

УДК 791.43.01+159.964.2

Собуцький М. А.

ЕПОХА «ОРГАНІЧНОЇ КОНСТРУКЦІЇ» У ДЗЕРКАЛІ КІНО Й ПСИХОАНАЛІЗУ

Статтю присвячено окресленню деяких синхронних паралельних явищ ідеологічного, психо-аналітичного та кінематографічного дискурсів доби між двома світовими війнами.

На початку ХХ ст. Карл Каутський (тоді ще начебто не «ренегат», а охоронець марксистської ортодоксії) писав у завершальному розділі своєї праці «Розмноження та розвиток у природі й суспільстві»: «Виникне новий рід людей, сильний, красивий і життєрадісний, як герої грецького епосу або німецькі багатирі епохи переселення народів...» [1]. У розділі з красномовною назвою «Гігієна раси» описувалося, як мораль соціалізму «дивитиметься на народження хворої дитини такими ж очима, як зараз на народження позашлюбних дітей» [2]. Переклад, виданий 1923 р. в Харкові, вписав цей опус у контекст недовговічної радянської еugenіки, а разом з тим ще раз наніс його на карту «людиноводства», що ним марила епоха між двома світовими війнами.

Одразу зазначимо: доля еugenічної утопії у СРСР не є головним предметом нашої розвідки. Доля ця була, як відомо, короткою й нещасливою, - до того ж дуже подібною до долі радянського психоаналізу. Перший сплеск - невдовзі по завершенні громадянської війни; другий - під кінець 1920-х, перед «великим переломом» або ж «революцією згори» [3]; й далі - потужне витіснення купно з іншими різновидами «троцькістської контрабанди» та/або «меншовизуючого ідеалізму». «Звичайно ж, цілковито неприйнятним є ідеал Каутського, який, виходячи з явно механістичної селекційної настанови, уявляє собі людей за соціалістичного устрою обов'язково або у вигляді зразків давньогрецького мистецтва, або у вигляді давніх германців» [4]. Ця цитата - вже зі статті «Євгеніка» «Великої радянської енциклопедії» 1931 р., підписаної таким собі Г. Баткісом. Не так цікаво тут, що Каутського встигли наново негативно перечитати, як те, що

у перечитанні виринав симптом: «герої епосу» перетворились на «зразки мистецтва». Можна, звісно, завважити, що епос - теж мистецтво; але не варто, бо підстановка на місце словесної (тобто символічної) статуарної (тобто уявної) репрезентації є одним з характерних проявів епохи параноїдального моделювання людської істоти («нової людини»). Саме про неї й ітиметься далі.

Назву моделі запозичуємо у зовсім не марксистського і не радянського автора тієї ж доби - Ернста Юнгера з есе «Робітник. Панування і гештальт» (1932). Щоправда, в Юнгера «органічна конструкція» стосується не стільки образу-гештальту окремого індивіда, скільки тих спільнот, у яких індивід розчиняється завдяки «усе щільнішому злиттю органічних та механічних сил» [5]. Такими «органічними конструкціями» можуть бути еліти, партії, держави; при цьому воля до «тотальної мобілізації», яка лише передуює органічному конструюванню, має доповнитися мистецтвом, що надає виразу тотальності шляхом оформлення, «...тепер вже вимальовується природне завдання, з яким має впоратися мистецтво, що репрезентує гештальт робітника... Завдання тотальної мобілізації полягає у тому, щоб перетворити життя у енергію, як вона виявляє себе у дзиччанні коліс у господарській діяльності, техніці й транспортних засобах або у вогні та пожвавленому русі на полі битви. Таким чином вона спирається на життєву міць, тоді як оформлення надає виразу буттю й, отже, мусить користуватися не мовою руху, а мовою форм» [6]. «Гештальт робітника» мав вилитися у «Тотальний твір мистецтва» тоталітарної держави. Так воно й сталося у Німеччині 1930-х, і у сталінському СРСР (принаймні на думку Бориса

Гройса [7]). Знов-таки, не заради того, щоб повторити відому тезу про наскрізне проникнення мистецтва у тоталітарну структуру реальності, варто перечитати пасажі Е. Юнгера про «органічну конструкцію». Не менш цікава у них саме статуарна, статична опора на гештальт, цілісний образ квазі-інстинктивного характеру.

Наведемо ще одну цитату, знов із зовсім гетерогенного (начебто) джерела. «Річ у тім, що цілісна форма тіла, цей міраж, у якому суб'єкт передчуває дозрівання своїх можливостей, надається йому лише в якості *Gestalt*, тобто ззовні. Звичайно, стосовно цього зовнішнього боку форма виступає радше як та, що створює, аніж як похідна; але важливо, що із цього свого боку вона постає перед суб'єктом зафіксованою у своїй рельєфній статурності й обернено симетричною, на противагу тій бурхливій активності, що нею суб'єкт щосили намагається її оживити» [8]. Це - Жак Лакан «Стадія дзеркала...», текст 1949 р., вперше невдало озвучений на психоаналітичному конгресі у Марієнбаді 1936 р., перед від'їздом Лакана на Берлінську Олімпіаду. Текст, якщо вчитатися, «дзеркально симетричний» юнгерівському: там - від гештальта через рух, енергію, активність «тотальної мобілізації» до застигання форми «органічної конструкції»; тут - від марного намагання мобілізувати рух, енергію, активність до оживлення статуарного гештальта. Дзеркальність текстів стане зрозумілою, якщо згадати тільки-но сказане: Юнгерові йшлося про конструкції, складені (зрошені) з індивідів, Лаканові - про окремого індивіда як такого. Ще прозоріша вона з огляду на відоме Ж. Лакану «параноїдальне відчуження, що виникає при оберненні від «я» дзеркального до «я» соціального» [9]. Добре відоме, оскільки саме з проблем параноїального психозу Лакан починав свій науковий шлях, захищав про них дисертацію 1932 р., писав у сюрреалістському часописі «Мінотавр» у травні-червні 1933 р. на тему «Проблема стилю і параноїальні форми досвіду».

Врешті-решт маємо повну синхроністичність між «Робітником» та ранніми працями Лакана. Синхронія руху у зустрічних напрямках уздовж вісі параної - дальності соціального (само) відчуження - не доказ впливу, але свідчення симптому. Ще показовіша синхроністичність спостерігається з Лаканом «Стадії дзеркала...», який, за свідченням його біографа Елізабет Рудінеско, на Олімпіаді 1936 р. в Берліні дивився на нацистський парад дисциплінованих тіл під кутом зору внутрішнього страху суб'єкта перед силами, що розірвуть його на шматки - а отже, й перед на-

товпом, який нацисти саме через свій страх (параноїдальний за визначенням, як проекція внутрішніх поганих об'єктів) «так послідовно намагалися організувати й підкорити» [10]. Нарешті, синхроністичність стане очевидною, коли залучимо до розгляду ще й візуальну (уявну, в сенсі «гештальта») репрезентацію XI Олімпійських ігор у славетному тригодинному гімні тілам «раси панів» - «Олімпії» Лені Ріфеншталь, 1936 р. У вступних кадрах фільму камера досить довго медитує на античних статуях, перебираючи їх експозицію, начебто відшукуючи серед них образ, придатний для того, щоб його оживити. Нарешті знайдено «Дискобола» Мирона; подвійна експозиція поступово перетворює його на арійського (хоча й не білявого) атлета, що технічно вправно жбурляє диск, «оживляючи» тим самим не лише статую Мирона, а й ближчу за часом однойменну скульптуру М. Манізера (1927), де зображалася не нижня, а верхня точка розмахування диском. Паралель у даному разі підказана розвідкою Оксани Мусієнко про український кінематограф середини 1930-х [Н]; чому так - скажемо трохи згодом. Зараз же принагідно підкреслимо: камера в «Олімпії» здійснює буквально те, чим марить суб'єкт лаканівської «стадії дзеркала», в уявному реєстрі «намагаючися оживити» «бурхливою активністю» «рельєфну статурність» (див. вище) власного образу ідеального «я».

Де ж тут приводить євгенічна утопія, з якої ми починали? Там, де «органічна конструкція» - дзеркальне ідеальне «я» епохи міжвоєнної нарцисичної травми - перетворюється на расу, расовий тип. Власне, це сталося вже у «Робітниківі» Е. Юнгера, де з повною відвертістю цей типовий гештальт не тільки постулюється, а й конструюється новими, вже не примітивно «механічно селекційними» засобами К. Каутського. Раса виховується: «Тут стане вдвічі необхіднішою та роль, яка відводиться військовому обов'язкові стосовно виховання, засвоєння єдиної дисципліни, коротко кажучи, закарбування расових ознак у населення» [12]. І у тому ж таки «Робітниківі» можемо прочитати стосовно кінематографа як адекватного засобу закарбування «типу», що судження про «гарний» чи «поганий» фільм базуються виключно на тому, «якою мірою вдалося опанувати типові засоби. Але таке опанування являє собою революційний засіб легітимації, тобто полягає у репрезентації гештальта робітника тими засобами, якими цей гештальт мобілізує світ» [13].

Повернемося тепер до СРСР зразка середини 1930-х. Це - час, коли точилася відчайдушна

полеміка радянської утопії «нової людини» з відповідною нацистською роботою уяви. Про останню можемо судити з думок німецького расового теоретика Густава Пауля зразка 1935 р., наведених у збірці «Проти фашистської фальсифікації історії» 1939 р.: «Німецька молодь з числа знаті... знаходила в Італії (в середні віки - М. С) широку арену діяльності в усіх сферах культури, а це допомогло їй, говорячи словами Шпенглера, сформуватися... Для формування типу північної раси... ця можливість... та її здійснення мали величезне значення» [14]. Проте й марксистська позиція насправді на диво мало відрізняється. У збірнику «Проти фашистського мракобісся й демагогії» 1936 р., у статті С. Вольфсона, спеціально присвяченій расовим теоріям, читаємо: «Соціальному факторові належить вирішальна роль у зміні фізичних ознак людини, отже і у зміні расових властивостей» [15]. Отже, раса виховується - як для націонал-соціалістів, так і для будівників соціалізму - в «одній, окремо взятій»?

Схоже, спробу саме такого виховання являв собою фільм А. Роома за сценарієм Ю. Олеші «Суворий юнак» (Київська студія «Українфільм», 1935 р.), що йому присвячено чималу частину цитованої розвідки О. Мусієнко. Порівняння з «Олімпією» виникає не випадково, і не через саму лише постать дискобола (один з героїв фільму визначається безпосередньо через цю характеристику). Дорійський стиль стадіону «Динамо», який, до речі, за шість років легко був перетворений на «Німецький стадіон» [16]; скульптурно-горельєфні композиції з тіл молодих героїв, які у спортивній роздягальні картинно обговорюють саморобний «Третій комплекс ГПО» (моральний) на тлі барельєфних профілів чотирьох вождів; улюблений собака - величезний дог професора-надлюдини, що ним ближче до фіналу цькують нахлібника-недолюдину; претензії Гриші-комсомольця та його друга-дискобола на досконалість, яка подається насамперед у їх скульптурній статури... Нарешті, промовистий симптом фільму: комсомолка, яка з будь-якого приводу повторює фразу: «Невже ти не розумієш?», каже нахлібникові у відповідь на зневажливу промову («Таких, як доктор Степанов, мало, а таких, як ви, багато»): «Це фашистське розуміння комунізму; невже ви не розумі-

єте?» Хоча насправді фауна фільму складається виключно з аристократів - або духу, або тіла, або посади (якщо моряк - обов'язково адмірал). Навіть хворіють вони якимось піднесено-аристократично, й оперують їх чомусь у тодішньому музеї Леніна (мабуть, будівлю обрано знов-таки завдяки дорійській стилістиці її оздоблення; пристрасть до «суворой доріки» добре засвідчена саме для німецького націонал-соціалізму, радянська ж «класика» начебто послуговувалася менш строгим лексиконом форм [17]). І все це щосекунди може розвалитися - як сон, що вплетений у тканину оповіді, але не відрізняється від самої оповіді за фактурою, як примарна подорож примарним світом, що супроводжується безкінечними повторами одних і тих самих реплік (своїми ключовими фразами наділено майже всіх персонажів, особливо другорядних: таке собі магічно-конструктивістичне заклинання). Як, зрештою, і примарний фінал, теж побудований на кількаразових потворах, завдяки яким, хоча нічого і не відбувається, але час структурується, нарізається, перетворюється на свого роду «органічну конструкцію», де люди рухаються у ритмі, заданому внутрішнім пружинним механізмом: композитор, що вибігає на балкон з передбачуваністю годинникової зозулі, кохана Гриші-комсомольця, яка водить його вулицями, «видаючи» йому прогулянку малими порціями. Дзеркальне «я» - якщо Гриша мав би правити глядачеві за нього - на диво безпорадне у своїх спробах ожити. Проте параноїдальний «дух епохи», схоже, цього й вимагав: «вожді», згадувані у Гришиному листі до Ольги - члена ЦК комсомолу, це той символічний «великий Інший», якого потребує для свого довершеного здійснення «стадія дзеркала».

Фільм, щоправда, було покладено на полицю. Може, через нерозуміння; а може, як симптом, зрадливий у своїй надмірності. Бажання нової породи - насмілюся сказати «раси», не введеної шляхом добору (надто довго й ненадійно), а вихованої на стадіонах, у майже стерильних умовах, - бажання, характерне для всієї міжвоєнної Європи, проглянуло тут надто вже оголеним. Якщо скористатися двічі повтореною у фільмі реплікою одного з персонажів - надто «голим», здатним провокувати параноїдальне відчуження.

1. Каутский К. Размножение и развитие в природе и обществе.-Харьков: Пролетарий, 1923.-С. 159.
2. Там само.
3. Яку, між іншим, не варто наново щоразу винаходити, як це зробила кілька років тому Шейла Фіцпатрік, за

- свідченням Славоя Жижека: Жижек С. 13 опытов о Ленине.- Москва: Ad marginem, 2003.- С. 55. Поняття цілкомитивно легітимне, зустрічається з часів «Короткого курсу історії ВКП(б)».
4. БСЭ: 1-е изд.- 1931.- Т. 23.- Ст. 817.

5. *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт.- СПб.: Наука, 2000.-С. 313.
6. Там само.- С. 315-316.
7. *Гройс Б.* Искусство утопии.- М.: Художественный журнал, 2003.-С. 19-97.
8. *Лакан Ж.* Стадия зеркала и её роль в формировании функции «я» в том виде, в каком она предстаёт нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. Семинары. Книга 2.- М.: Гнозис/Логос, 1999.- С. 510.
9. Там само.- С. 513-514.
10. *Рудинеско Э.* Жак Лакан: эскиз жизни - история системы мысли // http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_95/1999_5_25.htm
11. *Мусієнко О.* Кінематографічна «поліція» українського кіно 1930-х років // Мистецькі обрії, 2003.- № 4-5.- С. 326.
12. *Юнгер Э.* Рабочий...- С. 418.
13. Там само.-С. 387-388.
14. *Неусыхин А. В.* Итальянская политика германской империи X-XIII вв. // Против фашистской фальсификации истории.- Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1939.- С 182-183. У цьому ж збірнику у примітці до с. 104 бачимо посилання на збірник антропологічних праць «Расова теорія на службі фашизму», виданий у Києві 1935 року.
15. *Вольфсон С.* Расовые «теории» германского фашизма // Против фашистского мракобесия и демагогии.- М.: Соцэкгиз, 1936.-С. 174-175.
16. Фото див.: *Гонда В.* Поле боя // Корреспондент.- 2006.- №15 (204).-С. 95.
17. *Иванов С. Г.* Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма.- К.: Стилос, 2001.- С. 60.

M. Sobutsky

THE AGE OF «ORGANIC COSTRUCTION» IN THE MIRROR OF PSYCHOANALYSIS AND CINEMA

The article draws some parallels between the ideological, psychoanalytic and cinematic discourses of the inter-war epoch.