

- Hawkins, Stephen Muecke]. — Maryland : Rowman & Littlefield, 2003. — P. 25–39.
5. Hawkins G. The Ethics of Waste: How We Relate to Rubbish / Gay Hawkins. — Maryland : Rowman & Littlefield, 2006. — 151 p.
 6. Lauretis T. The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and Britain. Differences / Teresa de Lauretis // A Journal of Feminist Cultural Studies. — 1989. — No 1. — P. 3–37.
 7. Pomian K. Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800 / Krzysztof Pomian ; transl. by Elizabeth Wiles-Portier. — Oxford : Polity Press, 1990. — 348 p.
 8. Tompson M. Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value. — Oxford : Oxford University Press, 1979. — 240 p.
 9. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт / Франклин Рудольф Анкерсмит ; [пер. с англ. И. В. Борисова, Е. Э. Лямина, М. С. Неклюдова, А. А. Олейникова, Н. Н. Сосны]. — М. : Европа, 2007. — 612 с.
 10. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Франклин Рудольф Анкерсмит ; [пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Кашаев] — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — 496 с.
 11. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. — К. : Ніка-Центр, 2012. — 440 с. — (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 15).
 12. Бодрийяр Ж. Соблазн / Жан Бодрийяр ; пер. А. Гараджи. — М. : Ad Marginem, 2000. — 318 с.
 13. Єкельчик С. Імперія пам'яті : російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єкельчик. — К. : Критика, 2008. — 303 с.
 14. Зиммель Г. Руина // Избранное : в 2 т. / Георг Зиммель ; пер. с нем. М. И. Левина, Л. Г. Ионин ; отв. ред. Л. Т. Мильская ; сост. С. Я. Левит, Л. В. Скворцов. — М. : Юрист, 1996. — Т. 2 : Созерцание жизни. — С. 227–233. — (Лики культуры).
 15. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти / Пьер Нора, Мона Озуф, Жерар де Пуоимеж, Мишель Винок ; пер. с франц. Д. Хапаевой под научн. ред. Н. Копосова // Франция — память. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. — С. 17–50. — (Новая петербургская библиотека. Коллекция «Память века»).
 16. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Иллюстрированный справочник-каталог : в 4 т. / [ред. Н. Л. Жариков]. — К. : Будівельник, 1983–1986. — 1200 с.

E. Sarapina

MEMORY AS TRACE: A PLACE FOR BRICOLAGE

The article deals with alternative practices of excess to the materialized collective memory. It concerns voyages to the heterotopias of memory on the Ukrainian territory. Such places could to be considered as cultural heritage, but due to their status and use become “historical rubbish”. Being free from imposed stable meanings, these spaces are suitable for bricolage tactics of so called “consumers”.

Keywords: collective memory, heterotopias of memory, cultural heritage, bricolage, historical rubbish, ruin, practices, non-places, sublime historical experience.

Матеріал надійшов 11.01.2013 р.

УДК 008:130.2:141.8:159.9.018

Собуцький М. А.

ЧОМУ СОЦРЕАЛІЗМ? ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ І МОДУС ФАНТАЗУВАННЯ

У статті розглянуто парадоксальний модус фантазування соцреалізму, що визначає його живучість та привабливість для наступних поколінь.

Ключові слова: соцреалізм, темпоральність, фантазування, мелодрама, запізнення.

Зазначимо одразу: під темпоральністю маємо на увазі не самий час, а спосіб його проживання у культурі. Те, як людина вписується у часовий вимір, як вона співвідносить себе з хронотопом свого життя і з його фантазійним відображенням на екрані.

Тепер — про тему. Чому соцреалізм?

Цей варіант екранного та/або літературного фантазування давно перетворився з перебудовного «поганого об'єкта», що з нього можна було поглизувати, на легітимний предмет досліджень. Уже з десяток років проводяться конференції, після яких друкуються книжки на кшталт «Соцреалістичного канону» [17] та «Радянського багатства» [15] (тре-

тя мала назву «Радянська влада і медіа») [14]. Праці В. Паперного, Б. Гройса, Є. Добренка й багатьох інших годі й перераховувати.

Більше того: тільки лінивий телеканал у пострадянському медіапросторі не покаже бодай раз на тиждень що-небудь із соцреалістичної спадщини; канонічне кіно, неканонічне кіно другого ешелону, мультфільм чи уривок з концерту. Колишній «хлопчик для биття» лишив по собі велику нестачу. Яку?

Мабуть, найбільш спірним питанням є саме це. Якби соцреалізм взяв собі й тихо помер, то когось б зараз обходила проблема аналізу його поетики й функції. Але ж обходить. На нашу думку, соцреалістичний спосіб побудови колективної фантазії став незамінною альтернативою відсутності прийнятної утопії в існуванні «тут і тепер».

На жаль, реалізм в інтерпретації Ф. Енгельса — «типові характери у типових обставинах» [10, с. 124] — не надає суб'єктові простору для роботи уяви, для того, аби відірватися від умов свого існування і поринути в утопію в інших темпоральних режимах. Темпоральний модус соцреалістичної творчості полягав саме в такому іншому: «головне, у відображенні життя не лише в його минулому й теперішньому, а й у провідних тенденціях розвитку, в його спрямованості у майбутнє» [7, с. 337].

Спробуємо порівняти це з тим, що вважається вже майже канонічною розвідкою про різні темпоральні модуси в художній творчості (нагадаю: темпоральність — не сам час, а способи його переживання й проживання). Скажімо, Лінда Вільямс визначила сутність кінематографічної мелодрами словами «надто пізно» (*too late*) [19, р. 739]. «Тілесні» жанри, що відповідають трьом фрейдівським базовим фантазмам (точніше було б сказати, трьом базовим фантазмам в інтерпретації Лапланша й Понталіса) [19, р. 737–738; 8, с. 244–273], розподіляються за темпоральними модусами: «Надто рано!» (фільми жахів, що апелюють до стану допубертатної латентної сексуальності), «Вчасно!» (порнографія, без коментарів), та «Надто пізно!» — мелодрама.

На тлі цього дуже своєрідним і потужним модусом фантазування виглядає соцреалізм. Не «надто рано», і не «запізно», й не «вчасно» — а «завчасно і завжди невчасно». Тобто, десь поміж страшилкою і мелодрамою.

Зрощення мелодраматичного модусу фантазування — або ж «головної кінематографічної форми наративного зображення дійсності» [13, с. 48] — з соцреалізмом сталося врешті-решт майже одразу по війні (Другій світовій). Проте сталося воно не зовсім законним шляхом — або

надто законним. Мелодрама — один із найбільш реалістичних жанрів, якщо дозволено буде вважати реалізмом експлікування типових фантазмів в усій їх невибагливості. Зрештою, те, що фантазм структурує реальність (як мінімум, доступ до неї), — розхожа лаканівська докса на кшталт «Жінки не існує» чи «несвідоме структуроване як мова».

Розберемося. Перш за все, визначимо соцреалістичний модус фантазмагичного доступу до реальності: «Соціалістичний реалізм як метод... вимагає від митця правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку». Таке його статутне визначення — плюс «завдання ідейної переробки й виховання трудящих у дусі соціалізму» [2, с. 1474] — склалося на підставі настанов Сталіна року 1932: «Якщо художник правдиво показуватиме наше життя, він не зможе не помітити у ньому і не показати того, що веде його до соціалізму. Це й буде соціалістичне мистецтво. Це й буде соціалістичний реалізм» [11, с. 570]. Фактично, у «вождя й учителя» тут немає тільки «історичної конкретності», що сусідить із «правдивістю»; посилення на Сталіна не уникли навіть колективні «Основи марксистсько-ленінської естетики» 1961 р. видання — тобто часу найактивнішої десталінізації. Розповідають, що до 1932 р. певний час обирали назву: «реалізм із соціалістичним змістом», «пролетарський реалізм», «тенденційний реалізм», «монументальний реалізм», «комуністичний реалізм», «революційно-соціалістичний реалізм». Обирали назву методу, але не суть його: А. Луначарський у 1933 р. назвав відповідну методологію «відображенням не того, що є, а того, що має бути». Сам А. Луначарський колись вчився у І Київській гімназії, тому не міг не чути, що трагик Софокл зображав людей, «якими вони мають бути» («а Еврипід — такими, які вони є») [1, с. 129]. Це — з 25-ї глави «Поетики» Арістотеля; отже, приходимо до класицизму, згідно з розумінням соцреалізму Анрі Лефевром [11, с. 584], а до того ж — до втілення у соцреалізмі, так би мовити, верхніх поверхів «надбудови» історичної споруди, що її зводив найамбітніший з усіх архітекторів та режисерів «усіх часів і народів». Як відомо, проект звався «побудовою соціалізму в одній, окремо взятій країні». Коли «хазяїн» пішов, зображення людей «як вони мають бути» швиденько замінилося на їх зображення «як вони є». Але соцреалізм від того не став реалізмом.

Соцреалістичний модус фантазування *перетягує (уявне) майбутнє у теперішнє*. Ми начебто вже опиняємось у здійсненій утопії тут і те-

пер. І, начебто, утопія має тягнути нас у світле майбуття.

Чи так насправді?

Карл Манхейм вважав, що так. Він у своїй канонічній праці 1929 р. пов'язував ідеологію з хибною свідомістю панівних верств суспільства, спрямованою у минуле, а утопію — з відсутнім у реальності образом світу, спрямованим у майбуття й притаманним свідомості верств гноблених, що заперечують наявний порядок речей [9, с. 40, 166–167].

Але ж можливе й інше розуміння. Утопія може бути консервативною (втеча від змін), ретроградною або ж реакційною (повернення до «кращих часів»), прогресистською у різних версіях (ліберальній та егалітарній). Можливі й комбінації всього зазначеного. «Утопія може сполучати найбільш суперечливі подробиці, анітрохи не збентежуючи своїх шанувальників... якщо її елементи подобаються, то саме тому, що їх запозичено або в легенд, або у приємних сторін сучасності» [16, с. 358–259] (тобто, *не* у можливого майбутнього. — М. С.) Це — Жорж Сорель, колишній марксист, спільний навчитель синдикалістів та італійських фашистів, автор концепції соціального міфу. Його відвертість іноді вражає: утопія таки справді тягне *назад у майбутнє* — те, яке уявили хтось колись чомусь для чогось, але якого ніколи не буде. Притягальна сила соцреалізму, схоже, ховається тут.

Фантазматичне опанування реальності, звичайно, опосередковане тими уявленнями про час і простір, що панують у відповідній культурі. Зрештою, навіть уявленнями про *час як простір* — бо без просторової метафори ми його просто не спроможні уявляти

У радянській культурі час був чимось, що вже скінчилося. Кінець передісторії людства й початок його справжньої історії на диво нагадував модний насамкінець минулого тисячоліття «кінець історії» Ф. Фукуями. Або ж есхатологію зразка бл. Августина. «Тут», у часопросторі радянського світу, все вже було визначено позитивно назавжди. «Там», у світі капіталістичного оточення, ніщо не було визначено та й узагалі не існувало жодного майбутнього. Це — офіційна точка зору; неофіційно ж радянська людина перевертала стосунки до навпаки: тут — усе мертво, там — усе рухається вперед. Дзеркально симетричні точки зору, що передбачають одна одну й ніяк між собою не суперечать. Тому й хочеться висунути таку тезу: соцреалізм — зворотний виверт мелодраматичної темпоральності, її дзеркальний двійник, якому дуже легко було з нею наново зростися по смерті Сталіна.

Знов на хвилинку повернемося до реалістичності мелодрами й до «реальності» соцреалізму. І до його «реального», в лаканівському сенсі. Реалістичність будь-якого модусу фантазування пропорційна тому, чи відповідає він колективним фантазмам даної культури в даний час. Якщо американська культура доби класичного Голлівуду фантазувала у модусі «надто пізно» (для воз'єднання родини, для сексуальних стосунків тощо), то відповідний спосіб наративізації даної фантазії у мистецтві є цілком реалістичним. Якщо культура сталінського СРСР фантазувала у модусі «надто рано» (для сексуальних стосунків, для родинної ідилії), але при цьому створювала ілюзію парадоксальної присутності тут і тепер того, для чого іще надто рано — відповідні форми творчості є її, як не дивно, реалізмом. Але не «реальним». Про це згодом, а поки що додамо: якщо післясталінська культура в СРСР додала до модусу передчасності модус запізнення — як наслідок отримуємо парадоксальне «завжди не-вчасно».

Це варто на прикладах пояснити. Спочатку — сталінська епоха. «Реальне»: в умовах «Великого терору» — страх кожного перед тим, чи не заберуть тебе назавтра, перетворюється на інфантильну вдячність владі й особисто «батькові народів» за кожен прожитий (ним подарований) день, коли тебе не забрали, а забрали сусіда «Дякуємо рідному Сталіну, котрий породив нас для нового щасливого життя». Це — з «Падіння Берліну» М. Чіаурелі (1950), з його першої частини, де дія відбувається у довоєнний час. *Породив*. Людина, настільки залежна від Великого Іншого, не здатна на іншу темпоральність, ніж бути завжди новонародженим. Кожен день як найперший і останній.

Звідси, мабуть, гендерний парадокс сталінського кіно: розум у ньому втілюється у жіночих персонажах (те що народжує), нерозумна стихія, котра підлягає приборканню — в чоловічому. Так — у довоєнній трилогії про Максима, так — і у «Падінні Берліну». Він — робітник, вона — учителька. Навіть звати обох вчительок Наталками (ім'я, пов'язане з народженням). Парадокс ще і в тому, що виховною й спрямовуючою силою в соцреалізмі має бути представник комуністичної партії як носій правильної *свідомості* — і так воно є, починаючи з «Чапаєва» (1934) й продовжуючи в усіх названих фільмах. У «Падінні Берліну» — це особисто тов. Сталін у виконанні М. Геловані. Але матриархат *долає цей принцип*, зводячи все на рівень *несвідомого*.

Сталіністська утопія відчайдушно намагалася замінити несвідоме символічне, що проростає

із тривалої традиції, на соціальне, сконструйоване в теперішньому часі. Всиновити та удочерити всіх «батькові народів», зробити з нього казкового «подавача благ» для всіх наречених, об'єднати у його особі непристойний візуальний живий ґештальт перверсивної насолоди та так зване «ім'я Батька», бажано мертвого (цю роль, коли потрібно, грав «дідусь Ленін»).

І. Жеребкіна у книзі «Сталіна не існує» фактично доводить, що у тоталітаризмі стільки ж тоталітарного, скільки жіночого (істеризованого). І там, і тут діє принцип «Вгадай моє бажання», але від спроб таки насправді вгадати його лідер завжди може відвернутися — «за відомою формулою бажання «це не те», «не те» і т. п.» [6, с. 8]. Сталін, наприклад, після народження дитини (Василя) місяць не розмовляв з дружиною, бо та все ще зверталася до нього на «Ви», а він чекав, коли ж вона нарешті звернеться на «ти» [6, с. 13]. У житті соціуму в цілому виходить той «парадокс сталінського суспільства, коли виявляється, що в будь-якому жесті реалізації сталінська тоталітарна суб'єктивність (жіноча або ж чоловіча) ніколи не хоче того, чого так яро й безкомпромісно вимагає...» [6, с. 38]. У мистецтві це означає радикалізацію найкраще сформульованих Борисом Гройсом засад соцреалізму: «Йдеться про візуальну реалізацію партійних настанов, які ще тільки формуються ... або, ще точніше, про здатність заздалегідь вгадувати волю Сталіна як реального творця дійсності» [4, с. 73] — можна і не вгадати. Але ж іще — що важливіше — можна, вгадавши, зіткнутися з відмовою вождя-замовника, деміурга й джерела натхнення, визнати вгадане бажання за своє. Бо, як в усякого істерика, в нього бажання змінюється просто через те, що інший (не «великий Інший», а «малий», конкретно емпірична інша людина) вгадав його.

Після 1953 р. буде дещо не так. Надмірність, надлишковість ексцесивного виробництва періоду перших п'ятирічок, споживання виробництва, споживання майбутнього соціалізму у вигляді продукції соцреалізму [5, с. 119] змінилися помірним біополітичним аналогом соціальної держави [4, с. 9–32]. І волю вождя вже не треба було вгадувати. Попри всю екстравагантність втручань Хрущова у життєдіяльність літераторів та художників, соцреалізм за його правління сповз із позицій «великого стилю», як його називали до того французькі сталіністи, на рівень мелодраматизму.

Простіше говорити про кіно, хоча радянський час був літературоцентричним, особливо у сталінську епоху. І кіно теж залежало від «літе-

ратурного сценарію». Проте відмінність «Чапаєва» «братів» Васильєвих (1934) чи «Великого громадянина» Ф. Ермлера (1937–1939) від «Великої родини» Й. Хейфіца (1954), «Випробування вірності» І. Пир'єва (теж 1954), «Дороги» О. Столпера (1955) чи «Весни на Зарічній вулиці» М. Хуциєва спільно з Ф. Міронером (1956) полягає саме у переході від «укрупнення» постадей головних героїв (як у М. Горького) до їхньої сумірності пересічній людині. Але не у припиненні фантазування.

Живописний канон соцреалістичної візуальності, поміж іншим, сформувався першим, завдяки канонізації образу Леніна ще у 1920-ті рр. [18, с. 288–305], пройшов через іконографію Сталіна [10] й потім, так би мовити, зазнавав маятникових коливань між спадщиною передвижників та Репіна і здобутками помірною (пост)авангарду. «Авангард і кіч» К. Грінберга (його троцькістська стаття 1939 р., котрої він потім зрікався) засвідчує популістський характер соцреалістичного малярства. Те саме довів у 1990-ті Є. Добренко стосовно соцреалістичної літератури. Та і кіно мусило бути для народу, а не для інтелектуалів (підсумок дискусії 1935 р. про кінопоезію та кінопрозу). Тобто, не тільки влада спродукувала соцреалізм. Він є радше наслідком складної інтеракції владного замовлення та «соціального замовлення» (термін В. Маяковського), і під останнім маємо розуміти смаки та вподобання глядача/читача/споживача. Знов як у Голлівуді.

Існує жанр, у якому живопис випереджає кіно та літературу. Соцреалізм у кінематографії, наприклад, цензурує сексуальність не менше, ніж тогочасний голлівудський кодекс Хейза. Навіть більше, викреслених кількох хвилин в еліпсисі (сцена ввечері, сцена зранку) тут не буде аж до 1968 р. (Г. Натансон «Ще раз про любов»).

А от малярство дозволяє собі, як завжди, зосереджуватися на *ню*, подаючи еротичні фантазми під маркою краси людського тіла. Усе це, починаючи з творчості О. Самохвалова 1920–1930-х рр. аж до пізніх 1980-х, зібрано працівниками Російського музею 2007 р. у «Венері Радянській» [3]. І засвідчує воно знов-таки зрощення модусів фантазування; в цьому разі — підліткового «надто рано» із порнографічним «вчасно». Або навпаки — бо чим пізніший опус, то неможливішим виглядає він з точки зору сексуальних стосунків.

Радянські люди дитиніли від року до року, від вождя до вождя. «Спасибі рідному Сталіну за щасливе дитинство» перетворилося у брежнєвську добу на «Все найкраще дітям» і на культ шкільних років (і допубертатної сексуальної уя-

ви), із повним небажанням виходити у дорослість. Втім, брежньєвська доба не є сферою ком-

петенції автора цих рядків, котрий сам жив у ній і не спроможний аналізувати самого себе.

Список літератури

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. — М. : ГИХЛ, 1957. — С. 129.
2. БСЭ; 1-е изд. — 1947. — Доп. том. СССР. — Стлб. 1474.
3. Венера советская. К 90-летию Великой Октябрьской социалистической революции / Венера... — СПб. : Palace Editions, 2007. — 275 с.
4. Гройс Б. Искусство утопии / Б. Гройс. — М. : ХЖ, 2003. — 319 с.
5. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Е. Добренко. — М. : НЛЮ, 2007. — 592 с.
6. Жеребкина И. Феминистская интервенция в сталинизм, или Сталина не существует / И. Жеребкина. — СПб. : Алетейя, 2006. — 224 с.
7. Краткий словарь по эстетике / [Под ред. М. Ф. Овсянникова, В. А. Розумного]. — М. : Политиздат, 1964. — С. 337.
8. Лапланш Ж. Первофантазм. Фантазм первоначал. Первоначало фантазма // Французская психоаналитическая школа / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис. — СПб. : Питер, 2005. — С. 244–273.
9. Манхейм К. Идеология и утопия // Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм. — М. : Юрист, 1994. — С. 40, 166–167.
10. Маркс и Энгельс об искусстве / Сост. Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц. [Под ред. А. В. Луначарского] / К. Маркс и Ф. Энгельс. — М. : Советская литература, 1933. — С. 194.
11. Основы марксистско-ленинской эстетики. — М. : Политиздат, 1961. — С. 570.
12. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / Я. Плампер. — М. : НЛЮ, 2010. — 496 с.
13. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров / Пер. с англ. — СПб. : Академический проект, 2007. — С. 48.
14. Советская власть и медиа. — СПб. : Академический проект, 2005. — 621 с.
15. Советское богатство. — СПб. : Академический проект, 2002. — 448 с.
16. Сорель Ж. Введение в изучение современного хозяйства / Ж. Сорель. — М. : КРАСАНД, 2011. — С. 258–259.
17. Соцреалистический канон. — СПб. : Академический проект, 2000.
18. Энкер Б. Формирование культа Ленина в Советском Союзе / Б. Энкер. — М. : РОССПЭН, 2011. — С. 288–335.
19. Williams L. Film Bodies: Gender, Genre and Excess // Film Theory and Criticism / [ed. by Leo Braudy, M. Cohen] / L. Williams. — N.Y., Oxford : Oxford UP, 2004. — P. 739.

M. Sobutsky

WHY THE SOCIALIST REALISM? TEMPORALITY AND THE MODES OF PHANTASY

In this article we analyse the paradoxical phantasy mode of the socialist realism, which gave it its vitality and gives it still.

Keywords: socialist realism, temporality, phantasy, melodramatic mode, too late.

Матеріал надійшов 24.01.2013 р.