thought about can think of nothing”. Ibid. P. 105.

<sup>65</sup> Ibid. P. 104.

<sup>66</sup> Ibid. P. 106.

СРСР), а інституційовані форми соціально-історичного позиціонуватися як остаточно визначені. Таке позиціонування наявне у візуальному режимі символічного єднання держави із народом, в якому конструюється єдина точка зору, в якій влада і суб'єкт неподільні і позиціонуються як такі, що мають спільний погляд на речі. Це можна назвати державним перспективізмом. Інтереси пролетаріату збігаються із партією, а відтак із лідером держави і державою як вищою інстанцією істини; комуністичне майбутнє – єдиний варіант розвитку історії як СРСР, так і світу – у цій детермінованості образ майбутнього й образ радянського суб'єкта замикаються у єдиної можливій зображуваності.

Символічна смерть Сталіна утворила ряд руйнувань і деформацій візуального режиму єднання, спільної перспективи держави-народу, зробивши видимою їх штучність і приховувану вразливість. Перші роки після розвінчання культу особи дестабілізували перспективізм держави і народу, що дозволило втрутитися в інституційоване уявне, зіткнутися із незамкненістю соціально-історичного й дієдатністю суб'єкта, неостаточністю інституційованого і щілин, тріщин, прозорів для інституціювання інакшого, а не ствердження лише вже інституційованого. Утворюється розрив у єднанні держави і народу, а також у щільній перспективі їх неподільності. І хоч символічна смерть Сталіна і постсталінізм як відмова від ієрархії символічного порядку ніколи не були завершені як проєкт «лібералізації» СРСР, ця подія тим не менш вказала на нестачу у структурі влади, спустошила місце абсолютної влади й зображення реальності. Заборона критики радянської влади й неповнота десталінізації, які виникли незабаром після розвінчання культу особи, мусили приховати утворений розрив, заповнити його, знову зафіксувати дестабілізоване інституційоване уявне.

Відтак у конституюванні суспільства постійно присутня напруга між тим, що тільки інститується і тим, що вже інституційоване. Інституційоване, або встановлене, працює на замикання, формування й організацію значень

реальності; воно містить у собі усталені форми, репрезентації, символи, значення, матеріальні чи нематеріальні утворення утворення. Їхня усталеність характеризується впорядкованістю та фіксованістю, але всі ці усталені зображення та висловлювання ніколи не є фіксованими і впорядкованими цілком. Інституційоване і ще неоформлені утворення занурені у соціально-історичне.

У цьому переплетенні зберігається потенціал й енергія радикального уявного, що існує як у соціально-історичному (колективному анонімному), так й у межах окремої психіки/тіла (soma)<sup>67</sup>. Радикальне уявне з'являється в концептуалізації Касторіадіса як можливість створення формацій, відмінних від вже встановлених та санкціонованого набору інституційованих утворень символічного порядку. Радикальне уявне слугує умовою для виникнення форм, які пізніше інститууються й перетворюються на інституційоване уявне. Перед тим, як перейти у стан інституційованого, саме радикальне уявне позиціонує й створює соціальну уяву.

На думку Касторіадіса, саме включеність у соціально-історичне і водночас радикальне уявлювання про можливі нові образи та висловлювання – уможлиблює конституювання суспільства. Завдяки процесу, в якому взаємодіють радикальне й інституційоване уявне у соціально-історичному вимірі, суспільство себе безперервно втілює і перевтілює. Ця взаємодія зрештою призводить до постійної альтерації і змінюваності суспільства.

У твердженнях Касторіадіса майже постійно присутній діалог із структуралізмом. Він розмірковує про інституційоване уявне лише щоб вказати на його неуніверсальність, нефіксованість, неабсолютність, неостаточність, незавершеність. Уявне, грубо кажучи, не може бути інституційованим остаточно, тому формулювання «інституційоване уявне», яке ми обрали для цього дослідження і яке не так часто застосовується самим Касторіадісом, але

---

<sup>67</sup> Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Translated by K. Blarney, The MIT Press, 2005. P. 369.

виникає радше спорадично, – вказує на центральний парадокс конституювання суспільства.

Інституційовані форми може і позиціонуються як утворення, що зазіхають на остаточне визначення усіх реальностей, як то фізичних чи символічних, проте лише щоб приховати свою змінюваність і внутрішню властиву нестачу своєї проструктурованості. «Структура» у цьому контексті потребує розструктурування не в сенсі заперечення структурності і структурації як такої, а радше як процес і неперервна робота облаштування, розміщення – що доречніше сформулювати як переоблаштування, переміщення і перевпорядкування. Відсутність остаточності і замкненості артикулюються Касторіадісом не для того, щоб накласти імператив розсіюваності на будь-які утворення або формації, звівши їх до власної невагомості в кінечному рахунку, а щоб вказати на дієздатність і незамкненість людини у символічному порядку, підкреслити її спроможність робити, переробляти і створювати нове інституційоване.

Концепт інституційованого уявного полягає у наявних матеріалізованих і символічних, «осілих» утвореннях, які, одного разу вигадані і конституювані, тепер перебувають у позиції керування і працюють як центральне визначення реальності.

## **II.2. Теоретичні засади візуального режиму: конструювання погляду, перспективізм, колонізація**

Це дослідження не має на меті виявити незбіжності в економічних та політичних відносинах, натомість звертається до виміру візуального і дискурсивного у тоталітарному режимі, в яких важливі видимі і невидимі, експліцитні та імпліцитні оприсутнення напруги між владою і суб'єктом, між інституційованим і тим, що інституціюється.

Для того, щоб прояснити використання поняття візуального режиму та потенційної множинності візуальних режимів, я звернуся до декількох дослідників та методологічних перспектив.

Передусім «візуальний режим» або «скопичний режим» формулюються французьким теоретиком кіно Крістіаном Метцом у його роботі «*The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*», яка була вперше видана у 1977 році і перекладена з французької на англійську у 2000 році. Аналіз кіно Крістіана Метца послуговується лаканівським психоаналізом потягів і залишається в межах лінгвістичної моделі, в якій реальність організовується згідно принципів мови і семіотики. Звернення до його тез має на меті розглянути потенціал використання ним понять візуального режиму та інституції кіно.

У своїй роботі «*The imaginary signifier*» він не дає чіткого визначення формулюванню «візуального режиму», проте пов'язує його із візуальним потягом (*scopis drive*), вуаеризмом і скопофілією (*scorophilia*)<sup>68</sup>. У центрі свого теоретизування він розміщує «бажання дивитися», яке стоїть за трьома вище перерахованими означеннями<sup>69</sup>. Перцептивна пристрасть формує практику спостереження і глядацтва, і зберігає у собі бажання, яке зчеплене із баченням й урухомлює його.

Він розглядає два візуальні режими: театру та кіно, різниця між якими полягає у доступі та дистанції до об'єкту<sup>70</sup>. Візуальний режим театру тримає об'єкт на відстані, проте об'єкт спільно присутній у фізичному вимірі разом із глядачем; кіно так само тримає об'єкт на відстані, проте замість об'єкту глядач може бачити лише його зображення<sup>71</sup>. Грубо кажучи, об'єкт кіно постійно припиняє бути об'єктом, але не зупиняється зображатися в якості об'єкту. Відтак бажання глядача, фізично обмежене у театрі і тому здатне гіпотетично подолати це обмеження, у кіно стає нескінченним через неможливість

<sup>68</sup> Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana Univ. Press, 2000. P. 58.

<sup>69</sup> Ibid. P. 58.

<sup>70</sup> Ibid. P. 61.

<sup>71</sup> Ibid. P. 61.

фізичного доступу до об'єкту<sup>72</sup>. Метц пише про об'єкт, що вміщується в екрані або у проєкції. Плaskість і поверхня самого екрану постає в нього мовчазним посередником, матеріальність якого вислизає з уваги: як самого глядача, так і того, хто його аналізує. Його дослідження візуальності слідує за конструюванням погляду та позицій всередині кінематографічного матеріалу.

Для Метца куди важливішою є присутність камери, яка послуговується монокулярним баченням, запозиченим з живописного мистецтва доби Ренесансу<sup>73</sup>. Монокулярне бачення організоване довкола «“зникомої точки” (vanishing point), яка приписує порожнє розміщення глядачеві-суб'єктові, всесильну позицію самого Бога, або, в більш широкому сенсі, кінечне означуване»<sup>74</sup>. Погляд створюється камерою у зникомій точці перспективи бачення; у цьому процесі глядач ідентифікується зі сконструйованим поглядом, а також із камерою, яка робить цей погляд можливим.

Дистанція у поясненні Метца існує як одна з центральних траєкторій для роботи візуального режиму. Візуальність створюється довкола зникомої точки і нескінченної перспективи, в якій глядач ніколи не досягне жаданого об'єкта. Бажання подолати дистанцію і неможливість це зробити зумовлює постійне повернення до зображення – воно обіцяє об'єкт, але ніколи не виконує свою обіцянку.

Заповнення дистанції було би руйнуванням як об'єкту, так і суб'єкту. Метц пише: «Заповнити дистанцію означало би переповнити суб'єкта, змусити його спожити об'єкт (об'єкт, який тепер надто близько настільки, що він більше не може його бачити), довести його до оргазму і насолоди його власним тілом, і тому до застосування інших потягів, мобілізувати відчуття контакту і покласти

<sup>72</sup> Ibid. P. 61.

<sup>73</sup> Ibid. P. 97.

<sup>74</sup> “The preceding analysis coincides in places with others which have already been proposed and which I shall not repeat: analyses of quattrocento painting or of the cinema itself which insist on the role of monocular perspective (hence of the camera) and the 'vanishing point' that inscribes an empty emplacement for the spectator-subject, an all-powerful position which is that of God himself, or more broadly of some ultimate signified. And it is true that as he identifies with himself as look, the spectator can do no other than identify with the camera, too, which has looked before him at what he is now looking at and whose stationing (= framing) determines the vanishing point. During the projection this camera is absent, but it has a representative consisting of another apparatus, called precisely a 'projector'”. Ibid. P. 49.

край скопічному розміщенню (scopic arrangement)»<sup>75</sup>. Вочевидь тут Метц нашттовхується на тілесність, яка в його логіці погляду неможлива через граничність такого досвіду – у ньому зникає сама можливість дивитися. Тіло грає роль ворога погляду; знетілена перспектива, вироблена через камеру, натомість обіцяє нескінченність погляду. Суб'єкт, ідентифікований із камерою і поглядом у кіно, утримується на відстані, аби продовжувати бажати і повертатися до зображень, жити «в» них і слідувати за ними, щоб дивитися, спостерігати, не зупинятися; бачити, щоби не бути побаченим.

Водночас спостереження урухомлюється бажанням бути перерваним через досягнення об'єкту, проте акт переривання – означав би кінець самого спостереження, кінець і неможливість погляду. Переповнене бачення тоді втратило б зір і спроможність продовжувати дивитися, бажати, перебувати у всесильній позиції.

Мартін Джей, який займається інтелектуальною історією (або історією ідей) і чия дослідницька робота пов'язана із критичною теорією, звертається до візуального режиму у відношенні до логіки модерності. Він відшттовхується від думки Метца, проте використовує поняття візуального режиму не у прив'язці до кіно або театру, а фіксує увагу на організації бачення у європейському мистецтві та на конкуруванні субверсій візуальних режимів у панівному.

Джей досліджує ідею панівного візуального режиму модерності, що формується протягом розквіту італійського Ренесансу. Бачення глядача у панівному, але не єдиному, візуальному режимі модерності виникає через перспективістську революцію<sup>76</sup>, яка пов'язується із картезіанською знетіленою свідомістю і вмінням зображувати тривимірний простір на пласкому полотні, тим самим продукуючи ілюзію реальності.

<sup>75</sup> “To fill in this distance would threaten to overwhelm the subject, to lead him to consume the object (the object which is now too close so that he cannot see it any more), to bring him to orgasm and the pleasure of his own body, hence to the exercise of other drives, mobilising the senses of contact and putting an end to the scopic arrangement”. Ibid. P. 60.

<sup>76</sup> Jay, Martin. “Scopic Regimes of Modernity Revisited.” *The Handbook of Visual Culture*, 2012, pp. 102–114, <https://doi.org/10.5040/9781474294140.ch-003>. P. 5.

Формула Декарта *cogito ergo sum* надає привілей мисленню на противагу чуттєвості тіла, і продукує об'єктивний оптичний порядок, коли носій свідомості займає центральну позицію визначення середовища, в якому він перебуває. У зникомій точці, якщо на мить повернутися до словника Метца, через змайстрований погляд тіло замикається й існує в ролі нижчого виміру, від якого погляд-думка у цьому режимі воліють відірватися, щоби досягти остаточного зображення світу – на висоті пташиного погляду, у тотальному баченні. Не повертатися, – не перебувати – у низах матеріального світу, а дивитися на нього, охоплюючи цілком, бачити світ як сферу, яка може бути охоплена одним поглядом.

Така перспектива пов'язується із божественним поглядом і геометричним, абстрактним, математично вирахованим, і тому раціоналізованим простором, який виникає у мистецтві Кватроченто<sup>77</sup>. Геометрія, ізотропність простору, лінійність світла – символізують божественну волю, яка створює і визначає символічний порядок. Винаходиться точка зору, до якої зводяться всі можливі змінні, а світ стає герметичним текстом (або Текстом, якщо додати цій тезі теологічного характеру), який може і повинен бути прочитаним крізь оптику спостерігача<sup>78</sup>. Завдяки епістемологічному привілею пізнання, читач світу (інтерпретатор) постає як нейтральний слідчий (*investigator*), випробовувач (що важливо для розвитку наукового експерименту і царини фізики), пасивний спостерігач (*viewer*, якому відстань важливіша за близькість із об'єктом, – пригадуємо психоаналітичний аналіз кіно Метца).

Однак Джей наголошує на множинності візуальних режимів модерності. Замість визначати модерність лише через картезіанський перспективізм знетіленого й абсолютного погляду, він слідує за ідеєю співіснування декількох способів організації бачення, тобто візуальних режимів, які конкурують одне з одним<sup>79</sup>. Візуальна культура не монолітна, хоч у ній і може домінувати той чи

---

<sup>77</sup> Ibid. P. 5.

<sup>78</sup> Ibid. P. 6, 9.

<sup>79</sup> Ibid. P. 4.

інший візуальний режим. Тим більше, що, на його думку, саме картезіанський перспективізм зберігає у собі розчеплення (uncoupling) позицій, які, однак, водночас роблять його можливим<sup>80</sup>. Перспективізм і геометрія нескінченного абстрактного простору деформується через пласкість і поверхневність, зображення яких виникає у моделі мистецтва Північної Європи, що відрізняє її від моделі італійського Ренесансу<sup>81</sup>. Джей демонструє це на тезі американського історика мистецтв Нормана Брайсона, який аналізує мистецтво Вермеєра і стверджує, що у його роботах роз'єднується погляд художника на зображену сцену і потенційний погляд глядача<sup>82</sup>. Завдяки зображенню пласкості замість тривимірності, художник і глядач існують через різні бачення, тому це руйнує прив'язаність обидвох до єдиної точки зору, сконструйованої і водночас підваженої всередині картини.

Джей слідує за розрізненням наративності й описовості у концепції історикіні Светлани Асперс, яка протиставляє пласкість і поверхні об'єктів Північного Відродження – опуклості та об'єму італійського, а відсутність оприявленого глядача Кватроченто протистоять видимимому, показаному глядачу на Півночі<sup>83</sup>.

Джей приділяє особливу увагу бароко, яке так само з'являється як внутрішня деформація знеціленого перспективізму ренесансного мистецтва. Візуальному режиму бароко властиві декілька речей: поверхнність, яка йде у розріз із глибиною, а також вибух форм замість прозорості і чіткості<sup>84</sup>. Джей прослідковує характеристику бароко в історіографії мистецтва зокрема через думки філософки Крістін Бучі-Глаксман (Christine Buci-Glucksmann) та теоретика літератури Родольфа Ґаше (Rodolphe Gasché).

Бучі-Глаксман, пише Джей, разом із «оспівуванням сліпучості (dazzling), дезорієнтування, екстатичного надлишку образів у бароковому візуальному

---

<sup>80</sup> Ibid. P. 11.

<sup>81</sup> Ibid. P. 12.

<sup>82</sup> Ibid. P. 11.

<sup>83</sup> Ibid. P. 13.

<sup>84</sup> Ibid. P. 17.

досвіді, підкреслює його відмову від монокулярної геометрикалізації Картезіанської традиції, разом із ілюзією тривимірного простору, що звіддала спостерігається божественним поглядом»<sup>85</sup>. А для Родольфа Гаше візуальний досвід бароко пов'язується із тактильністю та гаптичністю<sup>86</sup>. Відчуття дотику і згущення форм протиставляються знетіленій свідомості, яка вивищується над матеріальним світом, і лінійності перспективістського бачення.

Перелічені внутрішні зсуви панівного візуального режиму відтак слугують ґрунтовним прикладом простежування розривів у символічному порядку, який позиціонується як універсальний та всесильний. Картезіанський перспективізм є установчим уявленням, яке тим не менш зазнає розщеплення і втрачає у ньому свою монолітність.

Роботу картезіанського візуального режиму можна сформулювати у схожий спосіб через визначення Метца візуального режиму кіно, коли він пише про кіногенетичну (або кінематографічну) інституцію (*the cinematic institution*)<sup>87</sup>. На його думку, кіногенетична інституція це не лише кіноіндустрія, а також «ментальна машинерія», завдяки якій глядачі інтерналізують кіно як принцип свого погляду<sup>88</sup>. Крім цього, він пише, що «у реєстрі уявного (= об'єктний стосунок Кляйна), інституція відтак залежить від хорошого об'єкта, хоча може трапитися так, що вона виробляє й поганих»<sup>89</sup>. Інституція в цьому сенсі постає як сукупність встановлених уявлень, які наповнюють набір об'єктів («хороших» або «поганих»). В інституції зафіксований розподіл позицій, дестрибуція влади й спосіб організації бачення, через які відтворюється символічний порядок, поки через об'єкт і стосунки із ним – виробляється суб'єкт. Повертаючись до концептуальної розробки інституціювання суспільства Касторіадіса, інституція в сенсі Метца постає

<sup>85</sup> Ibid. P. 16-17.

<sup>86</sup> Ibid. P. 17.

<sup>87</sup> Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana Univ. Press, 2000. P. 7.

<sup>88</sup> Ibid. P. 7.

<sup>89</sup> “In the register of the imaginary (= Klein's object relation), the institution thus depends on the good object, although it may happen that it manufactures bad ones.” Ibid. P. 9.

частиною інституційованого уявного. Візуальний режим – це організація бачення в межах інституційованого уявного. Відтак живопис Ренесансу (картезіанський перспективізм) і радянська ідеологія (єдина точка зору держави і народу) постають двома інституційованими уявними, відтвореними через візуальні режими. Їх деформація виникає внаслідок кризи влади і перерозподілу позицій у символічному порядку.

Для кращого розкриття проблематики візуального режиму, варто звернутися до досліджень колоніальності, де активно проблематизується європейський та американський колоніалізм, а отже колоніальне бачення і візуальна культура. Рейчел Бейлі Джонс у своїй статті про історію поняття візуального режиму згадує теорію Террі Сміта, в якій візуалізація колоніальної влади та спосіб контролювати колонії ділиться на три рівні: калібрація (*calibration*), облітерація (*obliteration*) та естетизація<sup>90</sup>.

Калібрація (або градіювання) працює як мапування, називання та вимірювання, створення географії, що відповідає логіці володіння центром колоніями; облітерація спрямована на знищення та забуття, а естетизація покликана створити «красивий та екзотичний фасад, що покриває реальну жорстокість утримання колоніальної влади»<sup>91</sup>. Думка Джонс та Сміта передусім стосується логіки поселенського та експлуатаційного колоніалізму. Якщо в межах першого відбувається привласнення віддалених земель та заселення на них представників «більш розвинутих» країн, то другий експлуатує робочу силу місцевого населення. Фокус Джонс та Сміта на наслідках епохи великих географічних відкриттів обумовлює логіку їхньої думки й акцент на «екзотичності»; така перспектива загалом домінує в колоніальних студіях й у вивченні візуальних режимів колоніалізму.

В контексті дослідження радянського періоду – теорія візуальної колоніальності Джонс та Сміта корисна для розуміння того, що допомагає

---

<sup>90</sup> Jones, Rachel Bailey. "History of the Visual Regime." *Postcolonial Representations of Women*, 2011, pp. 101–115, [https://doi.org/10.1007/978-94-007-1551-6\\_5](https://doi.org/10.1007/978-94-007-1551-6_5). P. 105.

<sup>91</sup> *Ibid.* P. 105.

створювати, відтворювати й утримувати символічний порядок єднання держави і народу в межах візуального режиму.

### **II.3. Виробництво і дисциплінування соціалістичного суб'єкта: від соцміста 1930-х років до постсталінської забудови**

Місто – слугує чи не наймасштабнішим у матеріальному сенсі полем для інституціонування уявного. У випадку візуального режиму СРСР варто поглянути на візуалізації влади через ряд прикладів, які відрізняються від європейського колоніалізму, проте можуть бути екзаменовані через аспекти експлуатації, фасадизації, естетизації. Щоби краще зрозуміти зміни візуального режиму доби відлиги, варто також включити декілька прикладів сталінського періоду.

Коли Джонс пояснює теорію Сміта, пише про те, як «через створення візуально приємних будівель, садів і творів, колоністи створювали візуальні режими краси, які заміщували натуральні рослини і безлад підрізаними живоплотами і запровадженням порядком»<sup>92</sup>. Для авторки статті найбільш візуальним елементом тріади Сміта виступає естетизація. Фасадність, краса та екзотичність постають наріжними характеристиками для колоніального візуального режиму європейської людини.

Радянська візуальна культура так само стосується «фасадизації» і заміщення дикого живоплоту на підрізаний, приховування безладу реальності. Однак роль «садів» та «обрізаного живоплоту» європейського колоніалізму тут має грати, наприклад, будівництво соцміст у 1930-х рр., як-от «Соцмісто» на лівому березі Києва у Дніпровському районі за планом 1936 р. (архітектори М. Холостенко та Л. Кисилевич і П. Юрченко), а також житлова кампанія будівництва доступних панельних будинків, що почалася за часів Хрущова.

Урбанізація та індустралізація у період правління Сталіна зумовлювали економічну політику п'ятирічних планів, що тягнуло за собою необхідність

---

<sup>92</sup> Ibid. P. 105.

вироблення стратегій «соціалістичного розселення» і, як наслідок, концепції «соціалістичного міста»<sup>93</sup>. Як пише Микола Алфьоров у статті про урбанізацію українського Сходу, у 1930-х виникла дискусія довкола цього питання – він визначає її як «технократичну»: «Систему розселення вони [учасники дискусії] трактували, як якусь конструкцію, яку можна спроектувати та впровадити в життя до найдрібніших деталей організації виробництва та побуту»<sup>94</sup>. Соцмісто як утопія вказує на інженерний імпульс, що стояв за конструюванням образу радянської держави і радянського способу життя в цілому. Логіку візуального режиму соцміста можна побачити на прикладі фотографії шахтарського міста, зробленої у 1957 році невідомим автором (Рис. 4).

Приклад роботи символічного порядку через соцмісто може запропонувати історичне дослідження Стівеном Коткіним міста Магнітогорськ у Росії, що має назву «Magnetic Mountain: Stalinism As a Civilization». Коткін приділяє особливу увагу у своїх дослідженнях постаті Сталіна – він, зокрема, є автором його масштабної кількатомної біографії. Специфіку Магнітогорську як соцміста він коментує так: «соціалістичне місто потребувало адресувати питання того, як реалізувати специфічний радянський спосіб життя: нова економіка, суспільство, політика – якщо коротко, нова культура, задумана в широкому сенсі. Соціалістичне місто, відтак, поставало не просто місцем, де було розміщене міське населення, але було засобом впровадження нового набору відносин, так само як і нових видів поведінки у його урбанізованих мешканців – словом, інструментом для створення соціалістичного народу»<sup>95</sup>. І далі: «В цьому сенсі, будівництво соціалізму зумовлювало не просто накопичення “багатства”, але й людей. Як це пояснила газета Магнітогорську в обговоренні перепису 1937 року, “соціалістична держава вважає людей її найбільш цінним надбанням”»<sup>96</sup>. Соцмісто виникло як утопія, що засновується

<sup>93</sup> Алфьоров, Микола. "Політика урбанізації Східної України в 1920-1939 роки." *Схід* (2010). С. 76.

<sup>94</sup> Там само. С. 76.

<sup>95</sup> Там само. С. 34.

<sup>96</sup> Там само. С. 34.

на експлуатації працездатності й організації бачення ландшафту міста. Воно виникає як засіб влади, що технічно, візуально та символічно конструює фізичний простір присутності для суб'єкта, виробляючи його як доброго радянського громадянина. Держава-інженер ставить собі за мету забезпечити умови для розвитку нового суспільства – суспільства, яке б відповідало вимогам накопичення багатства та військової могутності.

Періоди сталінізму і постсталінізму відрізняються у методах та видах забудови. Феномен радянського соцміста 30-х років та пізньорадянська масштабна житлова забудова серійного виробництва показує можливі способи зображення та ідеалізації життя радянської людини через різний характер архітектурних містобудівних проєктів. Міське планування постає частиною вдітворення візуального режиму, а життя радянського суб'єкта мусить впорядковуватися й втілювати інституційоване уявне. Особливість житлової забудови постсталінізму витікає з модерністської логіки, яка культивувала тісний зв'язок між формою та функцією, а також відкидала декоративність як надлишок для організації тілесності своїх розселених громадян. Громадяни водночас були глядачами міста, тож їх тілесність в якості мешканців квартир і панельних будинків у мікрорайонах співіснувала із організацією їхнього бачення. Водночас в об'єкті і поза ним – у цьому контексті візуальний режим якнайграничніше спрямовується на єднання влади, що забезпечує простір, і суб'єкта, що отримує доступ до мешкання у ньому.

У 1955 р. Хрущов провів архітектурну реформу, яка загальновідома як «боротьба із архітектурними надмірностями». Завдяки цій реформі відбулося заміщення сталінських величних архітектурних форм на функціональну типізацію будівництва. У сталінському ампері, який був тепер відкинтий, використовувалася насичена скульптурність, барельєфи, геральдика, мармур, бронза та дерево. Зображення праці та економічного благополуччя сталінського неокласицизму естетизувало трудовий процес та економічні, індустріальні досягнення, артикуючи процвітання СРСР. Реформа 1955 р. заперечила такий

спосіб візуалізації радянської влади і змінила спосіб організації бачення в архітектурних проєктах на економність та заощадження: матеріалів, форми, зображення. Відповідну візуальне втілення можна побачити на архівному зображенні 1963 року авторства Ярослава Янчака «Житлове будівництво на вулиці В. Терешкової, тепер І. Виговського» (Рис. 5). Ряди п'ятиповерхових блоків, протягнуті у просторі, заповнюють порожні простори і розширюючи межі міст у процесі масштабування урбанізації.

Одним з чисельних прикладів нової постсталінської політики заощадження архітектурних форм є будівництво на лівому березі Києва мікрорайону Русанівки, яка розташована між Микільською Слобідкою та Березняками. У 1961 р. на цій території, яка фактично є намитим островом й була обведена проточним Русанівським каналом, почав зводитися житловий масив, що натоді слугував взірцем забудови. Основний процес забудови тривав з 1964 р. до 1974 р. (архітектори Г. С. Кульчицький та В. Є. Ладний); територія русанівського острова була функціонально зонована, а також відокремлена від міського шуму. Подібні до цього проєкту забудови не виключали декорування, але воно було вкрай лаконічним. У 1970-х рр. на місце «хрущовок» прийшла суцільна забудова, яка характеризувалася дев'ятьма поверхами і більше, тож змінювала вигляд міста ще більшою мірою. Прикладом суцільної забудови може бути архівна світлина «9-ти поверховий житловий будинок» невідомого автора, зроблена у 1987-1988 (Рис. 6). Подібні споруди розповсюджені в Україні і у пізньорадянський період змінили ландшафт міст, наповнивши його високими одноманітними спорудами. Прикладом такої забудови у Києві є район Оболонь, будівництво житлового масиву якого було здійснено у 1973-1982 роках.

У своєму тексті Джонс наголошує на створенні «візуально приємних будівель»<sup>97</sup> в межах візуального режиму, які постають фасадом європейського колоніалізму, поселенського зухвальства, жорстокості та експлуатації.

---

<sup>97</sup> Jones, Rachel Bailey. "History of the Visual Regime." *Postcolonial Representations of Women*, 2011, pp. 101–115. P. 105.

«Візуальна приємність» постає досить проблематичним формулюванням для ситуації із хрущовською та пізньорадянською житловою забудовою. «Екзотика» європейського бачення далеких країн зваблювала своєю дисциплінованою іншністю як колонізатора, так і колонізованого, і паралельно підносила першого, поки знецінювала другого. Коли йде мова про радянський модернізм і містобудівне планування, візуальний режим постсталінізму економніший, лаконічніший у своїй візуальності.

Хрущовська містобудівна реорієнтація спрямовувалася передусім на вирішення проблеми відсутності житла для великої кількості населення, що динамічно збільшувалося у містах. «Комуналки» і «бараки», що розвинулися під час сталінського правління і були тією реальністю, яка перекривалася сталінським неокласицизмом, у візуальному режимі постсталінізму заміщувалися масовим доступним житлом, яке мало залагодити розрив між репрезентацією життя суб'єкта і його досвідом. Постсталінська дисциплінація бачення відтак відмовлялася від парадної мистецької естетизації, звужуючи стилістичні прийоми візуальності.

Для дослідження радянського візуального режиму важливий спосіб говоріння дослідників колоніалізму про вагу і вплив візуальності на способи виробництва суб'єкта, використання реальності для того, аби дисциплінувати бачення цієї реальності. Саме тому варто акцентувати на вимогах та імперативах, які властиві тому чи іншому візуальному режимові, на запиті влади на певну модель чуттєвості, яка відповідала би її бажаному символічному порядку. У випадку радянського візуального режиму, зокрема забудови 1960-х-1970-х рр. (від «хрущовок» до суцільної забудови, яка мала більше поверхів), можна наголосити на цілком відмінній логіці зваблення. Радянський мікрорайон і забудова мають бути приємні для ока не через наявність візуального багатства і насиченості, випуклості форм і динамічного ритму, а завдяки своїй спрощеності, відкритості і прозорості, як ознаки забезпеченості.

Містобудівні архітектурні проєкти суцільної забудови мікрорайонів постали альтерацією попереднього візуального режиму сталінізму. Перспективу на урбаністичну візуальну культуру може розкрити розуміння етики міста американським соціологом і міським дослідником Річардом Сеннетом. У своїй роботі «Будувати і жити: етика міст» (вперше видана англійською у 2018 році і перекладена українською у 2021) він застосовує метафору пунктуаційних знаків у міському просторі, коли демонструє вплив міського планування на переживання простору його мешканцями. У його викладі монументальні пам'ятки спрацьовують як знаки оклику (наголос у реченні), перехрестя – крапка з комою (розбивають потік тексту), стіни як крапки (зупиняють потік тексту)<sup>98</sup>. Він пише, що «на початку ХІХ століття монументальний урбанізм, здається, змінив призначення оклику. Основні будівлі міста почали задумуватися як об'єкти, на які слід дивитися як на театральні видовища; таким, наприклад, був принцип побудови церкви Ла-Мадлен у Парижі, релігійної пам'ятки, гігантські колони якої були знаком оклику без релігійної мети; це був виключно візуальний жест. Як і кінні статуї, що почали прикрашати нові публічні простори»<sup>99</sup>. Маркування міського простору формує уявлення мешканців міст про самих себе, виробляє епістемологію суб'єкта через чисельні візуальні жести, які не варто розуміти лише у прив'язці до свідомого прикрашання або театральності, створення архітекторами міської вистави. Збудоване середовище наповнене візуальними жестикуляціями вже через сам факт його зведення і проєктування конкретними агентами соціальної реальності, які через доступ до капіталу – до державного у випадку СРСР, – інституціують через свою професійну практику уявне.

Повертаючись до візуального режиму хрущовської забудови, яка пізніше перетворилася на суцільну – в економічному контексті ці проєкти доступного житла були наслідком житлової політики, яка мала сформувати мінімальний

---

<sup>98</sup> Сеннет, Річард. *Будувати і жити: етика міст*. Перекладач Марина Шевцова, КЕНЕКШНС, 2021. С. 228.

<sup>99</sup> Там само. С. 229.

добробут населення. Разом із цим така забудова у своїй ощадливості змінювала вигляд і сприйняття міста, змінюючи його мешканців, які відтепер були розміщені в осередках однорідної монолітності масового житла, побудованого в дусі модерністського функціоналізму.

Поряд із економічними процесами, які сформували цю містобудівну стратегію, важливою є реорієнтація зі сталінських міських видовищ (сталінський ампір) на ощадливі, але масові візуальні жести п'ятиповерхових панельних і цегляних будинків. Якщо візуальний режим сталінізму у втіленні сталінського ампіру мав вражати, захоплювати гігантськими і деталізованими формами своїх глядачів, то захоплення у візуальному режимі постсталінізму відбувалося інакше.

Сталінський неокласицизм був видовищем надлишку та об'ємною естетизацією, натомість постсталінська забудова була видовищем раціональної і прозорої організації міського простору: пласка естетизація, модерністський функціоналізм, типове масове житло. Для демонстрації цієї відмінності корисно буде звернутися до опису, який пропонує П. Коряга у статті про вплив будівництва київського метрополітену на ландшафт міста: «Перша черга станцій метрополітену вражає своїм багатим оздобленням та має всі риси архітектури сталінського неокласицизму, натомість друга черга, хоч і більш скромна в оздобленні, усе ж є гарним прикладом модернізму»<sup>100</sup>. У цьому коментарі важливо виділити ключові акценти формулювання естетичних якостей архітектури. Будівництво першої черги київського метрополітену розпочалось у 1948 році (закладання шахт), конкурс на архітектурні проєкти для станцій було оголошено у 1958 році, а в 1960-ому – відкривається перша лінія («Вокзальна», «Університет», «Хрещатик», «Арсенальна» та «Дніпро») <sup>101</sup>. Перша черга станцій метро створюється у режимі сталінської візуальності, тому архітектурні організації бачення «вражають» та «оздоблюють». Друга черга починає

---

<sup>100</sup> Коряга, П. "Київський метрополітен як чинник формування культурного ландшафту великого українського міста в радянський період". *Актуальні проблеми філософії та соціології*, № 32, 2022. С. 61.

<sup>101</sup> Там само. С. 60.

будуватися у 1971 році і в ній відображається перехід до постсталінського візуального облаштування – тому вона «скромніша» в прикрашанні, по-модерністськи прямолінійніша, і, можливо, без прикрас, але *доступна*. Доступ до мінімально забезпеченого добробуту та приватного простору стає образом ефективності державного управління.

Містопланувальники й архітектори вимушені були змінити спосіб бачення після реформи Хрущова у 1955 р. Відтак вони відмовилася від гігантських видовищних форм й «надмірностей» в архітектурі – які можна інтепретувати як реакцію радянської влади на надлишок образу, інтенсивно присутній у прославленні Сталіна, і «надмір» фасадної монументальності, які потребували ліквідації, усунення їх з роботи візуального режиму задля приховування неактуальної пропаганди.

Замість сталінського гігантизму, вони створили новий спосіб бачити радянських добробут через масовість доступної, простої, лаконічної, економної забудови. Масове зведення доступного панельного житла спрацьовує як замкнення у собі міського простору і його мешканців, є експансивним у сенсі поширення впливу і захоплення уваги.

Такий спосіб будівництва не був винаходом радянських архітекторів, а був запозичений з «дружніх країн» Східного блоку. Проте в цьому контексті важить здійснений зсув бачення і способу впорядкування, створення символічного порядку. Для радянської верхівки влади ці містобудівна реорієнтація була передусім економічним і житловим рішенням, але разом із цим не слід сприймати функціоналізм як нейтральний у розрізі виробництва суб'єкта, його дисциплінування.

Колонізація в радянському контексті постсталінізму може артикулюватися через вид державної турботи про робітничий клас, а робітник як внутрішній Інший радянської держави. Державу слід розуміти в контексті політичних акторів, що володіють і мають можливість розподіляти державний капітал. Робітник постає тим, для кого треба створити умови мінімального гідного

існування, а тому забезпечити його житлом, щоби у довгостроковій перспективі отримати його вдячність, а відтак показати збіжність інтересів держави та народу. В межах доступної забудови виробництво радянського суб'єкта спирається на дисциплінування його іншості через житлову політику, тлом якої постає експлуатація. «Квартирне питання» стає одним з панівних визначень самоцінності радянського суб'єкта.

Масове доступне житло в межах візуального режиму може послугувати також прикладом фасадизації. Це дозволяє говорити і про «красу», про яку пише Джонс, проте змінити траєкторію змісту. Пізньорадянська житлова забудова, що розвинулася після смерті Сталіна, постала варіантом радянського модернізму, що тяжів до забезпечення мінімальної лаконічної форми і різких конструктивістських ліній. Разом із цим, масове житло періоду постсталінізму слугує монументальним житловим простором, крізь який мали рухатися суб'єкти і бачити себе через візуальний режим радянського міста.

Як можна було побачити на прикладі постколоніальної теорії вище, часто саме «краса» будинків критикується за фасадизацію і колонізацію бачення місцевих мешканів-глядачів територій, які підпорядковуються центру. Але «прикрашальні» й об'ємно естетизовані будинки зберігають у собі лише один зі способів контролю, один із візуальних режимів. Естетика модернізму, варіацією якої постає функціональна архітектура панельних будинків і типова масова забудова, раціоналізує суб'єкта, організовує бачення й облаштовує спосіб його життя через «оголену» функціональність простору. Видовище імперських оздоблень трансформується у театр функціонального суб'єкта, колонізованого панівним роботодавцем – державою.

Створення масового доступного житла змінювало радянське інституційоване уявне через інструменталізацію функціональної логіки архітектурних проектів і міського планування із використанням дешевих будівничих матеріалів. Від соцімістечок, будовання яких домінувало у 1930-ті, і сталінського ампіру, тенденція якого тривала з 1930-х до кінця 1950-х рр. і який

був піднесеною репрезентацією успіхів на шляху до комуністичного майбутнього, відбувся перехід до дешевого житла для однієї сім'ї, яка відтепер отримувала можливість осібного життя в панельному будинку в межах одноманітного, але задовільно облаштованого мікрорайону. Поширення цього містопланувального підходу інституціювало нові форми радянського уявного, яке виробляло й виховувало радянського суб'єкта відлиги через видимість доступу до добробуту, раціональність організації міської території і наявність власного приватного простору.

## РОЗДІЛ III. ДЕФОРМАЦІЇ ІНСТИТУЦІЙОВАНОГО УЯВНОГО У КІНЕМАТОГРАФІ Г. ЧУХРАЯ І П. ТОДОРОВСЬКОГО

### III.1. Протиріччя у політиці постсталінізму

Уникання незручного минулого постало одним із способів налагодження постсталінського символічного порядку. Втім уникання «ран» слідувало за їх розкриттям у химерних та амбівалентних образах радянського минулого, в яких панівний символічний порядок у візуальному режимі переплетався із власними деформаціями.

У своїй концептуалізації Касторіадіс наполягає на процесуальності і перманентній невирішеності у взаємодії соціально-історичного та уявного, що належить суб'єкту: «це, з одного боку, наявні структури, «матеріалізовані» інституції і твори, матеріальні чи ні; з іншого, це те, що структурує, встановлює [institutes], матеріалізує. Словом, це об'єднання та напруга між інституюванням суспільства і вже інституйованим суспільством, створеною історією та історією, що створюється»<sup>102</sup>. Соціально-історичне не є фіксованим цілим або лише наслідком антагоністичних стосунків між соціальним та індивідуальним, суб'єктом та іншими, автономією і залежністю. Натомість це процес надривів і переливань між інституціями й тим, що інституціює; між установленим або інституційованим (instituted) і тим, що встановлює (that which institutes), між втіленим і тим, що втілює.

Говорити лише про опозицію між інституйованим і тим, що інституює – звужує й концептуально обриває зв'язки між двома концептуально виокремленими траєкторіями уявного. Більш складним, але потенційно багатшим, є увага до прослідковування поєднань і розщеплень між ними (інституційованим і тим, що інституціює), в той час як вони лишаються частинами переплетеного процесу. Важливий їх спільний вимір і спільні місця,

<sup>102</sup> Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Translated by K. Blarney, The MIT Press, 2005. P. 108.

де об'єднання, збіг, зчеплення й ідентифікаційне розчинення в панівному образі – співіснують із напруженою процесів і ланцюжків роз'єднань, невідповідності, незбіжності.

Ідея Касторіадіса щодо неперервності, напруги й обов'язкового взаємозв'язку між інституційованим і тим, що інститується, дозволяє звернути увагу на деформації панівного символічного порядку і візуального режиму. Утворення, візуально матеріалізовані, встановлюють візуальний режим, організовують погляд, свідчать про інституційоване уявне. Ці ж осілі утворення містять у собі розщеплення панівної організації бачення, адже робота уявного ніколи не припиняється.

Деформації інституційованого уявного, на нашу думку, досліджує Полі Джонс у своїй роботі, присвяченій здебільшого літературі та читацьким аудиторіям. Її робота із дискурсивним виміром на протигагу візуальному корисна передусім тому, що приділяє особливу увагу суперечностям наративів внаслідок деміфологізації і символічної смерті Сталіна. Ці суперечності і незбіжності впливали на створення нових наративів у літературі, а також на візуальний матеріал у кінематографі.

Відтак Джонс присвячує своє дослідження з-поміж усього іншого переосмисленню війни у літературі доби відлиги, а також листам аудиторії, які отримували видавництва та письменники. У постсталінській літературі травмованість війною поставала все більш видимою і висловленою, тож вказувала на вразливість, яка руйнувала правдоподібність тріумфального зображення перемоги у добу сталінізму.

Джонс зокрема аналізує ці зміни у творчості російського письменника Костянтина Симонова. На його прикладі можна побачити, з одного боку, глибоку залученість в інституційоване уявне і символічний порядок ієрархії влади, і, з іншого, участь у його деформації. За часів правління Сталіна Симонов отримав шість Сталінських премій, а також працював військовим кореспондентом. Джонс зосереджує свою увагу на його трилогії, присвяченій

досвіду Другої світової війни. Особливу популярність серед радянської аудиторії отримали дві перші частини його воєнної трилогії: «Живі та мертві», що була видана у 1959 році, і «Солдатами не народжуються» видана у 1962. Наратив його романів був побудований довкола пересічної людини, яка бере участь у війні<sup>103</sup>. Зображений героїзм пересічного радянського громадянина став новою перспективою у порівнянні із прославленням Сталіна і всесильного героя<sup>104</sup>. Крім цього, наратив Симонова включав у себе скорботу щодо втрат війни, а також проблематизував перші воєнні роки, під час яких було особливо багато загиблих<sup>105</sup>. Джонс формулює критичне питання, яке, на її думку, було присутнє у наративізації війни Симонова: «Хто був відповідальний за скорботу, що вразила солдат на початку війни?»<sup>106</sup> Образ «Великої Вітчизняної війни» і радянського тріумфу над німецькими загарбниками під провідництвом воєнного генія Сталіна почав деформуватися через оприявлення вразливості як пересічної радянської людини, що стала частиною війни й отримала травматичний досвід, так і радянської влади, яка керувала військовими діями і була відповідальна за радянсько-німецьку політику.

Іншим прикладом переосмислення сталінського минулого у літературі, який згадує Джонс, є роман Вери Кетлінської «Інакше жити не варто», опублікований слідом за романом Симонова у журналі «Знамя» у 1960 році<sup>107</sup>. Роман був спорадичною спробою зобразити сталінський терор 1937 року<sup>108</sup>. У своєму аналізі Джонс наголошує, що «Кетлінська безпосередньо пов'язала сталінський бюрократичний консерватизм із сталінськими репресіями», хоча сама спроба зобразити сталінський терор не займала багато місця у романі<sup>109</sup>. Попри це, її репрезентація терору захопила читачів та критиків, і була широко

---

<sup>103</sup> Jones, Polly. *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70*. Yale University Press, 2016. P. 173.

<sup>104</sup> Ibid. P. 173.

<sup>105</sup> Ibid. P. 173.

<sup>106</sup> Ibid. P. 173.

<sup>107</sup> Ibid. P. 132.

<sup>108</sup> Ibid. P. 132.

<sup>109</sup> Ibid. P. 133.

обговорюваною<sup>110</sup>. Обмеженість наративізації Кетлінською травматичного досвіду 1930-х років і широка рецепція масової та професійної аудиторії свідчать про тогочасний розрив між інституційованими формами зображення минулого й запитом на нові, чіткіші й експліцитніші репрезентації проблематичних подій. Зображення сталінських репресій Кетлінською було «стислим», і до того ж не деконструювало сталінський наратив 1930-х років уповні: «десятиліття як цілісність було зображене у позитивному світлі, як час прогресу та іновацій, що безпосередньо призвели до успішної військової боротьби, що починається наприкінці роману. Більше того, почасти позитивні наслідки завдячують самому Сталіну, який вирішує допомогти героям роману і їхньому проєкту після зустрічі з одним із них, Сашею, у Кремлі»<sup>111</sup>. У подібному літературному наративі лишається приєднання індустриальних та воєнних успіхів сталінської доби, які активно привласнювалися образом ефективного управлінця Сталіна.

На думку Джонс, зображення Сталіна Симоновим і Кетлінською застрягають між культом і реалізмом<sup>112</sup>. Уславлення об'єднується зі страхом; подібна неоднозначність втручається в образ єднання народу і Сталіна, але залишається замкненою у сталінському символічному порядку. Про амбівалентність і проблематичність раннього переосмислення сталінського спадку також свідчить зображення Берії в романі Кетлінської, який постає «справжнім покровителем проєкту газифікації опонентів [які протиставляються проєкту головних героїв роману], і як справжній дієвець (agent) терору»<sup>113</sup>. Цей момент можна безпосередньо пов'язати із внутрішньосистемною політикою Хрущова, який усунув Берію у боротьбі за владу у перші роки після фізичної смерті Сталіна і легітимізував це усунення на XX з'їзді партії. Напруга між співвідношенням образів Сталіна та Берії слідує за неповнотою десталінізації й

---

<sup>110</sup> Ibid. P. 133.

<sup>111</sup> Ibid. P. 133-134.

<sup>112</sup> Ibid. P. 134.

<sup>113</sup> Ibid. P. 134.

намаганням обернути навспак критичне ставлення до сталінського минулого, що розпочалося після XX з'їзду й офіційного розвінчання культу особи.

На літературно-нарративних прикладах Полі Джонс можна побачити, з одного боку, плутаність і непослідовність десталінізації, з іншого – запит на переозначення панівних образів сталінського минулого як ширшого радянського суспільства, так і вузьких професійних кіл. Уславлення і вдячність Сталіну співіснує із відчуттям втрати і необхідності заповнення порожнечі, яка виникла після смерті вождя. Коли у символічному порядку головував Сталін – через його образ радянські ідеологи вирішували усі суперечності реального, перетворюючи на однозначний універсальний порядок. Інституціонування уявного через постать Сталіна нарощувало в собі амбівалентність й коливання між надлишком і нестачею. Монополія на істину розряджала неоднозначності, які вказували на конфлікт між державою і народом. Проте уникнути деформацій інституційованого уявного було неможливо, що зумовило конкурування візуальних режимів – фрагментування єдиної перспективи і спільної точки зору держави і народу, – у кінематографі відлиги.

### **III.2. Революційний обов'язок і любов до ворога у фільмі «Сорок перший» режисера Григорія Чухрая (1956)**

Вплив символічної смерті Сталіна можна зустріти у кінематографі Григорія Чухрая, українського радянського режисера, який займався постановкою фільмів, присвячених в тому числі перебігу революції та Другої світової війни. Ми зосередимося на двох прикладах його творчості, які можуть бути включені у корпус деформацій інституційованого уявного: «Сорок перший» (1956) і «Чисте небо» (1961).

Григорій Чухрай почав свою кінематографічну кар'єру асистентом кінорежисера на Київській кіностудії, але з 1955 року знімав кіно на студії «Мосфільм». У 1956 році він створює фільм «Сорок перший», в основу якого

була покладена повість Бориса Лавреньова. Кінопостановка Чухрая твору Лавреньова не була першою. У 1926 році вже був створений німий фільм з такою ж назвою і за цією ж повістю російським режисером Яковом Протазановим, який повернувся на той час до СРСР з еміграції і займався створенням масового кінематографу.

Сюжет екранізованої повісті розповідає про стрільчину Червоної Армії (Марютка), яка разом зі своїм загоном бере у полон лейтенанта-поручика Білої гвардії й у минулому представника російської аристократії (Говоруха-Отрок). Їхній шлях триває у пустелі, під час якого вони переживають сильну спрагу і смерті учасників загону від знесли. Коли червоноармійський загін зрештою виходить до Аральського моря, яке вони так довго шукали, Марютка та білогвардієць у супроводі частини червоноармійського загону відправляються у подорож човном.

Внаслідок шторму всі червоноармійці гинуть, лишаються живими і досягають закинутого острова тільки Марютка та лейтенант Білої гвардії. На острові вони закохуються і насолоджуються коротким періодом любові одне до одного, сваряться через відмінні світоглядно-політичні позиції, поки однієї миті не бачать човен, що здається їхнім обопільним порятунком рибалками, які повертаються до своєї острівної хижі. Проте білогвардієць кричить «Наші!», а Марютка бачить в одного з них на човні «золоті полоски» на плечах – цієї миті у тексті повісті головна героїня згадує слова свого командира, який наказав не віддавати живим ворожого поручика. Вона стріляє в лейтенанта і за сумісництвом свого закоханого, аби він не дістався прибулим. Коханий перетворюється на її сорок першого застреленого білогвардійця.

Обидва фільми, Чухрая і Протазанова, працюють із амбівалентним розміщенням романтичних, особистих та інтимних стосунків в ідеологічному просторі радянського інституційованого уявного, водночас деформуючи його. Мелодраматичний сюжет зображує їхню суперечливу закоханість і відчуття

піднесеності, які у фіналі перетворюються у втрату і зображення Марюткової розпуки.

Фільм Протазановаа у 1928 році увійшов у десятку найбільш популярних фільмів серед радянської аудиторії і посів у ній третє місце<sup>114</sup>. Популярності мелодрами, яка поєднувала в собі любовний сюжет і конфронтацію більшовиків із білогвардійцями, передувало насторожливе сприйняття радянських критиків<sup>115</sup>. Ієн Крісті, дослідник раннього радянського кінематографу, ставить питання, яке слугує в його тексті демонстрацією суперечливості, яка властива кінокартині Протазанова: «Чи це її [Марютки] перемога як Більшовика, чи її програш як особистості?»<sup>116</sup> Після успіху фільму один з радянських критиків, рецензія якого була тим не менш у меншості відгуків, прокоментував його як приклад декадентського кінематографу, що підіграє образам західних пригод у соціально-примітивній манері<sup>117</sup>. До того ж, небезпека фільму, на його думку, полягала у тому, що, попри його примітивність і декадентськість, він при цьому майстерно зроблений<sup>118</sup>. В контексті інституціювання уявного робота Протазанова прикметна тим, що послугувала включенням матеріалу повісті у радянську кінокультуру, втіливши мелодраматичний сценарій любові, що поєднана із ненавистю.

Фільм Григорія Чухрая, випущений у 1956 році, так само був одним з найбільш популярних післявоєнних фільмів, й отримав спеціальну нагороду 10-ого Каннського міжнародного кінофестивалю 1957 року. Створенню фільму передувало важке обговорення сценарію на студії «Мосфільму», але тим не менш його затвердили до постановки з примирливим урахуванням того, що любов між Червоними та Білими вже мала першу версію у вигляді фільму Протазанова<sup>119</sup>. Дослідниця радянського кіно Джозефіна Воль описує деякі з

<sup>114</sup> Taylor, Richard, and Ian Christie. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. Routledge, 1994. P. 114.

<sup>115</sup> Ibid. P. 114.

<sup>116</sup> Ibid. P. 114.

<sup>117</sup> Ibid. P. 114.

<sup>118</sup> Ibid. P. 114.

<sup>119</sup> Woll, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. I.B. Tauris, 2000. P. 38-39.

моментів обговорення сценарію ще не знятого тоді фільму Чухрая, і зокрема наводить репліку кінорежисера Григорія Рошалья, в якій він висловлює занепокоєння щодо потенційної рецепції фільму глядачами<sup>120</sup>. Мовляв, якщо білогвардієць, коханий більшовички Марютки, буде зображений у відразливій манері, «глядач не пробачить Марюткової любові до нього», а якщо навпаки – білогвардієць матиме привабливий образ, тоді «глядач не пробачить вас за те, що він буде застрелений»<sup>121</sup>. Поміж іншого, Воль зазначає, що сам Чухрай, згідно одного з інтерв'ю, хотів створити цей фільм виключно через любов до мистецтва, а не через ідеологію<sup>122</sup>. Відтак створення другої версії «Сорок першого» 1956 року вмістило у собі напругу і невизначеність нової культурної політики постсталінізму, а бачення Чухрая матеріалу свого фільму, побудованого на ідеологічній напрузі і притягненні одне до одного політичних ворогів, у парадоксальний спосіб було висловлене через аполітичну пристрасть до творчості і відсторонення від інституційованого уявного, яке в той же час служило основою його матеріалу.

Складність обговорення сценарію фільму свідчить про те, що у так званій постсталінській «лібералізації», яка майже одразу була суміщена із накиданням обмежень на видобування «ран» минулого, робота з глядачем залежала від вразливості структури влади та інституціювання уявного після смерті Сталіна. У новому візуальному режимі кінематографічне виробництво торкалося розхитаності ідеології, в якій глядач для радянських кінорежисерів поставав динамічним і непередбачуваним, і тому небезпечним, носієм подвійного послання.

У цьому процесі підважувалася збіжність між радянською владою і її суб'єктом, коли ситуація їх ідентифікації містила у собі потенційні провалювання у травматичні досвіди минулого через образи героїв. Позиції та ідеологічні розташування у більшому соціальному тілі суперечили одна одній і

---

<sup>120</sup> Ibid. P. 39.

<sup>121</sup> Ibid. P. 39.

<sup>122</sup> Ibid. P. 39.

не могли бути однозначно вирішені. Ця невирішеність розщеплювала єдиний погляд на реальність, в якому поєднувалася влада і суб'єкт.

Реакція глядацтва на любов між ворогами часів установчого міфічного часу творення радянської держави могла бути і сприйнятливою, і ні. Ключовим вузлом сприйнятливості поставав образ внутрішнього ворогу народу (лейтенанта) і наративний беззаперечний факт любові головної героїні (Марютки), який ніяк не можна було виключити з логіки сюжету, не зруйнувавши концепцію фільму цілком. У цій динаміці любові і нелюбові глядача до екранних образів – виробництво суб'єкта отримувало сіру зону невизначеності. Герої включають у себе, з одного боку, напругу привабливої неможливості їх єднання і, з іншого, легкість і невимушеність їхніх «раптово» виниклих почуттів, які у фільмі буцімто виходили поза межі ідеології, але визначалися і спрямовувалися нею.

Знаковим візуальним елементом стрічки є агонія Марютки після вбивства ворога революції. Як пише Джозефіна Воль, «фінальний крупний кадр її змученого лица, коли вона плаче над тілом у її руках, гвинтівки, яку вона забула на піску – зіткнення відчайдушного і приреченого кохання»<sup>123</sup>. Зображення крайнього емоційного стану головної героїні і завершення фільму на її відчай зазіхає на зникнення її революційної рішучості. Її слухняність під час виконання наказу перетинається її почуттями. У Протазанова фінальний кадр зображував мовчазне, рішуче лице героїні, що дивиться на «золоті полоски» прибулого човном офіцера – її погляд спрямований у камеру. В Чухрая остання сцена агонії і відчаю головної героїні зображує її обійми із білогвардійцем, а фінальний кадр демонструє морський прибій.

Рецепція готової кінокартини Чухрая була позитивною; у кінооглядах, які цитує Джозефіна Воль, критики хвалять правдоподібність зображеної революційної атмосфери, яка поєднувалася із людською спроможністю на почуття, зміст яких до того ж підсилювався зображенням пейзажу в

---

<sup>123</sup> Ibid. P. 41.

операторській роботі Сергія Урусевського<sup>124</sup>. Емоційна, «людиновимірна» складова поставала одним з найважливіших рівнів позиціонування фільму і його обговорення після випуску.

Крім того, Джозефіна Воль наголошує на увазі камери до голих тіл<sup>125</sup>, коли Марютка і лейтенант гріються біля вогню у знайденій острівній хижі після наслідків шторму. Чуттєве життя героїв визначило об'єм і значимість фільму у рецепції критиків і глядацтва, перетворюючи стрічку на взірць зображення почуттів й агоністичного мороку, який слідував за міфотворчими історичними подіями радянського уявного. Людяність і заземлення у почуття «маленьких людей» виникали як радикально нові властивості візуального режиму.

Нова «радикальна» людяність кіно відлиги не була створеною з ніщо. Фільм Чухрая успадкував емоційність, оголеність людських тіл і мелодраматичне поєднання любові із ненавистю, які на радянський кіноекран помістив Протазанов у 1926 році, коли вирішив адаптувати повість Лавреньова. Хай яке суперечливе, пов'язане із болем, здобуттям сексуальності і миттєвою втратою щойно ледь відкритого кохання, зображення виконаного червоноармійського обов'язку тим не менш структурує символічний порядок обох фільмів. Обов'язок, що виконується задля інституціонування влади, задає траєкторію рухів усьому кіноматеріалу обох фільмів. Водночас відтворення символічного порядку суміщується із його деформацією у візуальному режимі – через фіналізацію зображенням агонії Марютки у момент усвідомлення смерті білогвардійця і поєднання їх протилежних позицій через зображення закоханості. Відтак інституційованому уявному здійснюється перевідкриття тілесності й емоційності, заснованих на ненормативності почуттів. З'являється образ маленької радянської людини, чий героїзм і тріумфальність вчинків пов'язується із втратою та нестачею.

---

<sup>124</sup> Ibid. P. 41.

<sup>125</sup> Ibid. P. 41.

Цю нову зв'язку можна продемонструвати одним з означень радянських критиків ролі фільму Чухрая для радянського кінематографу в цілому – мається на увазі стаття Семена Фрейліха, що була реакцією на стрічку і мала назву «Право на трагедію»<sup>126</sup>. Фільм «Сорок перший» 1956 року відтак послугував відкриттям невнормованих почуттів й дестабілізаційного афекту, які вислизають від узагальнення символічного порядку і втручаються в інституційоване уявне. Вони вказують на менші тіла, що не стають досконалою частиною великого соціального тіла, а руйнують зображення його цілісності.

### **III.3. Травматичний досвід війни і триумф перемоги у фільмі «Чисте небо» режисера Григорія Чухрая (1961)**

Чухрай продовжив вправлятися у створенні нового образу радянської людини доби відлиги у своїх наступних фільмографічних роботах, як-от у стрічках «Балада про солдата» 1959 року і «Чисте небо» 1961 року.

Я зосереджуся на другій кінорежисерській роботі Чухрая. Стрічка «Чисте небо» за сценарієм Данііла Храбровицького включає у себе момент смерті Сталіна, її вплив на життя військового льотчика та його дружини. Утім важливо відзначити, що попри увагу до конфлікту льотчика зі сталінською владою, наратив подій фільму організований довкола переживання війни головною героїнею. Саме вона постає центральною постаттю, через яку починаються події стрічки і нею ж фіналізуються.

Сюжет фільму оповідає про молоду дівчину Сашу Львову, яка закохується у військового льотчика Олексія Астахова. Її почуття змушують її активно діяти та ініціювати їхні стосунки, що завершуються романтичною та сексуальною близькістю. Згодом Астахов потрапляє у німецький полон, і повертається лише згодом після деякого часу після завершення війни, аби знайти Сашу і їхню

---

<sup>126</sup> Prokhorov, Alexander. "Cinema of the Thaw 1953-1967." *The Russian Cinema Reader*, 2019, pp. 14–31, <https://doi.org/10.1515/9781618113764-005>. P. 21.

спільну дитину, яку вона народила під час війни. Астахов зазнає цькувань і підозр через те, що був взятий у полон, лишився після нього живим і повернувся. Ситуацію змінює смерть Сталіна, невдовзі після якої його викликають до Міністерства оборони і нагороджують «Золотою зіркою». Сценарій фільму приділяє чималу часу періоду гоніння Астахова, який поневіряється і починає зловживати алкоголем. Саша Львова залишається поряд із ним, намагається всіляко сприяти його поверненню у ряди партії, паралельно висловлюючи незгоду із рішеннями парткомітету, який не повертає членський квиток Астахову.

Фільм отримав позитивні відгуки, і зокрема був нагороджений Московським міжнародним кінофестивалем та званням кращого фільму у рецепції журналу «Радянський екран» у 1961 році.

Проблематику цього фільму, а також постсталінського радянського кінематографу, досліджує Александр Прохоров у своїй роботі «Успадкований дискурс: парадигми сталінської культури в літературі та кінематографі “Відлиги”». На його думку, фільм Чухрая політизував тенденцію кінематографу доби відлиги, яка головним чином зображувала протистояння емоційності людини із ворожістю світу<sup>127</sup>. Чухрай натомість зобразив протиріччя держави та пересічної героїні, що проживає війну у тилу. Прохоров пише, що постановка Чухрая «відроджувала ряд аспектів сталіністської бінарності»<sup>128</sup>, бо в ній зосереджувалася увага на опозиції між деструктивними вищими силами і прагненням справедливості. Тим більше, як вказує Прохоров, що радянська держава відіграє у «Чистому небі» подвійну роль, коли спершу руйнує їхню «малу родину», а затим відроджує її стабільність, що тим самим візуалізує перевиховання «Великої родини»<sup>129</sup>. «Велика родина» – метафора і міф сталінської доби, вплив якої на радянську культуру дослідила зокрема Катерина

<sup>127</sup> Прохоров, Александр. *Унаследованный Дискурс: Парадигмы Сталинской Культуры в Литературе и Кинематографе “Оттепели.”* Академический Проект, 2007. С. 198.

<sup>128</sup> Там само. С. 198.

<sup>129</sup> Там само. С. 199.

Кларк у своїй роботі «*The Soviet Novel, History as Ritual*». У ній вона пише, що міф «великої родини» символічно легітимізував авторитет керуючої влади, коли зображав Сталіна як патріарха, що головує над чисельними «меншими» батьками – радянськими лідерами<sup>130</sup>. Ті у свою чергу зображаються як турботливі батьки своїх «синів», національних героїв, поки держава – сімейство або плем'я, – вміщує у собі їх усіх і вимагає цілковитої вірності своїй турботі<sup>131</sup>. Перевиховання Великої родини у «Чистому небі», якщо йти за формулюванням Прохорова, винаходить нову вірність, в якій страждання виправдовується, але до кінця не може бути виправданим. У символічному порядку належного виконання обов'язку і військового героїзму – «вірність батьківщині» нашоувхується на руїни і втрату відчуття належності панівним уявленням про доброго радянського громадянина.

В одній зі сцен у «Чистому небі» фронтові новини повідомляє дикторський голос через гучномовець на вулиці, яку слухає Саша Львова (час у фільмі: 42:28 – 42:48). Довгий слідкуючий кадр (*long tracking shot*) починається з загального плану вулиці на рівні очей і починає рухатися за Сашею, яка зрештою перетворюється на маленьку фігуру, над якою нависає гучномовець. Камера зафіксована на гучномовці у плані пташиного погляду (*bird eye view*). У цій сцені Саша чує дикторське повідомлення про сміливий вчинок Астахова, який маркується цим голосом, – що втілює владу і централізовану комунікацію держави про перебіг війни, – героїчним.

«Добрий радянський громадянин» і вірний своїй державі, після повернення з полону Астахов перетворюється у відразливого «елемента» суспільства – його новий статус і небезпечність його присутності у радянському повоєнному суспільстві підсилюється пошрамованим обличчям, яке зображується у стрічці часто у драматизованій напівтіні. Реабілітація Астахова після смерті Сталіна повертає військовополоненому льотчику

<sup>130</sup> Clark, Katerina. *The Soviet Novel, History as Ritual*. Indiana University Press, 2000. P. 114.

<sup>131</sup> Ibid. P. 114-115.

дисциплінованість радянської суб'єктності. Однак повернення, за яким спостерігає глядач протягом фільму, формується через ворожу для інституційованого уявного небезпечність і травмованість радянського суб'єкта.

Протягом перебування у статусі вигнанця Астахов чимдуж намагається продовжити бути дисциплінованим та слухняним, втримати свою віру у радянську владу. Втрата і вірність співіснують, так само як і співіснує єднання держави із малими тілами радянських громадян, а це єднання – із «нестікуваннями» малих тіл із чимось більшим і вищим, ніж їхня відособленість й окремішність. Ці тіла містять у собі неналежність, невинуватість травматичного досвіду, непереконливість пояснень поведінки держави щодо життів таких малих тіл.

Чухрай зображує суперечливість траєкторій символічного порядку, і водночас демонструє Астахова як попри все вірного партії комуніста, що не припиняв ним бути. Нестікування – тимчасове, й віра Астахова у вищу справедливість, внутрішньо властиву символічному порядку, винагороджується фінальним налагодженням стосунків Астахова і держави, коли остання підтверджує його цінність як доброго радянського громадянина. Показана у наративі фільму суперечливість спрямована у напрямку обнайділивості, а не відчаю. Відчай залишається на периферії уваги і візуальності, не головуючи в них, але вказуючи на свою присутність.

Батьківську фігуру у стрічці Чухрая можна простежити у декількох ролях, які пропонує сюжетна лінія. Перший – батько Саші Львової, який гине на війні і якого Саша бачить востаннє у знаковій сцені їхнього прощання на пероні. Другий – Астахов, її коханий, батько її дитини, яку вона народжує без нього, військовополонений, який зазнає цькування і через це поводить себе агресивно. Батько як об'єднувальна символічна фігура втрачає свою непохитність і не заповнює структуру влади, а вказує на порожнечі, які лишаються замість бажаної повноти. Оновлення Великої родини, про яке пише Прохоров, тим не

менш залишає за собою сліди викривлень – невиконаної вчасно батьківської ролі, і відсутність, яку неможливо компенсувати.

На думку Прохорова, фільм Чухрая у сюжеті про тилове життя й емоційність «маленьких» героїв, властивий добі відлиги, використовує сталінські символи і метафори – Велика родина, переможна війна, образи безхмарного неба і новітніх передових літаків, які є «компонентом сталінських пейзажей, що символізують відсутність перепон на шляху до яскравого майбутнього»<sup>132</sup>. Візуальність «Чистого неба» відтак перебуває у сталінському символічному порядку, водночас зображаючи розвінчання культу Сталіна і руйнівність війни. Весь цей корпус матеріалізованих метафор у візуальному матеріалі свідчить про тривання сталінського символічного порядку в інституційованому уявному, яке тим не менш зазнає втручання і деформації.

У контексті радянського періоду і через вплив символічної смерті Сталіна втрата, емоційність й травматичний досвід втручаються у панівний візуальний режим єднання держави і народу. Проте символічний порядок єднання суб'єкту і влади не відкидається — на прикладі фільмів Чухрая ми бачимо, що суб'єкти самі його і сповідають, зображають, стають частиною репрезентування влади. Суперечливе кіно відлиги постає зізнанням суб'єктів у своїй маленькості перед лицем великого соціального тіла і перед державою, але водночас конститує бажання повернення до її величності і до правдоподібності єднання.

#### **III.4. Тоталітарна фантазія і заповнення нестачі: «Вірність» режисера Петра Тодоровського (1965)**

Дослідження візуальності та його співвідношення із наративами кінематографічних робіт Чухрая продемонструвало, що абсолютне поєднання влади і суб'єкта неможливе – лишаються розриви і незаповнювані нестачі у на

---

<sup>132</sup> Там само. С. 199.

позір безшовній цілісності. Відтак символічна смерть Сталіна стала оприявненням шва, який досі заповнював нестачу у структурі влади.

Внаслідок спустошення структурного центру нестача стала видимою, і тому потребувала чимдуж негайного заповнення і нової міфологізації. Стрічки про «Велику Вітчизняну війну» стали відповідним заповненням розкритої порожнечі, які тим не менш втілили вразливість структури влади, водночас відтворюючи символічний порядок єднання держави і народу, пролетаріату і партії. Фільми Г. Чухрая «Сорок перший» і «Чисте небо» попри реорієнтацію візуального режиму з єдиного погляду держави і народу на емоційність зменшеної, зіщуленої у травмі, радянської людини, перебували в інституційованому уявному, коли виводили персонажів на партійні позиції. Як-от у зображенні бажання Астахова бути частиною партії, яке водночас зіштовхувалося із мелодраматичним зображенням агонії і розчарування у «Чистому небі».

Остаточність інституційовання уявного через єднання держави і народу пов'язана із внутрішнім парадоксом необхідності підтримувати цей процес єднання (підтримування означає незавершеність і недосконалість єднання). Інституційоване уявне ніколи не залишається стабілізованим чи неухильним, тому що замкнення в собі новостворених форм завжди випускає те, що лише формується, установлене висловлення завжди наштовхується на те, що поки ще не може бути висловленим, вже зображене стикається із обмеженням зображеного.

Втім вимір інституційованого необхідний для суспільства, що схильне до самозбереження і самовідтворення. Інституції та інституційоване в ширшому сенсі слова (речі, значення, типи, види, репрезентації, мережі тощо), як вказує Касторіадіс, «можуть і повинні замикати все, що є кризь і в ньому, (...) має бути вимовним та репрезентним (sayable and representable), і все має бути тотально

схопленим у мережі сигніфікацій, все повинно мати значення»<sup>133</sup>. Вже інституційоване завжди спрямоване на подальше захоплення і впорядкування у спосіб, аби нічого не висковзнуло повз. Але це замикання і перекриття інституційованим ще не висловленого або не зображеного ніколи не досягає суцільності<sup>134</sup>. Мета надати всьому значення і схопити кожне можливе зображення ніколи не завершується саме тому, що завжди лишається ще щось, надмір або нестача, яким важко підібрати форму, які важко уявити уповні.

Постійне витікання і непроясненість в якості частини висловлюваного, зображуваного, тобто інституційованого, в інтерпретації Касторіадіса можуть допомогти зрозуміти нестачу у структурі, про яку пишуть Лакло і Муф у своїй роботі «Hegemony and Socialist Strategy». Французькі філософи Лакло і Муф присвятили свою спільну працю концепту лідерства (гегемонії) і соціалістичній політиці. У ній вони вказують на генезу авторитарного повороту, що, на їхню думку, був закладений у марксистській ортодоксальній думці з самого початку, і зокрема таку теоретичну пастку для артикуляції соціалістичної політики вони прослідковують у творах Леніна.

Це твердження вони аргументують через наявність зовнішності (externality) у гегемонійному зв'язку по відношенню до матеріальних умов. У цій зв'язці «присутність класів у політичному полі може бути зрозуміла лише як репрезентація інтересів. Вони об'єднуються під керівництвом одного класу через їхні репрезентативні партії, в альянсі проти спільного ворога»<sup>135</sup>. Тобто Лакло і Муф стверджують, що політичні інтереси і репрезентація існують зовнішньо у відношенні до потреб робітничий класу; до цього додається

---

<sup>133</sup> Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Translated by K. Blarney, The MIT Press, 2005. P. 370.

<sup>134</sup> Ibid. P. 370.

<sup>135</sup> Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso, 2014. P. 55.

твердження щодо прозорості цієї репрезентації<sup>136</sup>, абсолютної і безшовної збіжності між суб'єктом та ідеологією.

В якості титульного й універсального класу, пролетаріат не так центр практики, як онтологічно центральний елемент, що отримує епістемологічний привілей<sup>137</sup>. Концентрація в образі «пролетаріату» абсолютного знання призводить до необхідності неперервно його конструювати і продукувати розмаїття його можливих візуальних і дискурсивних зображень, що мають заповнювати провали між статусом партії в якості прозорого репрезентанта робітничого класу і «соціалістичною» практикою поза системою образів.

На думку Лакло і Муф, в теорії ортодоксального марксизму саме універсалізація робітничого класу містила в собі можливість авторитарного повороту від самого початку<sup>138</sup>. Пишучи про центральність робітничого класу, вони зазначають, що «пролетаріат, – або радше його партія, – є сховищем (depository) науки. Відтак розкол між ідентичністю класу й ідентичністю маси стає перманентним»<sup>139</sup>. Пролетаріат перетворюється на символічну, дискурсивну та візуальну фігуру, яка є носієм означень для реальності.

Фігура «пролетаріату» існує в якості символічного інструменту і спільного місця, що має стискати простір можливих значень і візуалізацій, уніфікувати досвід. Така тоталізувальна перспектива однак не може не допомогти звернути увагу на те, що залишається присутнім, що постійно інструменталізується у процесі, стає матеріалом для візуалізації і німим двійником (у фізичній реальності) продукованого символу. Відтак йде мова про територію невидимої присутності непідпорядкованого.

Якщо демократична практика гегемонії постійно підважує прозорість репрезентації, для авторитарного панування прозора репрезентація і стосунки

---

<sup>136</sup> “The identity of the social agents, rationalistically conceived under the form of 'interests', and the transparency of the means of representation in relation to what is represented, are the two conditions which permit the exteriority of the hegemonic link to be established”. Ibid. P. 55.

<sup>137</sup> Ibid. P. 56.

<sup>138</sup> Ibid. P. 57.

<sup>139</sup> Ibid. P. 57.

до неї перетворюються на базовий політичний механізм.<sup>140</sup> Будь-які політичні вчинки прив'язуються до репрезентації<sup>141</sup>, чия самоочевидність (або прозорість) не може бути ніяк скасована.

Кульмінацією репрезентації є радянська держава, яка завершує собою прогресію потреб робітничого класу: інтереси класу заміщуються партією, партія заміщується державою<sup>142</sup>. У такий спосіб радянська держава стає одноосібно відповідальною за утримання комуністичного символічного порядку та інституціювання уявного. Цей шлях Лакло і Муф називають прогресивним підмінюванням (progressive substitutionism) й есхатологічним епосом (eschatological epic)<sup>143</sup>. Лакло і Муф зазначають, що партія володіє не стільки топографічним привілеєм, який покликаний конструювати практичні соціальні відносини, скільки епістемологічним, який і є науковою монополією через абсолютний доступ до класової перспективи<sup>144</sup>. В цій перспективі і поєднуються народ і держава, суб'єкт і влада, утворюючи спільну неподільну точку зору.

Принаймні, саме в цьому нас хоче переконати репрезентація, дискурс і візуальний режим влади.

Метою аналізу Лакло і Муф постає спроба детоталізувати і децентралізувати позиції привілейованих (теоретично, але не практично) суб'єктів у соціалістичній думці. Їхній текст також містить проблематизацію поняття гегемонії і гегемонійного суб'єкта (the hegemonic subject) через есенціалістичні тенденції їхньої концептуалізації<sup>145</sup>. Натомість вони акцентують

---

<sup>140</sup> Ibid. P. 59.

<sup>141</sup> Ibid. P. 59.

<sup>142</sup> Ibid. P. 59.

<sup>143</sup> “Whereas the democratic practice of hegemony increasingly calls into question the transparency of the process of representation, the authoritarian practice has laid the ground for the relation of representation to become the basic political mechanism. Once every political relation is conceived as a relation of representation, a progressive substitutionism moves from class to party (representation of the objective interests of the proletariat) and from party to Soviet State (representation of the world interests of the Communist movement). A martial conception of class struggle thus concludes in an eschatological epic.” Ibid. P. 59.

<sup>144</sup> “...the privilege granted to the party is not 'topographical' but 'epistemological': it is founded not on the efficacy of the political level in constructing social relations, but on the scientific monopoly enjoyed by a given class perspective. This monopoly guaranteed, at a theoretical level, the overcoming of the split between the visible tendencies of capitalism and its underlying evolution.” Ibid. P. 60.

<sup>145</sup> Ibid. P. 87-88.

на напрузі, яка присутня у гегемонійності (або лідерстві)<sup>146</sup>. У своїй роботі вони пробувають «розімкнути» тотальну сутність радянсько-соціалістичного інституційованого уявного і його тоталітарну фантазію.

Ми використовуємо поняття тоталітарної фантазії тому, що це дозволяє наблизитися до логіки тоталітаризму в цілому. Поняття тоталітарної фантазії виникає у думці Клода Лефора, одного із засновників групи та журналу «Соціалізм чи варварство». Згідно його міркувань, у процесі тоталізації класової перспективи відбувається «створення образу класу, замкненого у фантазії існування в якості універсального класу, в той час як він лишається окремим класом. У цьому процесі розташовується джерело ідеології, в якості спроби репрезентувати універсальне з окремої точки зору домінуючого класу»<sup>147</sup>. Він також пише, що «тоталітарний дискурс знищує зовнішність (externality) ідеї»<sup>148</sup>. Можливість втручання нівелюється в універсалізації перспективи й в організації бачення – утворюється послідовна (coherent), невідважувана і буцімто прозора для самої себе фантазія.

Відтак у тоталітарній фантазії тоталізується бачення (погляд стає винятково єдиним), не визнаючи внутрішніх розломів, не допускаючи відхилень від перспективи єднання і безшовності. Однак, як пише Лефор, «тоталітарна система не досягає своїх цілей. Більше ніж будь-яка інша система, вона суперечить досвіду – через що важливо оцінити її послідовність (coherence) на рівні фантазії»<sup>149</sup>. Послідовність фантазії ховає досвід, який вона не може підпорядкувати. Фантазія формує замкненість суспільства, в якому начебто не існує відхилень, незбіжностей, безладу. В цьому полягає особливість інституційованого уявного від сталінізму до постсталінізму: створення ладу і

<sup>146</sup> Ibid. P. 88.

<sup>147</sup> "...creating the image of a class locked in the phantasy of being the universal class while remaining a particular class. Within this process lies the origin of ideology, as the attempt to represent the universal from the particular point of view of the dominant class." Lefort, Claude. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. MIT Press, 1986. P. 200.

<sup>148</sup> "Totalitarian discourse eliminates the externality of the idea." Ibid. P. 224.

<sup>149</sup> "...the totalitarian system is not achieving its ends. More than any other system it is contradicted by experience, which makes it all the more important to appreciate its coherence at the level of phantasy." Ibid. P. 291.

нехтування фізичною реальністю досвіду. Однак попри це травматичність, втрати й емоційність виникають у місцях вразливості структури влади, деформуючи інституційоване уявне.

Спустощення структурного центру (через символічну смерть Сталіна) зруйнувало цю замкненість й утворило отвори у великому когерентному соціальному тілі, які деформували інституційоване уявне тоталітарної фантазії єднання народу і держави, універсальної точки зору радянського робітничого класу. Робітничий клас виявився не універсальним, а страждаючим, експлуатованим, тероризованим.

В цьому контексті ще однією стрічкою, яку варто розглянути через акцент на деформаціях інституційованого уявного разом із перебуванням в ієрархії символічного порядку, є «Вірність» Петра Тодоровського, випущена у 1965 році. Цей фільм є його першою режисерською роботою, написаний за власним сценарієм у співавторстві із Б. Окуджавою. У 1965 р. «Вірність» отримала нагороди на 26-ому Венеційському кінофестивалі, на Всесоюзному кінофестивалі у 1966 р. у Києві, а також у Каннах. Сюжет воєнної драми розповідає про школяра Юру Нікітіна, який через смерть свого батька на війні вирішує стати курсантом військового училища. Неподалік училища він зустрічає Зою, і через деякий час вони закохуються одне в одного. Невдовзі його відправляють на фронт, а стрічка завершується невизначеністю посеред поля бою.

Ми зосередимо увагу на одній зі сцен фільму, а саме на моменті прийняття присяги. Ми беремо відлік початку сцени з 20 хвилини 13 секунди, коли поступово починає грати піднесена музика. Музика поєднується із дитячими голосами, які починають читати присягу батьківщині, в той час як в одному довгому кадрі демонструються рушниці, а затим камера починає ковзати крупним планом рядів облич сплячих у ліжках курсантів. Зміна кадру (21:22) – камера продовжує ковзати лицями курсантів, які тепер стоять на вулиці, одягнуті у військові шинелі. Дитячий голос замінюється хором зрілих юнацьких голосів,

які продовжують читати присягу. На 21 хвилині 53 секунді з'являється загальний план (Рис. 11), в якому курсанти розміщені у нижній частині зображення і займають меншу частину композиції, в той час як більше верхньої половини кадру заповнюється будівлею військового училища. Далі слідує ще декілька кадрів училища і великих порожніх просторів на тлі прийняття присяги натовпом юнаків, після чого хор присяги замовкає, починається зображення стрільбищ, моменту різкого підймання курсантів з ліжок, маршування їх натовпу, всередині якого разом із курсантами стрясається камера. Сцена завершується на 23 хвилині 10 секунді.

Візуальності Тодоровського властиве зменшення людського масштабу у поєднанні зі строгими модерністськими будівлями і порожніми просторами. Схожа композиція зустрічається на початку фільму у зображенні кадетів, коли їх крупні плани облич поєднуються із надмірно великою спорудою училища (Рис. 12), а також під час зображення учнівського класу Юри на самому початку стрічки (Рис. 13).

Ці зображення зменшують людські фігури і тиснуть великими нависаючими будівлями на кадетів. У сцені присяги перспектива прозорого дисциплінованого соціалістичного суб'єкта руйнується через секвенції крупних планів облич, що змінюються струнко вишукунами рядами і домінуванням модерністської архітектури. Руйнування злагодженості з'являється через тиск і візуальний надлишок єднання юнаків із державою під час війни. Сцена, покликана зобразити заповнення нестачі зв'язку із владою, виявляється *переповненою* вірністю. Відтак сцена присяги, покликана втілювати єднання із державою, містить у собі дезорієнтацію цього поєднання.

Стрічка Тодоровського може слугувати прикладом втілення тоталітарного візуального режиму, який поміщується у людиновимірну поетичність – чуттєвість і молоде кохання посеред війни комбінуються із включеністю у символічний порядок ієрархії. Мелодраматична модель кіно відлиги постає одним з візуальних режимів, в межах якого інституціювалися нові форми

радянського уявного разом із конструюванням нового образу радянської людини – емоційної, крихкої, чутливої. Чуттєвість ставала частиною інституційованого уявного, частиною міфу про радянську людину і новим виміром для соціалістичного суб'єкта, який із взірця стахановця (робітника із рекордними результатами роботи і крайньою ступінню залученості у працю) трансформувався у візуальному режимі на маленьку людину, яку експлуатують обставини. Соціалістичний суб'єкт перетворюється на менше тіло, яке поглинається матеріалізованим інституційованим уявним, як-от у вигляді архітектури споруд і їх надмірності у варіанті Тодоровського. Заповнення нестачі – наприклад сцена присяги у фільму Тодоровського, що мала компенсувати щілину і «зшити» розрив між державою і народом, – стає способом продукування тоталітарної фантазії.

Щоби пояснити напругу між замкненістю і відкритістю в інституційованому уявному, ми звернемося до ідеї «зшивання» (suturing) Лакло і Муф, яку вони застосовують через лаканівську гілку психоаналізу. Вони підкреслюють, що найбільш експліцитно цю теоретичну зв'язку прописав Жак-Ален Міллер<sup>150</sup>. Через накладання швів відбувається виробництво суб'єкта<sup>151</sup>. Дія зшивання суспільства зберігає у собі парадокс: з одного боку, це припущення можливості цілого (зшитого) суспільства, в якому немає місця для розколів із великим Іншим, з іншого – тим самим з'являється простір для визнання незбіжності між ним (Іншим або символічним порядком) та суб'єктом<sup>152</sup>, а сам «момент фінального шва ніколи так і не стається».<sup>153</sup> Фантазія про фіксовану цілісність і тоталізовану сутність урухомлює зшивання, але і вона ж утримує в собі імпліцитне самозаперечення (якщо не самопідривання), адже накладання швів ніколи не зупиняється. Тут комбінуються роз'єднаність із повнотою, нестача у структурі разом із її

<sup>150</sup> Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso, 2014 P. 88.

<sup>151</sup> Ibid. P. 88.

<sup>152</sup> Ibid. P. 88.

<sup>153</sup> "The moment of the 'final' suture never arrives." Ibid. P. 86.

заповненням. Разом із можливістю (й імперативною вимогою) збіжності суб'єкта та порядку їх неunikно переслідує незаповненість.

Ховання-оприявлення, нестача і її заповнення відтак свідчать про неможливість позбутися порожнечі, і, в деяких випадках моторошне, її уникання. Лакло і Муф зазначають, що для Лакана шов поєднується із функцією уявного у розрізі «псевдо-ідентифікації»<sup>154</sup>: коли травмований державою суб'єкт із завзятістю прагне знову стати частиною їхнього спільного тіла і погляду («Чисте небо»); коли революційний обов'язок переплітається із коханням і втратою («Сорок перший»); коли вірність владі взаємопов'язується із вірністю батьківщині, переповнюючи себе («Вірність»). Зрештою Лакло і Муф підкреслюють, що жодне суспільство не може досягнути цілковитого заповнення, бути безшовним і «тотально зшитим» (totally sutured society)<sup>155</sup>. Якщо остаточне інституційоване уявне неможливе, – але можливе бажання цього і висування наперед відповідної (ре)презентації, – то це означає, що натомість стає можливою фантазія, яка усуває себе від реальності і водночас знецінює її, викривлює і майструє з неї чи то монструозну химеру, чи то зводить її до статусу своєї ілюзії. Така фантазія травматизує реальність, нехтує нею і видає це нехтування за турботливість, підмінює терор виправданою метою і засобом.

Перманентна незбіжність обумовлює «подвійний рух» зшивання, в якому центральним елементом структури постає закладена в ній нестача, яка вимагає постійної компенсації – заповнення<sup>156</sup>. Вже сама наявність шва сигналізує про нестачу й оприявнює її у своїй спробі приховати.

Досвід замикається у фантазії, перетворюючись на периферійну зону в організації бачення. Ця периферійність властива «Вірності» Тодоровського, «Сорок першому» і «Чистому небу» Чухрая, в яких поєднується сталінський (у

<sup>154</sup> Ibid. P. 88.

<sup>155</sup> “A totally sutured society would be one where this filling-in would have reached its ultimate consequences and would have, therefore, managed to identify itself with the transparency of a closed symbolic order. Such a closure of the social is, as we will see, impossible.” Ibid. P. 26.

<sup>156</sup> Ibid. P. 88.

«Чистому небі») і революційний («Сорок перший») символічний порядок із постсталініським дестабілізованим соціалістичним суб'єктом. Ненормативні досвіди головних персонажів виявляються у кінчному рахунку шляхом до їх виховання і дисциплінування, способом поміщення у велике соціальне тіло революційного обов'язку перед новою владою або у велике єднання із партією, яка зрештою нагороджує свого відкинутого сина. Водночас саме викриття досвіду у візуальному матеріалі кінематографу руйнує послідовність тоталітарної фантазії.

## ВИСНОВКИ

Протягом дослідження ми з'ясували специфіку впливу символічної смерті Сталіна на візуальні режими постсталінізму і виникнення деформацій інституційованого уявного. Через дослідження історичного контексту візуальних режимів сталінізму та постсталінізму, ми простежили наявність амбівалентних місць у символічному порядку єднання держави і народу, які вказували на незбіжності між владою та суб'єктом.

Було доведено, що символічна смерть Сталіна оприявнила вразливість структури влади у момент спустошення структурного центру, який досі був із надлишком заповнений символічною фігурою вождя, батька і вчителя у вигляді Сталіна. Символічна смерть Сталіна фактично розпочалася на наступний день після його фізичної смерті, коли Л. Берія почав реорганізовувати репресивну систему та амністував звинувачуваних у справі лікарів-отруйників. На матеріалі цієї справи ми побачили глибокий розкол між владою та суб'єктом, деформацію інституційованого уявного та ідентифікації народу із державою.

В ході дослідження було показано, що смерть вождя у 1953 році унаявнила порожнє місце, яке потребувало заповнення. Зникнення центрального пропагандистського образу Сталіна у символічному порядку призвело до розсіяння монополії на істину. Відтак радянський державний апарат потребував відновлення довіри, нових засобів контролю і способів виробництва соціалістично-радянського суб'єкта.

Було виявлено, що пропагандистський образ Сталіна залишив по собі екстенсивний надлишок через практики політичної освіти, зосереджених довкола текстів Сталіна, а також через уславлення і культивування вдячності Сталінові на публічних масових заходах. Необхідність дотримуватися символічного порядку у візуальному режимі була закладена у сталінізмі і продовжена у добу постсталінізму. Важливість візуального режиму на публічних масових заходах ми довели на прикладі критики Хрущова

проведення річниці Жовтневої революції у 1945 році у повоєнному Києва, яка здалася йому недбалою та неорганізованою через неорганізовану стихійність натовпу. Тоталітарна логіка масових публічних заходів мусила візуалізувати Народ-як-Єдине і втілювати велике соціальне тіло, в якому розщеплюються менші тіла окремих індивідів, перетворюючись на частину тоталізованої сутності.

Було з'ясовано, після смерті Сталіна надлишок його образу став руйнівним для структури влади, роблячи її вразливою через характер персоналізованості ушавлення лідера держави; відтак центр мав бути знову заповнений, а надлишок – усунутий з символічного порядку візуального режиму. Через символічну смерть лідерства Сталін став від'ємною частиною образу держави; його місце зайняла партія, новий носій монополії на істину. Єднання Сталіна і народу, яке пропагувалося до 1953 року, мало натомість бути «оздоровленим» єднанням держави і народу.

Було проаналізовано, що політика десталінізації Хрущова, яка розпочалася після його таємної промови на XX з'їзді (1956 р.), спрямовувалась на убезпечення структури влади від дестабілізації шляхом інституціонування нового уявного та візуального режиму, в якому зі спільного погляду влади і держави усувався Сталін. Останній був відсторонений, уособлений в якості феномен культу особи і виключений із сутності радянської держави. Замість ушавлення вождя – установчим символічним порядком поставав ленінізм, революційний міф та вірність батьківщині у контексті Великої Вітчизняної війни. Після викриття культу особи і дискурсивізації сталінізму в якості відхилення від істини влади – соціальне тіло і радянська держава були «очищені», а партія знову зосередила у собі епістемологічний привілей.

В контексті дослідження радянського тоталітаризму були застосовані концепти Корнеліуса Касторіадіса. Він стверджував, що метою інституціюваного є замкнення у собі соціального виміру, в якому тим не менш продовжується неперервний процес інституціонування нових форм уявного.

Соціалістична політика радянської держави в цьому контексті висувала в якості остаточної картини світу та організації бачення робітничий клас (пролетаріат), якому надається епістемологічний привілей визначати реальність, як стверджують Лакло і Муф. Істина, приписана робітничому класу, зрештою розміщується у партії та її лідері, які прозоро репрезентують інтереси пролетаріату. Це ототожнення, за Клодом Лефором, спрацьовує як тоталітарна фантазія, центром якої є єднання погляду держави і погляду народу.

Концептуалізація візуального режиму, – в рамках психоаналітичної теорії кіно Крістіана Метца і дослідження європейських мистецьких практик Мартіна Джея, – у нашій роботі була спрямована на демонстрацію способів виробництва та дисциплінування соціалістичного суб'єкта зокрема у міському просторі.

Конструювання погляду у теорії Крістіана Метца унаочнило специфіку організації бачення, а історія деформування і конкурування множинних візуальних режимів у європейському мистецтві Мартіна Джея – дозволило простежити потенційні траєкторії деформацій інституційованого уявного у постсталінізму. Погляд суб'єкта залежить від розміщення об'єкта та його зображення, а також від перерозподілу простору. Джей і Метц здебільшого працюють із рухомим чи нерухомим зображенням, тому аби розширити застосування терміну візуального режиму ми звернулися до постколоніальних студій, в межах яких була корисною історія поняття візуального режиму Рейчел Бейлі Джонс та її звернення до теорії втілення колоніальної влади через різні колоніальні візуальні операції Террі Сміта.

Ми застосували ці ідеї для аналізу способів виробництва і дисциплінування соціалістичного суб'єкта через політики містобудування. Було виявлено, що ідея соціалістичного міста у 1930-ті роки пов'язана із образом держави в якості інженера, який проєктує специфічний виокремлений простір для народу. Проєктування соціалістичного розселення у виробничих містах дозволяло впроваджувати експлуатаційні економічні та політичні відносини у

життя суб'єкта, забезпечувати результат індустріалізації. Міське планування постає візуальним режимом, в якому організовується тіло і погляд суб'єкта.

Було виявлено, що тенденція планування соцміст у 1930-х роках існувала паралельно із сталінським неокласицизмом у великих містах. Сталінський ампір позицінується нами як естетизація і перекивання реальності надлишком. Після символічної смерті Сталіна починається процес деформації інституційованого уявного в архітектурі, коли Хрущов у 1955 р. запроваджує реформу, що має «боротися із архітектурними надмірностями». На заміну парадності сталінського неокласицизму приходить економія матеріалів та модерністський функціоналізм – починається будівництво масової доступної забудови («хрущовок»), напрямком якої був продовжений у суцільній забудові мікрорайонів у пізньорадянський період. Надлишок ампіру був заміщений доступом до мінімального добробуту – на нашу думку, це спрацювало як нова логіка зваблення соціалістичного суб'єкта і новий спосіб єднання народу із державою. Влада турбувалася про робітника, який поставав внутрішнім Іншим – його працездатність експлуатувалася, проте забезпечувалася житлом. Заборона на прикрашання споруд створила новий тип монументального видовища у місті, який спирався на функціональну і спрощену конструктивістську логіку модернізму. Одноманітність і здешевленість інституційовала нове уявне, в якому панівний візуальний режим втілював раціоналізований функціональний простір у масовому доступному добробуті.

Були продемонстровані деформації інституційованого уявного на прикладі кіноробіт режисера відлиги Г. Чухрая. У своєму фільмі «Сорок перший» (1956), він екранізує повість Бориса Лавреньова про кохання між солдаткою Червоної Армії та аристократом-білогвардійцем, ворогом революції. Аналіз фільму показав, що Чухрай зображує приреченість неможливого кохання, завершенням якого є агонія головної героїні внаслідок вбивства нею свого коханого і ворога. В інституційоване уявне втручається ненормативна емоційність та чуттєвість менших тіл. Ця втрата й агонія, суміщені із

відтворенням імперативу вірності революції, вказують на деформацію інституційованого уявного. У своєму наступному фільмі «Чисте небо» (1961) Чухрай знову зображує втрату й ненормативність радянської людини перед лицем влади, а також пов'язує тріумфальність вчинків із зіщуленістю і зменшенням людини внаслідок травматичних подій. У цій стрічці маркований відступником Астахов, що повернувся з військового полону, зображується слухняним радянським суб'єктом, якого влада таким не визнає. Його потворність в межах радянського уявного поєднується із вірою у партію і тріумфом воз'єднання із владою після смерті Сталіна. Зрештою, це Сталін – відступник, що спотворив радянську владу та втрутився у єднання держави із народом. Цей фільм є прикладом інституціювання нового постсталінського уявного, в якому порожній структурний центр знову наповнюється гармонійний співіснуванням влади та соціалістичного суб'єкта.

Заповнення нестачі у структурі влади було простежено у стрічці «Вірність» (1965) Тодоровського. Ми приділили увагу сцені прийняття присяги, в якій співіснує зображення дисциплінованого суб'єкта із гіперболізованим єднанням із державою. Ця сцена спрацьовує як зшивання розриву між владою та суб'єктом, у єднання яких втручається відчуття зменшеності людської перспективи. Прикметною рисою фільму є кадри, в яких людина займає найменшу і часто нижню частину композиції: на військових кадетів тисне будівля їхнього училища, що нависає над їхніми рядами; над учнями школи нависає стеля класу, чия просторова спустошеність стає більшою за школярів. Зіщуленість людини порожнечами і надлишковістю суворих споруд порівнюється нами із крупними планами облич кадетів у сцені присяги. Укрупненість виявляє вразливість зображених кадетів перед державним обов'язком, а також спрацьовує як переповнена вірність, що компенсує розрив у єднанні держави і народу.

Отже, у досліджених прикладах було продемонстровано, з одного боку, інституціювання нової ієрархії радянського уявного, з іншого – присутність

деформаційних точок. Разом вони втілюють напругу у конкуруванні візуальних режимів посталінізму, які мають виробляти слухняних соціалістичних суб'єктів, проте лишаяться із загубленими маленькими радянськими людьми. Тоталітарна фантазія єднання держави і народу вміщує у себе периферійні зони ненормативності, проте продовжує тривати і замикати у собі досвід реальності.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Attwood, Lynne. "Housing in the Khrushchev Era." *Women in the Khrushchev Era*, 2004, pp. 177–202, [https://doi.org/10.1057/9780230523432\\_10](https://doi.org/10.1057/9780230523432_10).
2. Boehm, Gottfried, and W. J. Mitchell. "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters." *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, no. 2–3, 2009, pp. 103–121, <https://doi.org/10.1080/14735780903240075>.
3. Breckman, Warren. *Adventures of the Symbolic: Post-Marxism and Radical Democracy*. Columbia University Press, 2016.
4. Burke, Peter. *A Social History of Knowledge: Peter Burke*. Polity Press, 2000.
5. Castoriadis, Cornelius, and Andrew Cooper. "Window into Chaos." *Thesis Eleven*, vol. 148, no. 1, 2018, pp. 77–88, <https://doi.org/10.1177/0725513614535698>.
6. Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Translated by K. Blarney, The MIT Press, 2005.
7. Chmelnizki, Dimitri. *Alexey Shchusev: Architect of Stalin`s Empire Style*. DOM, 2021.
8. Clark, Katerina. *The Soviet Novel, History as Ritual*. Indiana University Press, 2000.
9. Didi-Huberman, Georges, and Harvey Mendelsohn. *Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Pennsylvania State University Press, 2018.
10. Etkind, Aleksandr. *Warped Mourning Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford University Press, 2013.
11. Evans, Christine. "The 'Soviet Way of Life' as a Way of Feeling." *Cahiers Du Monde Russe*, vol. 56, no. 2–3, 2015, pp. 543–569, <https://doi.org/10.4000/monderusse.8201>.

12. Dünkler V., Bruhnand M. The image as cultural technology. *Visual literacy* / ed. by J. Elkins. 2009. P. 165–178.
13. Fitzpatrick, Sheila. *Accusatory Practices: Denunciation in Modern European History, 1789-1989*. Univ. of Chicago Press, 1997.
14. Fitzpatrick, Sheila. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford University Press, 2015.
15. Fleckner U., Warnke M., Ziegler H. *Politische Ikonographie: Ein Handbuch*. C.H. Beck, 2014. Vol. 1.
16. Fleckner U., Warnke M., Ziegler H. *Politische Ikonographie: Ein Handbuch*. C.H. Beck, 2014. Vol. 2.
17. Foster, Hal. *Vision and Visuality*. Bay Press, 2009.
18. Frolic, B. Michael. “The Soviet City.” *Town Planning Review*, vol. 34, no. 4, 1964, p. 285, <https://doi.org/10.3828/tpr.34.4.u32608636406t372>.
19. Ginsburgs, George. “Structural and Functional Evolution of the Soviet Judiciary since Stalin’s Death: 1953–1956.” *Soviet Studies*, vol. 13, no. 3, 1962, pp. 281–302, <https://doi.org/10.1080/09668136208410288>.
20. Gorlizki, Yoram. “Party Revivalism and the Death of Stalin.” *Slavic Review*, vol. 54, no. 1, 1995, pp. 1–22, <https://doi.org/10.2307/2501117>.
21. Jay, Martin. *Empires of Vision: A Reader*. Duke University Press, 2014.
22. Jay, Martin. “Scopic Regimes of Modernity Revisited.” *The Handbook of Visual Culture*, 2012, pp. 102–114, <https://doi.org/10.5040/9781474294140.ch-003>.
23. Jones, Polly. “From Stalinism to Post-Stalinism: De-Mythologising Stalin, 1953-56.” *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 4, no. 1, 2003, pp. 127–148, <https://doi.org/10.1080/14690760412331326108>.
24. Jones, Polly. *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70*. Yale University Press, 2016.

25. Jones, Rachel Bailey. "History of the Visual Regime." *Postcolonial Representations of Women*, 2011, pp. 101–115.  
[https://doi.org/10.1007/978-94-007-1551-6\\_5](https://doi.org/10.1007/978-94-007-1551-6_5).
26. Kotkin, Stephen, and Paul Hecht. *Stalin*. Primento Digital, 2017.
27. Kotkin, Stephen. *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*. University of California Press, 1995.
28. Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso, 2014.
29. Laplanche, Jean, and J.-B Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Karnac Books and the Institute of Psycho-Analysis, 1988.
30. Lefort, Claude. *Complications: Communism and the Dilemmas of Democracy*. Columbia University Press, 2007.
31. Lefort, Claude. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. MIT Press, 1986.
32. McKenzie, Brent. "The 1960's, the Central Department Store, and Successful Soviet Consumerism: The Case of Tallinna Kaubamaja – Tallinn's 'Department Store.'" *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review*, vol. 5, no. 9, 2011, pp. 41–48,  
<https://doi.org/10.18848/1833-1882/cgp/v05i09/51860>.
33. Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana Univ. Press, 2000.
34. Mitchell, W J. *Landscape and Power*. Univ. of Chicago Press, 2009.
35. Monastireva-Ansdell, Elena. "Soviet Structuring Myths in the Commissar." *The Russian Cinema Reader*, 2019, pp. 88–102,  
<https://doi.org/10.1515/9781618113764-013>.
36. Plamper, Jan. *The Stalin Cult a Study in the Alchemy of Power*. Hoover Institution, Stanford University, 2012.

37. Plot, Martín, editor. "Claude Lefort: Thinker of the Political." *Continental Philosophy Review*, vol. 46, no. 4, 2013, pp. 603–607, <https://doi.org/10.1007/s11007-013-9275-8>.
38. Pribic, Rado, et al. "Soviet Disunion: A History of the Nationalities Problem in the USSR." *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 22, no. 2, 1991, p. 330, <https://doi.org/10.2307/205888>.
39. Prokhorov, Alexander. "Cinema of the Thaw 1953-1967." *The Russian Cinema Reader*, 2019, pp. 14–31, <https://doi.org/10.1515/9781618113764-005>.
40. Prokhorov, Alexander. "The Adolescent and the Child in the Cinema of the Thaw." *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 1, no. 2, 2007, pp. 115–129, [https://doi.org/10.1386/srsc.1.2.115\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.1.2.115_1).
41. Reid, Susan E. "Cold War in the Kitchen: Gender and the de-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev." *Slavic Review*, vol. 61, no. 2, 2002, pp. 211–252, <https://doi.org/10.2307/2697116>.
42. Reid, Susan E. "The Khrushchev Kitchen: Domesticating the Scientific-Technological Revolution." *Journal of Contemporary History*, vol. 40, no. 2, 2005, pp. 289–316, <https://doi.org/10.1177/0022009405051554>.
43. Rendtorff, Jacob Dahl. "Castoriadis' Concept of Institution and Democracy." *Nordicum-Mediterraneum*, vol. 3, no. 2, 2008, <https://doi.org/10.33112/nm.3.2.7>.
44. Sendyka, Roma. "Scopic Regimes and Modernity: Hypotyposis." *Discussing Modernity*, 2013, pp. 103–114, [https://doi.org/10.1163/9789401209304\\_010](https://doi.org/10.1163/9789401209304_010).
45. Sennett, Richard. *Building and Dwelling: Ethics for the City*. Farrar, 2018.
46. Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. W.W. Norton, 2017.
47. Simon, Gerhard. *Nationalism and policy toward the nationalities in the Soviet Union: From totalitarian dictatorship to post-Stalinist society*. Routledge, 2019.
48. Sudjic, Deyan, and Boris Mikhaïlovich Iofan. *Stalin's Architect: Power and Survival in Moscow: Boris Iofan (1891-1976)*. The MIT Press, 2022.

49. Taylor, Richard, and Ian Christie. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. Routledge, 2003.
50. Tucker, Kenneth H. "From the Imaginary to Subjectivation: Castoriadis and Touraine on the Performative Public Sphere." *Thesis Eleven*, vol. 83, no. 1, 2005, pp. 42–60, <https://doi.org/10.1177/0725513605057136>.
51. Warburg A. "Pagan-Antique prophecy in words and images in the age of Martin Luther". *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European renaissance* / ed. by D. Brit. 1999. P. 597–697.
52. Warnke, Martin. *Political Landscape: The Art History of Nature*. Reaktion Books Ltd., 2004.
53. Warnke M. *Politische Ikonographie. Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie* / ed. by A. Beyer. Berlin, 1992. P. 23–28.
54. Woll, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. I.B. Tauris, 2000.
55. Yoram Gorlizki. "Structures of Trust after Stalin." *The Slavonic and East European Review*, vol. 91, no. 1, 2013, p. 119, <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.91.1.0119>.
56. Humphrey, Caroline. "Ideology in Infrastructure: Architecture and Soviet Imagination." *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 11, no. 1, 2005, pp. 39–58, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2005.00225.x>.
57. Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2006.
58. Yurchak, Alexei. *The Cynical Reason of Late Socialism: Language, Ideology and Culture of the Last Soviet Generation*. 1997.
59. Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 2009.
60. Алфьоров, Микола. "Політика урбанізації Східної України в 1920-1939 роки." *Схід* (2010).
61. Арендт, Ханна. *Айхман в Єрусалимі. Розповідь про банальність зла*. Дух і Літера, 2021.
62. Арендт, Ханна. *Джерела тоталітаризму*. Дух і Літера, 2005.

63. Боровик, Микола. "Міт революції і нова схема української історії", *Критика*, № 7–8 (189-190), 2013, с. 16–17.
64. Брюховецька, Ольга. "Трудове лібідо: фільм "Тіні забутих предків" і сексуалізація праці в радянському уявному". *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, т. 1, 2018, с. 35–41.
65. Брюховецька, Ольга. "Спроекований суб'єкт: досвід машини в контексті апаратної кінотеорії.", 2004.
66. Брюховецька, Ольга. "Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР.", 2012.
67. Даниленко, Віктор. "Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської „відлиги”". *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*, № 14, 2008, с. 3–17.
68. Даниленко, Віктор, Н. Лаас, and М. Смольницька. "Українське суспільство: від пізнього сталінізму до хрущовської «відлиги»." *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*, 2014.
69. Даниленко, Віктор, Н. Лаас, and М. Смольницька. "Українське суспільство: від пізнього сталінізму до хрущовської «відлиги»." *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*, 2014.
70. Джадт, Тоні. *Після війни*. Перекладач Катерина Зарембо, Наш Формат, 2021.
71. Доманська, Ева. *Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле*. Редактори Володимир Склокін та Сергій Троян, перекладач Володимир Склокін, Ніка-Центр, 2012.
72. Євреїнов, Юрій, та Нінель Трикаш. "У пошуках загальної теорії соціалістичної архітектури". *Місто: історія, культура, суспільство*, т. 13, № 1, 2022, с. 85–99.
73. Єсельчик, Сергій. *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві*. Критика, 2008.

- 74.Скельчик, Сергій. *Повсякденний сталінізм: Київ і кияни після великої війни*. Перекладач Ярослава Стріха, Laurus, 2018.
- 75.Жижек, Славой. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру. Перекладач Павло Швед, Komubook, 2018.
- 76.Коряга, П. "Київський метрополітен як чинник формування культурного ландшафту великого українського міста в радянський період". *Актуальні проблеми філософії та соціології*, № 32, 2022, с. 58–62.
- 77.Краснопьорова, Л. О. "Об'єми та напрямки житлового будівництва на Донбасі періоду післявоєнної відбудови та хрущовської відлиги." *Історичні і політологічні дослідження* 4 (2013): 206-213.
- 78.Марковський, Андрій. "Три етапи переходу від «сталінського ампіру» до модернізму на прикладі Києва." *Містобудування та територіальне планування* 75 (2020): 249-261.
- 79.Прохоров, Александр. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской Культуры в Литературе и Кинематографе "Оттепели"*. Академический Проект, 2007.
- 80.Сеннет, Річард. *Будувати і жити: етика міст*. Перекладач Марина Шевцова, КЕНЕКШНС, 2021.
- 81.Снайдер, Тімоті. *Криваві землі. Європа між Гітлером і Сталінім*. Laurus, 2018.
- 82.Тутученко, Семен. "Про систему архітектури". *Місто: історія, культура, суспільство*, т. 13, № 1, 2022, с. 77–83.
- 83.Хмельницький, Дмитрій. *Архитектура Сталина: психология и стиль*. Прогресс-Традиция, 2007.
- 84.Шліхта, Наталія. *Історія радянського суспільства. Курс лекцій*. Акта, 2015.

## ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. *“Вірність”* (рос. *“Верность”*)  
Режисер: Петро Тодоровський  
Сценарій: Булат Окуджава, Петро Тодоровський  
У головних ролях: Владімір Четверіков, Галина Польські  
Оператори: Вадим Костроменко, Леонід Бурлака і Вадим Авлошенко  
Композитор: Борис Карамішев  
Монтаж: Етна Майська  
Художники: Валентин Коновалов і Анатолій Овсянкін  
(художники-постановники), Зоя Губіна (художник-гример), Іван Пуленко  
Костюмер: Г. Заславський  
Звукорежисер: Володимир Курганський  
Кінокомпанія: Одеська кіностудія  
Тривалість: 82 хв.  
Мова: російська  
Рік: 1965
2. *“Сорок перший”* (на основі однойменної повісті Бориса Лавреньова)  
Режисер: Яков Протазанов. С  
ценарій: Борис Лавреньов.  
У головних ролях: Іван Коваль-Самборський, Іван Шраух, Ада Войцик.  
Кінокомпанія: Межрабпом-Русь  
Тривалість: 66 хв.  
Мова: російська  
Рік: 1926
3. *“Сорок перший”*. (на основі однойменної повісті Бориса Лавреньова)  
Режисер: Григорій Чухрай  
Сценарій: Григорій Колтунов  
У головних ролях: Ізольда Извицкая, Олег Стриженов  
Оператор: Сергей Урусевський  
Композитор: Ніколай Крюков  
Кінокомпанія: Мосфільм

Тривалість: 88 хв.

Мова: російська

Рік: 1956

4. *“Чисте небо”*

Режисер: Григорій Чухрай

Сценарій: Данііл Храбровицький, Григорій Чухрай

У головних ролях: Євгеній Урбанський, Ніна Дробишева

Оператор: Сергій Полуянов

Композитор: Михайло Зів

Кінокомпанія: Мосфільм

Тривалість: 106 хв.

Мова: російська

Рік: 1961

## ДОДАТКИ

### Додаток 1. Ілюстрації



Рис. 1. Павло Кашкель. *“Перше травня у м. Сталіно”*, 1952. Фотоплівка (середній формат). Колекція: Маріупольський краєзнавчий музей. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/44657>



Рис. 2. Павло Кашкель. *“Перше травня у м. Сталіно”*, 1952. Фотоплівка (середній формат). Колекція: Маріупольський краєзнавчий музей. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/44650>



Рис. 3. Павло Кашкель. *“Перше травня у м. Сталіно”*, 1952. Фотоплівка (середній формат). Колекція: Маріупольський краєзнавчий музей. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/44656>



Рис. 4. Автор невідомий. *“Містечко для гірників довкола шахти “Запорізька”*”, 1957. Фотографія (паперовий носій). Колекція: Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г.С. Пшеничного. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/5532>



Рис. 5. Ярослав Янчак. “Житлове будівництво на вулиці В. Терешкової, тепер І. Виговського”. 1963. Фотографія (паперовий носій). Колекція: Ярослав Янчак. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/2608>



Рис. 6. Автор невідомий. *“9-ти поверховий житловий будинок”*. 1987-1988.

Фотографія (паперовий носій). Колекція: Краєзнавчий музей міста Славутича і Чорнобильської АЕС. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/6236>

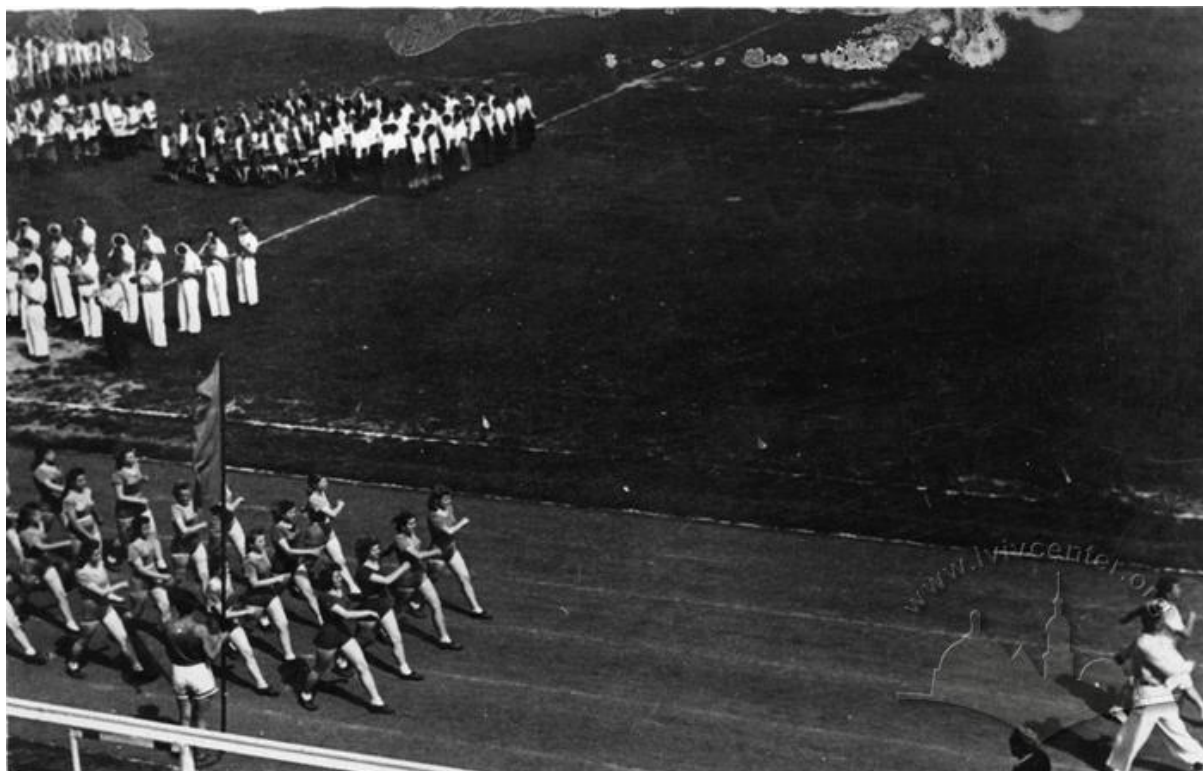


Рис. 7. Автор невідомий. “Масове святкування на стадіоні “Динамо””. Фотографія (паперовий носій). 1945-1953. Колекція: Володимир Румянцев. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/6060>

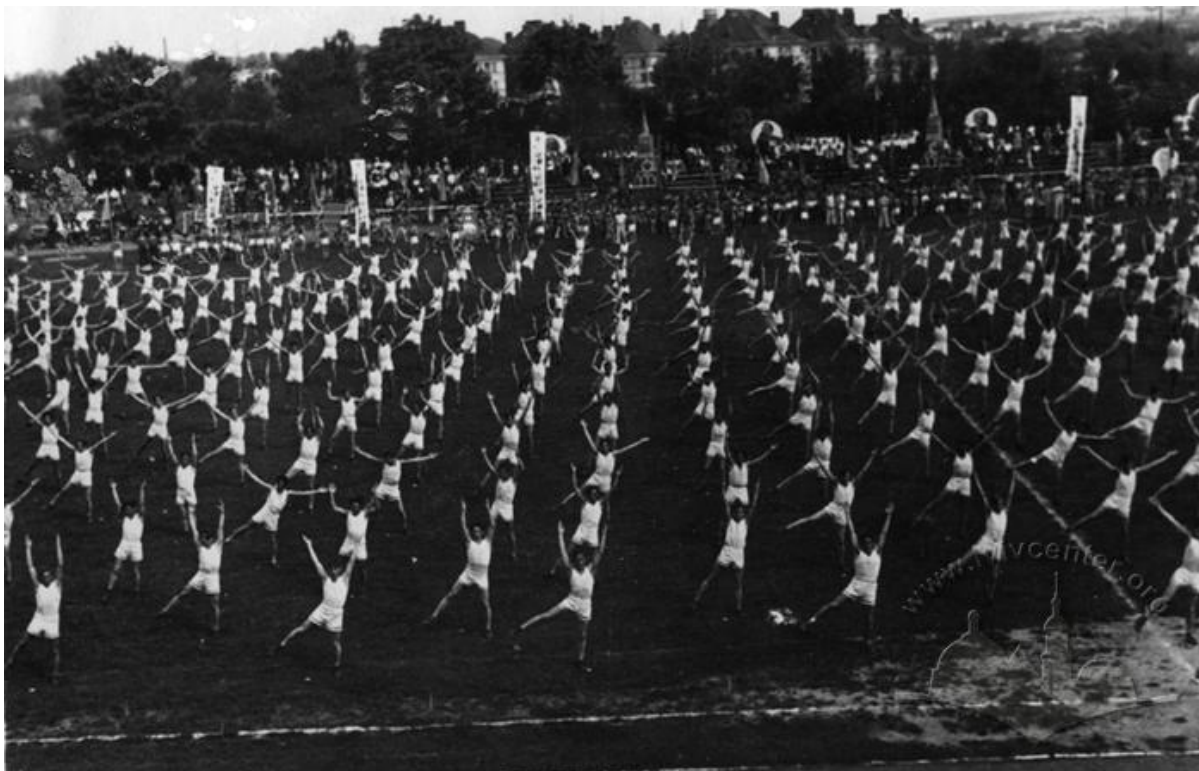


Рис. 8. Автор невідомий. “Виступ гімнастів на стадіоні “Динамо””. 1945-1953. Фотографія (паперовий носій). Колекція: Володимир Румянцев. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/6065>



Рис. 9. Павло Кашкель. *“Перше травня у м. Сталіно”*. 1952. Фотоплівка (середній формат). Колекція: Маріупольський краєзнавчий музей. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/44654>

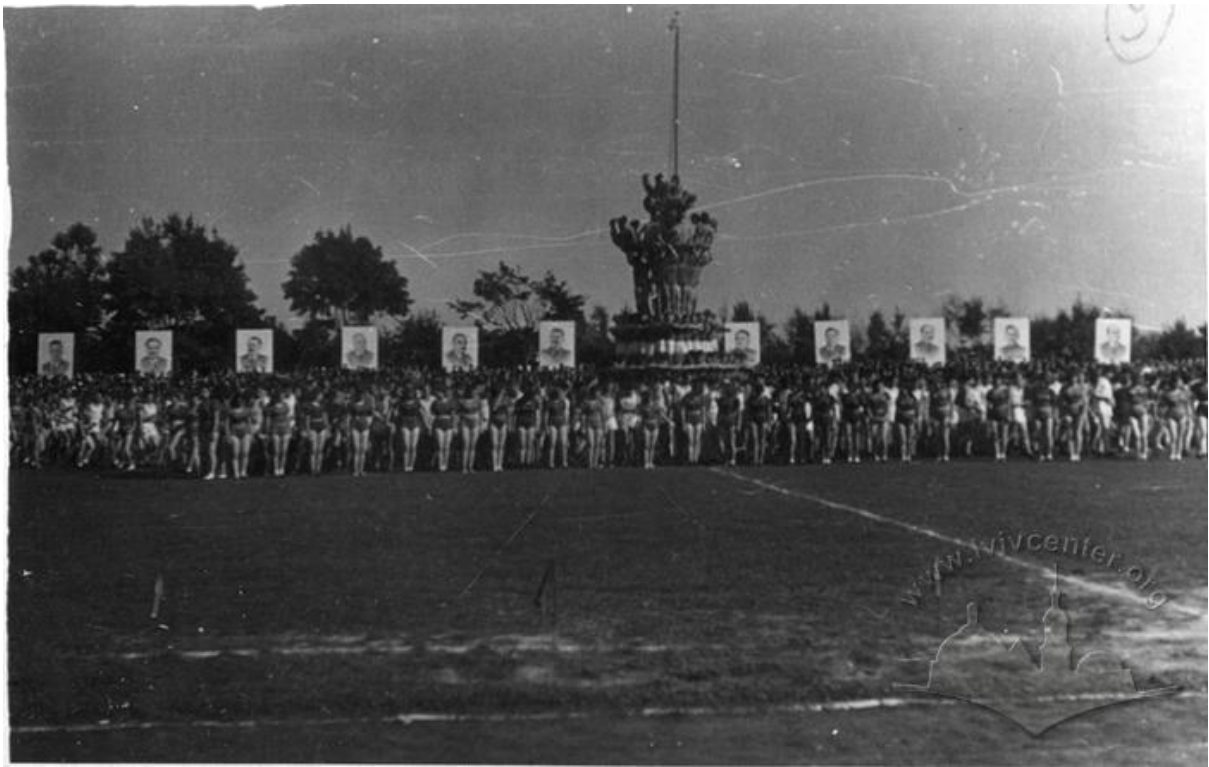


Рис. 10. Автор невідомий. “Масове святкування на стадіоні “Динамо””. 1945-1953. Фотографія (паперовий носій). Колекція: Володимир Румянцев. Режим доступу: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/6059>



Рис. 11. Петро Тодоровський. *“Вірність”*. 1965. 21:51. Одеська кіностудія.  
Режим доступу:

[https://www.youtube.com/watch?v=PTDCmqDulfl&ab\\_channel=OdesaFilmStudio](https://www.youtube.com/watch?v=PTDCmqDulfl&ab_channel=OdesaFilmStudio)



Рис. 12. Петро Тодоровський. *“Вірність”*. 1965. 6:06. Одеська кіностудія.

Режим доступу:

[https://www.youtube.com/watch?v=PTDCmqDulfl&ab\\_channel=OdesaFilmStudio](https://www.youtube.com/watch?v=PTDCmqDulfl&ab_channel=OdesaFilmStudio)



Рис. 13. Петро Тодоровський. *“Вірність”*. 1965. 2:27. Одеська кіностудія.  
Режим доступу:  
[https://www.youtube.com/watch?v=PTDCmqDulfl&ab\\_channel=OdesaFilmStudio](https://www.youtube.com/watch?v=PTDCmqDulfl&ab_channel=OdesaFilmStudio)