

УДК 791.43.01+159.964.2

Собуцький М. А.

ВІЗУАЛЬНІСТЬ-1931: СРСР ТА УКРАЇНА

Статтю присвячено окресленню деяких синхронних паралельних явищ ідеологічного, кінематографічного та архітектурного дискурсів початку 1930-х років.

Відбір подій за роком - річ насправді штучна. Особливо коли це стосується таких «подій», як фільми, книги, твори мистецтва та факти культури. Вони ж бо визрівають довше, ніж один лиш календарний рік, а вплив справляють потім, іноді з великим відставанням від дати народження, і не встигають у той самий рік істотно між собою взаємодіяти. Отже, жанр синхронного історико-культурного зрізу, модний після появи книги Ганса Гумбрехта «В 1926» [1], викликає

не менше заперечень, ніж традиційна тематична монографічність. Про це, до речі, знає і сам Гумбрехт [2]; але найістотніше те, що «чуттєвість» того часу, про який ідеться, не вдається поновити все одно - її втрачено безнадійно, бо слова, в яких її описує дослідник у книзі, мають лише ті значення, що надає їм наш чуттєвий досвід. Нинішній досвід у жодному разі не тодішній. Дивитися кіно - це вихід. Але про це кіно, зроблене, припустимо, 1926 року, потрібно

сказати ще і багато слів, оскільки в ньому інші коди та конвенції, своя «мова» (німа у випадку 1926-го, а іноді й заявленого нами 1931-го), свій культурний контекст, через втрату якого ми не бачимо того, на що в час створення фільму звернули б увагу, і навпаки, радіємо як новині чому-небудь само собою зрозумілому й банальному для тогочасних глядачів. Досить поспостерігати, як поводить сучасна кіноманська публіка на ретроспективах, де вона сміється, а де - ні. Наприклад, на радянських комедіях 1930-х молодіжний зал НаУКМА опановує тиша у тих місцях, де сюжетом передбачено комізм, а от драматизована розв'язка якого-небудь «Державного чиновника» (1931) І. Пир'єва провокує регіт.

Отже, вербалізація й, відповідно, раціоналізація та осучаснення чуттєвості чатують на нас все одно. Так само як нам доведеться відступати від суворого дотримання цифри «31», зазираючи іноді у 1930 або ж у 1932 роки. Іноді причина ховається в різних роках виробництва й випуску, звідси навіть розбіжності у кінословниках та довідниках; іноді ж неможливо визначити точну дату, не тільки коли це стосується кіно. Наприклад, щодо ключової для історії сталінської архітектури події читаємо у найновішому, найбільш ґрунтовному дослідженні Д. Хмельницького: «Рішення будувати Палац Рад Сталін прийняв десь наприкінці 1930 або на початку 1931 року» [3]. А потім розпочинається конкурс, що триває у чотири тури з 1931 аж по середину 1933 р. Тож чи є конкурс на проект Палацу Рад, який кінець кінцем надовго визначив обличчя тоталітарної архітектури (віртуальне, оскільки Палац так ніколи й не було зведено), «подією-1931» чи ні? Для наших цілей адекватно буде вважати, що так: зав'язка інтриги довкола Палацу - в цьому році, як і знесення храму Христа Спасителя на місці його майбутньої побудови.

Те саме знов-таки підводить іноді й вищезазначеного Ганса Гумбрехта. Скажімо, він свідомо включає до культурних артефактів з маркою «1926» «Буття і час» Мартіна Гайдеггера - книгу, за його власними розвідками, написану 1926 року, але опубліковану в 1927 [4]. Менш свідомо він відносить до 1926 року всю «Майн Кампф», перший том якої, помилково датований 1926 роком, вийшов ще у червні 1925, а другий, датований 1927 роком, вийшов у грудні 1926 [5]. Дозволимо собі й ми віднести до подій 1931 року, скажімо, фільм Льюїса Майлстоуна «На Західному фронті без змін», випущений 1930-го, але часто згадуваний у контексті відштовхування (від пацифізму, неприйняттого в тоталітарних

умовах) у радянському часописі «Пролетарське кіно» 1931 року.

Взявши за відправну точку не стільки апріорні міркування, скільки той «насичений розчин», який врешті-решт утворюється в пам'яті кіномана після тривалого перегляду численних старих фільмів, а до того ще й після гортання журналів того ж часу, плюс після мовчазного спілкування з архітектурою тієї самої доби як матеріальним свідченням тодішнього сприйняття простору, плюс після студій критико-ідеологічного характеру, ми хочемо подивитися, що випаде в осад уздовж невидимих кристалічних осей, які передсвідомо структурують наш (вочевидь, не тогочасний) досвід чуттєвого сприйняття витворів та подій одного досить віддаленого року. Підкреслимо, що це не модна знову-таки нині ностальгія, бо нас там не було, 1931 рік мав місце за кілька десятиліть до народження автора цих рядків. Скоріше, це - «туризм», у сенсі погляду, який торкається поверхні краєвидів за вікном потягу, що біжить по колії над або поруч із цими краєвидами. Але, аби бути грамотними туристами по історії ХХ століття, бажано й чимало знати, й відстань обирати не замалу і не завелику, щоб усе споглядалося у не надто спотвореній перспективі. Спогад про «давнє» радянське у пострадянській людині ще є, і вже є дистанціювання; «план» вийде і не великий, і не панорамний.

1931 - рік остаточного приходу звуку до кінематографа СРСР. Досліди, звісно ж, велися раніше; А. Шорін вперше показав свої експериментальні звукові фільми у Ленінграді в березні 1929 року [6]. Релевантне свідчення маємо, наприклад, у тижневику «Наука і техніка» - виданні ленінградської «Червоної газети» за 26 жовтня 1929 р.: «На наших екранах звукові фільми ще не з'явилися, але вельми близький той день, коли в наших кінотеатрах ми будемо не тільки дивитися, а й «слухати» кінокартини» [7]. «Зараз зйомки звукових кінофільмів здійснюються Центральною лабораторією тресту слабкого струму в Ленінграді у спеціальному невеликому ательє... Аби поставити виготовлення цих фільмів ширше, на ленінградській фабриці Совкіно в нинішній час завершується побудова спеціального звуконепроникного ательє з корисною площею в 500 кв. м» [8].

Вийшло так, що ми зазирали навіть не в 1930-й, а десь у середину попереднього 1929-го, з тим щоб вийти на першу звукову картину Ленфільму - «Одна» Г. Козинцева та Л. Трауберга. Водночас це - остання стрічка «Фабрики ексцентричного актора (ФЕКС)».

Фільм зроблено ще, в основному, німим, потім озвучено - начебто за наказом «згори», хоча спогади Г. Козинцева демонструють прагнення авторів зробити звуковий сценарій від початку, але не допускати в ньому діалогів. «Як і всі наші товариші, ми були проти мовлення; діалог, здавалося нам, поверне екран до сцени. Здобути силу зорової поезії - віддавати не можна було. Хотілося лише підсилити зорові образи контрастом зі звуковим рядом» [9]. Дійсно, для неприскіпливого глядача «Одна» за характером співвідношення «субстанцій виразу: фонетичний звук, написи, музичний звук, шуми, рухоме фотографічне зображення» [10] не надто відрізняється від озвученого *post factum* міжрабпомівського «Свята св. Йоргена» Якова Протазанова (1930). Проте «космополіт» пізньосталінського часу М. О. Лебедєв 1947 року відносив «Св. Йоргена» ще до німого періоду [11], а от із приводу «Одної» писав: «звернення до радянської теми...: «людина не самотня у радянській країні». Їй була присвячена наступна, тепер уже звукова робота Козинцева і Трауберга - кінофільм «Одна». Але він з'явився у 1931 році, тобто за межами німого періоду, що нами розглядається» [12].

Озвучення «Одної» аналізується сучасною дослідницею Сабіною Хенсен під кутом зору «акустичного голосу» М. Шіона. Голос, тілесне джерело якого (в особі людини) не присутнє на екрані, справді відіграє у фільмі велику роль, істотну для усвідомлення, так би мовити, прийдешого вотілеснення влади. Проте С. Хенсен трохи перебільшує, коли подає справу так, начебто безтілесні та напівтілесні голоси - від радіорепродукторів на площі до бюрократичної диктовки представниці Наркомосвіти, яку бачимо лише зі спини, - приводять молоду вчительку до рішення їхати за рознарядкою на Алтай, відмовившись від бажання залишитись у Ленінграді (їй вийти заміж) [13]. Якщо бути точними, фільмічна дія така. Вчителька Кузьміна, отримавши «розподіл» на Алтай, чує такий акустичний голос з репродукторів на площі: «Що ти зробив, що ти робиш, що ти робитимеш?» (мається на увазі, для країни) і реагує на нього ще адекватно: «Я буду скаржитися!» Так само адекватно сприймає вона тиск бюрократії, слухаючи чужу телефонну розмову (Б. Чирков, майбутній «Максим») та принизливий текст («богузи, вороги... нам не потрібні»), яким чиновниця Наркомосвіти супроводжує дозвіл залишитися в Ленінграді, що його Кузьміна таки випросила, але вже починає вагатися - розгублено стоїть у ступорі. Її власне бажання вже на порозі зради,

як сказав би Жак Лакан. Питання «великого Іншого»: «Чого ти хочеш?» істеризований суб'єкт - радянський молодий суб'єкт жіночої статі, чия специфіка владою заперечується, - апріорі сам не може зрозуміти, але й не має сил залишити його без відповіді.

Так-от підказкою, поштовхом, приводом для визрівання рішення служить у фільмі старорежимний чиновник, з яким героїня стикається безпосередньо в момент роздумів. Він теж чогось чекає від влади, а зазирнувши у друкований дозвіл залишитися в Ленінграді, затиснутий у руці Кузьміної, починає перебільшено єлейно радіти за неї - яке в неї буде гарне життя. Мотив амбівалентний: заздрість старості до молодості, що прочитується в акторській грі, плюс (поки що) актуальна тоді параноїдальна тема ворожості «спеців»-чиновників (до цього ще повернемося), шкідництва (1930 - процес Промпартії, 1931 - процес меншовиків). Психоаналітичне розуміння його дії здається нам таким. Зустрівшись зі своїм огидним двійником, у чиїх устах її власне прагнення «гарного» («міщанського») життя, наскрізним лейтмотивом озвучуване у пісні Д. Шостаковича й повторюване в інтертитрах, стає відчуженим, пародійованим, молода випускниця педтехнікуму з її наївними мріями стає нарешті на шлях істеричного заперечення, до якого її вже підготовлено всім попереднім. Саме тут вона і вигукує: «А я поїду!»; подання цієї репліки живим звуком, на відміну від частково писаної текстівки чиновника (але «Яке хороше буде життя... у Вас!» - звуком, з необхідною інтонацією), робить її проривом «реального» (у лаканівському сенсі) відчаю героїні. Далі дається ще й протилежне співвідношення письма і звучання слів: голос у репродукторах повторює своє питання, відповідь розгортається у титрах: «Я поїду. Я буду добре вчити дітей. Хіба це не все?» Відмова від бажання як згода. Зрада бажання як стрибок у символічний вимір «блага» [14].

Довершувати стрибок Кузьмінін доводиться вже на Алтаї. Вона ж бо явно зависла на півдорозі до символічної ідентифікації, намагаючись звести вимушену згоду до однієї лише фахової справи, підкреслюючи своє невтручання у проблеми класової боротьби трудових селян з куркулем. «Я приїхала вчити дітей. Яке мені діло до ваших баранів?» Стик символічного із реальним, незнання як пристрасть, бажання не знати [15]. До баранів, проте, як у давньому французькому фарсі, доведеться-таки повернутися. Конфлікт, що виникає через спроби їхнього колишнього власника по-старому розпоряджатися тим, що стало вже усупільненим згідно з новою ідео-

логією, провокує втручання вчительки, яка ледь не замерзає на смерть у дорозі в пошуках правди. Місцева влада - цинічний голова сільради у блискучому виконанні майбутнього цинічно провладного режисера С. Герасимова - не проти дати їй померти. Селяни ж обурено шукають справедливості через його голову (титри: «Для чого тебе обирали? ... Щоб ти допомагав помирати?») і знаходять її у столиці завдяки радіозв'язку... Літак забирає героїню на операцію. «Що може зробити мертвий птах? Мертвий птах дасть життя людині», - пісня місцевого фольклорного співця, подана письмом, у титрах, під симфонічну кульмінаційну музику. «Що може зробити людина? Людина зробить нове життя. Іяке хороше... це буде життя!» До середини пісні вкраплено репліку героїні «Я скоро повернуся», теж написану, символічну.

Перед тим її перехід до ідентифікації у символічному - про який вона ще не знає, однак у несвідомому він уже здійснився, - подано за допомогою цікавого асинхронного звукового винаходу. У наборі образів-знаків внутрішнього світу героїні неабияку роль відіграє будильник. Ми першим бачимо його на самому початку фільму, його вона виймає з пакунка на Алтаї знову-таки першим, перед фото жениха. Він їй нагадує про її мрії. І от, коли Кузьміна приходиться до родини голови сільради, бачить їхній міщанський спокій та байдужість (уже вдруге - своє ж власне, так ганебно втілене), вона кричить, намагається пробудити «владу» і буквально, і фігурально. Але крику її ми не чуємо, натомість весь час, коли вона гучно промовляє, звучить дзвінок будильника. Це повторюється, аби ми не помилились; проте звук не реальний, символічний, бо будить сплячого голову не він, а бій годинника на стіні. Розрив із регістром уявного (думками про особисте щастя) символізується ще не артикульованим галюцинаторним звучанням. Смерть попереднього, не радянського, символічного означається візуально - шкірою коня, натягнутою на брус, з головою, поданою в «родченківському» ракурсі знизу, акустично - гіпнотизуючим співом справжнього шамана (який не є ворогом влади, він просто те, що має піти).

Ми так надовго зупинилися на «Одній» через її прозоро-межовий, перехідний характер. Єв 1931-му і більш явні підсумки попереднього (хоч той же «Держчиновник» І. Пир'єва), і більш жорсткі заявки на новачку («Путівка в життя» М. Екка - 1930-1931 за датуванням ювілейної збірки 1937 р. [16]). Це - не Пітер, це Москва з усією її амбітністю столиці нового режиму.

Хрестоматійної «Путівки» ми могли б не торкатися, оскільки підсумок її прискіпливого розбору кінокритиками 1990-2000-х нині доступний у фундаментальній «Політекономії соцреалізму» Євгена Добренка [17]. Однак з віднесенням стрічки про «перековку» безпритульних підлітків до «еталонних соцреалістичних творів» [18] погодитися не можемо, і не лише через шалену критику, висловлювану того ж 1931 року всіма: від Карла Радека до авторів «Пролетарського кіно». Нам важко з точки зору конкретно-історичного, а не логіко-понятійного підходу визнати метод до появи методу. Дата народження соцреалізму - все ж таки наступний, 1932 рік, автор його - все-таки Сталін з усіма відповідними наслідками. А саме: 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.» [19]. 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» [20]. 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 завзято й безкомпромісно вимагає...» [21]. У мистецтві це означає радикалізацію сформульованих Борисом Гройсом два десятки років тому 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» [22]. Але ж 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.

Отже, соцреалізму до соцреалізму бути не може, бо ніхто ще не вимагав примусового вгадування. Рік 1931 - ще рік «до». Інша річ - 1932-й після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», письменницьких нарад у М. Горького, появи «кінженерів людських душ». 1931-й у цьому ракурсі є ідилічним останнім роком щасливого незнання, а «Путівка в життя» - всього лиш першим

повністю та повноцінно звуковим радянським фільмом, не без елементів монументального авангарду (принаймні в оформленні вступних титрів).

А от Пир'євський гротеск «Державний чиновник» є радше одним із останніх (хоч їх знімали як мінімум до 1935 р.) повноцінних німих фільмів епохи. Він робився довго, іноді його датують ще 1930-м [23], ледь не застарів, влучив якраз у самий фінал «спецеїдської» кампанії. Ми вище про неї трохи сказали; почалася боротьба зі «шкідниками» з-поміж фахівців з до- революційним стажем ще у 1928-му за так званою Шахтинською справою. Скінчилася вона якраз улітку 1931-го, принаймні у своїх «шістьох умовах» Сталін це «констатував»: «...два роки тому, пише т. Сталін, ми бачили серед старих фахівців хитання, шкідництво, перехід на бік наших класових ворогів, що викликалося нашим міжнародним станом, загостренням клясової боротьби всередині країни, проведенням колективізації, темпами зросту індустрії й труднощами зросту, що ми їх мали... Але коли ми досягли таких успіхів, що б'ють у вічі нашим ворогам, зараз після того, як ми розгромили активних ворогів, в тім числі й посеред спеціалістів... картина різко змінилася» [24]. Це - тогочасний (1931) харківський вільний переклад; продовжити в нашому власному: «Якщо в період розпаду шкідництва наше ставлення до старої технічної інтелігенції виражалось головним чином у політиці розгрому, то тепер, в період повороту цієї інтелігенції в бік Радянської влади... було б дурним і нерозумним розглядати тепер ледь не кожного спеціаліста й інженера старої школи як невіпманого злочинця й шкідника. "Спецеїдство" завжди вважалось і лишається в нас шкідливим і ганебним явищем» [25]. «Завжди», додамо від себе, звісно ж - сталінське кокетство: ще взимку й навесні 1931 року радянські видання рясніли «спецеїдськими» передовицями [26]. Але не влітку. Зрештою, ще 25 листопада 1930 року Політбюро ЦК ВКП(б) ухвалило, що розпочатий (того ж дня) процес Промпартії викриватиме «шкідництво деяких елементів із верхівки старого буржуазного інженерства та власників, не допускаючи при цьому травлю й огульні звинувачення на адресу інженерської маси загалом» [27]. Іван Пир'єв, схоже, якраз ледь встиг зі своїм сюжетом про гальмування в «лікуванні» паровозів, спричинене підступами демонічної таємної організації, що складається з чиновників - уламків старого режиму, чи то зображених у гоголівсько-достоевсько-ФЕКСівському дусі, чи то стилізованих під німецький експресіонізм. Про

погрозливе «Сядьте!», адресоване чиновникам-шкідникам у кінці фільму, ми вже згадували; саме над ним зараз сміється зал. Проте візуальність цієї картини й організація простору в ній, незважаючи на конвенційні детективні гонитви та заплутані непорозуміння, іноді провокує знаючого, вже сучасного глядача бачити наперед майбутні сцени «Ідіота» (1958) того самого режисера.

1931 рік в СРСР - отже, на той час і в УСРР - «третьої вирішальної» першої п'ятирічки (начебто - показушно - здійсненої за чотири роки). Це на той час - найбільш поширене пропагандистське його визначення, що перейшло до всіх третіх років всіх подальших радянських п'ятирічок. Рік збирання в кулак, «тотальної мобілізації», як сказали б тоді в Німеччині, в руслі «консервативної революції» [28]. У термінах сучасної культурології його можна назвати останнім роком «Культури 1». «Якщо скористатися розробленим В. Паперним протиставленням «Культури 1» - «Культури 2», епохи розтікання - епосі кристалізації... можна вважати точкою застигання, моментом остаточного внутрішнього й зовнішнього оформлення сталінської культури» весну 1936 року [29]. Добре, це - кінець переходу; де його початок? Межа поділу між культурами «1» та «2» - конструктивістською та органіцистською, ми б сказали, - звісно ж, розмита в часі. Сам В. Паперний розташовує перехідний період між 1932 та 1934 роками [30]; поправка Д. Хмельницького, яку ми щойно цитували, здається цілком виправданою з огляду на реальний архітектурний ландшафт міст тодішнього СРСР, де остаточно вичерпався потенціал конструктивістичної геометрики (що перш за все помітно в Києві: столицю сюди перенесено саме 1934 року, й перші будівлі міста з новим статутом здійснено ще в дусі пізнього конструктивізму). А от «щасливе незнання» того, що буде далі, апогей творення нових форм у переможній естетиці нової архітектури припадає якраз на 1931-й. Навіть агресивна «пролетарська» ВОПРА того року ще роздавала оцінки, які «до пародійності протирічать офіційній ідеології недалекого майбутнього» [31].

Для «Культури 1» з її механіцизмом не лише творчість, а й дітонародження - це всього лише акт виробничого продукування, без будь-яких сентиментальних чи гуманістичних конотацій. Саме таку роль відтворюваного матеріалу відведено дитині у режисерському дебюті Олексія Каплера «Право на жінку» («Студентка», Київська студія «Українфільм»). Цей німий «культурфільм» ще 1930 року, але в Києві й прихід звуку стався тоді ж у «Симфонії Донбасу» Дзиги

Вертова, - містить і характерний для нігілістичної механічно-конструктивістської «Культури 1» гумор в анатомічному театрі, і менш відверто декларований мотив замінюваності однієї дитини іншою: власна дитина героїні померла (не в останню чергу через поривання матері до символічного виміру - медичної кар'єри), але в операційній опритомніє після наркозу інша, чужа дитина - і життя продовжується. А батьківство реального чоловіка взагалі ні до чого: його усунуто, покинуто в провінції заради навчання дружини у столиці; єдине, що він може, - заявити їй: «Візьми й дитину» і неохоче слати аліменти. Мати дитиною так само нехтує, аж поки та, захворівши, помирає, але через це засуджувати «нову людину» автори й агітпропівські замовники фільму не збираються. Та й ривок у символічне за рахунок руйнування реєстру уявного вона якщо й переживає якимось, то поза кадром.

Кілька слів скажемо й про «Симфонію Донбасу» («Ентузіазм»). Вже згадувана нами Сабіна Хенсген переконливо й проникливо розбирає магію документального «звукобачення» цієї стрічки, показує перехід «до зображення фігури, що слухає» радіоголос нізвідки (як і в «Одній», акустичній), озирається, шукає, де той, хто говорить (а «говорить Ленінград» - у київському фільмі). Все це дуже переконливо - поки авторка зі щирістю, іноді властивою зарубіжним «советологам», не виголошує стрічку з її довгим антирелігійним і водночас антиалкогольним пасажем «ілюстрацією до статті Льва Троцького "Горілка, церква і кінематограф" (1923)» [32]. Можливо, Вертов і співчував троцькізму, але це той час, коли Троцького вже вислано з СРСР (1929), невдовзі буде позбавлено й громадянства (1932), коли вже головний партійний ідеологічний боець Єм. Ярославський встиг «розродитися» антитроцькістською збіркою «За останньою межею» (з такими виразними підрозділами, як, скажімо, «Мертві крокують швидко» [33]), коли скоро (листопад 1931 р.) з'явиться лист Сталіна до редакції журналу «Пролетарська революція», після чого почнеться погром усієї та усілякої «троцькістської контрабанди» [34]. Тоді таке відверте звинувачення в троцькізмі режисер навряд чи витримав би. І так він чимало ризикував, скидаючи радянські символи з церковної дзвіниці, щоб при зворотній проекції вони неначе злітали вгору. Могли не зрозуміти. Де вже Троцького ілюструвати!

А от що стосується «звукобачення» в «Ентузіазмі», воно таки справді документальне, на відміну від просто бачення. Послідовність «шахта - завод - трактори - збирання врожаю» завер-

шується довгою секвенцією сільськогосподарських робіт на молотарці. Дівчина, яка позує, стоячи на ній, начебто працює, зніяковіло усміхається в камеру, - але дуже нагадує витончений типаж декадентської вроди. Кадр, схоже, постановочний; це тоді прекрасно вміли. Ставити звук і «чистити» його було ще значно важче, особливо синхронний; тому собака, що загавкав на тлі музики під час маршу червоноармійців, так і увічнений у саундтреку «Симфонії Донбасу».

Не можна не згадати й про контакти французької кінематографії з українською, все ще можливі до моменту застигання сталінського тоталітаризму в середині 1930-х. З архівних розвідок Любомира Госейка давно відомо, наприклад, що 1930 року українець за народженням, французький авангардний кінематографіст за фактом Євген Деслав розпочав спільну з ВУФКУ роботу над фільмом «Людина і хліб», присвяченим голоду в українському селі. Чотири роки тому (тобто 2004 р.) нічого конкретного про цей проєкт не було відомо, крім факту його заборони 1932 або 1933 року. Тепер знаємо, що зйомки розпочалися 1931 року, призупинилися і знов починалися 1932-го, аби потім припинитися зовсім; до того ж, виявляється, збереглися три фотографії, одну з яких наведено у новій публікації Л. Госейка [35]. Із симетрично скомпонованого кадру з подвійною експозицією, що добре вписується в обрис уявної літери Х, цілком у дусі Дзиги Вертова, можемо судити про універсальність кіномови тодішнього авангарду. Здатність же автора бачити наперед тенденції так званої колективізації просто вражає (в дирекції студії вона тоді спричинила паніку й матеріал було знищено [36])...

Наприкінці січня 1931 року в Києві на Подолі відкрився вибудований у конструктивістському стилі кінотеатр «Жовтень». У його підвальному приміщенні розташовувався тир, де пролетар міг, чекаючи на початок сеансу, повправлятися у влучній стрільбі - гадано, по можливих інтервентах, шкідниках, класових ворогах. Підвал цей і зараз дивує заплутаністю своїх ходів, нераціональною з точки зору сучасного його використання. Кінотеатр перебудовувався 1955 року в дусі «Культури 2», з незграбними пілонами та іншими «прикрасами»; початок 1980-х повернув йому в основному первісне оздоблення «Культури 1». На відкритті (як і на ювілеї 29.01.2006) демонструвався новий фільм Київської студії «Гегемон» М. Шпиковського. Це - німий «агітпропфільм» на кшталт згаданого «Права на жінку» О. Каплера: «агітка» на той час знову, як під час революції та громадянської війни, вва-

жається чи не основною формою «пролетарського» мистецтва, що - пам'ятаємо - за рік поступиться місцем соцреалізму. Воно й не дивно: друга сталінська «революція, проведена зверху» [37], потребувала швидкої тотальної мобілізації й мас, і мистецьких сил, чия готовність вгадувати мінливе «бажання Іншого» тим самим наперед приховано планувалася.

Для нинішнього глядача було нещодавно (20.01.2007, КМЦ НаУКМА) актуалізовано ще й «Кармелюка» Фауста Лопатинського (1931, озвучено музикою 1935). Існує два довоєнних «Кармелюка»: київський 1931 року та одеський 1939-го (реж. Г. Тасін). У «рмейку» Одеської студії задіяно Г. Юру, Н. Ужвій, інших акторів першої величини; прототип Ф. Лопатинського менш «зірковий», але більш експресивний, зекзотичним перевдяганням повстанця (а потім - з примусу - полоненого барчука) у ведмедя, у яке вірять учасники фільмичної дії, але, звісно ж, не глядачі (теперішні; не можемо сказати, чи вірили тодішні). Кінематографічне «я знаю, що мене обдурюють, але...», на якому любить наголошувати Славої Жижек, тут вкладене всередину фільму, як у конверт.

Гідна згадки ще «Фата моргана» Бориса Тягна - теж німа стрічка київського виробництва 1931 р. Про її синхронний контекст - гасло знищення куркуля як класу, викриття злочинів якого (самосуд над сусідами-бунтівниками) є «влучним» у 1931-му, - нам уже доводилося писати деінде [38]. Ті, хто вчився ще в радянській школі, пам'ятають, що літературне першоджерело М. Коцюбинського було одним із апропрійованих собі соцреалізмом проявів «методу до появи методу». Так само як уже висловлені міркування історичної конкретики, це додатково застерігає проти широкого розтягування так званого соцреалістичного канону з легкої руки Євгена Добренка. Незважаючи на позірне квазіленінське привнесення революційної свідомості у маси комітетниками, які «ще повернуться», селяни у стихійному погромі винокурні надто яскраво (чого вартий С. Шкурат!) втілюють чистий потяг (до смерті?), соцреалізму з його сублімаційною жертвовністю у символічному протипоказаний. Канонічна трилогія про «Максима» Г. Козинцева і Л. Трауберга у другій по-

ловині 1930-х трактуватиме погромників дещо інакше.

Отже, в СРСР 1931 рік - це:

- останній рік перед появою соцреалізму;
 - останній рік перед уніфікацією всіх мистецьких течій;
 - останній рік переможного панування конструктивізму в архітектурі;
 - останній рік розквіту німого кіно;
 - перший рік переможного звуку з усіма примхами новизни, що потім не повторяться;
 - перший рік, коли стала вже неможливою так звана троцькістська контрабанда (зокрема євгеніка [39] та психоаналіз, про які докладніше тут не говоримо);
 - перший рік реваншу архітектурної (тоталітарної і не зовсім) неокласики, переможні шанси якої, проте, ще ніхто не усвідомлював [40];
 - рік, коли згідно з гаслом «наздогнати й перегнати», сформульованим ще 1927 р. [41], було розпочато приховане змагання із завершеною саме 1931-го найвищою у світі спорудою - «Емпайр Стейт Білдінг» у Нью-Йорку. На цьому мало наголошують, приділяючи більше уваги змагання Гітлера зі Сталіним [42], - але ж воно могло мати місце лиш пізніше. Факт той, що саме висотний варіант кінець кінцем переміг на конкурсі на Палац Рад. І мав бути ще вищим за «Емпайр Стейт» [43];
 - зрештою, рік, коли прийнято рішення (червневий пленум ЦК ВКП(б) [44]) про будівництво Московського метро - найбільш матеріального втілення майбутньої соцреалістичної естетики [45].
- Отже, «третій вирішальний» в СРСР таки дещо вирішував, не в декларативній, а в латентній формі, коли несвідоме вже все знає, але на поверхні присутній дискурс впертого незнання. Це і деякі з переглянутих і тут згаданих нами фільмів, і більшість проектів перших турів конкурсу на Палац Рад, і забудова Харкова та Києва, і виховні ідеали «педагогіки довіри», що за них «Путівку в життя» так критикували в «Пролетарському кіно» [46]. Виявляється, було за що: усвідомлене передчуття, передсвідоме знання наперед критикувало захисні механізми комфортного переживання, так би мовити, відкритого майбутнього. Керівний вибір того, яким стане майбутнє, був уже на часі.

1. Гумбрехт Х. У. В 1926 году: На острие времени. - М.: НЛО, 2005. - 568 с. (англійський оригінал вийшов друком 1997 року).
 2. Там само. - С. 486.
 3. Хмельницький Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. - М.: Прогресс-Традиция, 2007. - С. 78.
 4. Гумбрехт Х. У. Вказ. праця. - С. 351; 486.

5. Мазер В. История «Майн Кампф». Факты, комментарии, версии. - М.: Вече, 2007. - С. 15-16; 309.
 6. Хэнсген С. «Audio-Vision». О теории и практике раннего советского звукового кино на грани 1930-х годов // Советская власть и медиа. - СПб.: Академический проект, 2005. - С. 358.
 7. Вейсенберг Е. Звучащие фильмы системы инж. А. Шо-

- рина // Наука и техника.- 1929.- № 43 (344). - С. 3.
8. Там само.- С. 4-5.
 9. Цит. за: Хэнсен С. Вказ. праця.
 10. Беллур Р. Недостигаемый текст // Строеение фильма.- М.: Радуга, 1984. - С. 226.
 11. Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. I. Немое кино.- М.: Госкиноиздат, 1947. - С. 210-212.
 12. Там само. - С. 176.
 13. Хэнсен С. Вказ. праця.- С. 361.
 14. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII).- М.: Гнозис; Логос, 2006.- С. 400-412.
 15. Лакан Ж. Семинары.- Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа.- М.: Гнозис; Логос, 1998.- С. 354-355.
 16. Советское кино.- М.: Искусство, 1937 (без пагінації).
 17. Добренко Е. Политэкономия соцреализма.- М.: НЛЮ, 2007.- С. 316-325.
 18. Там само.- С. 316.
 19. Жеребкина И. Феминистская интервенция в сталинизм, или Сталина не существует.- СПб.: Алетейя, 2006.- С. 8.
 20. Там само.- С. 13.
 21. Там само.- С. 38.
 22. Гройс Б. Искусство утопии. - М.: Художественный журнал, 2003.- С. 73.
 23. Краткая история советского кино.- М.: Искусство, 1969. - С. 538. Того самого 1969 року в тому самому видавництві вийшов перший том чотиритомника, де як дата наводиться 1931 рік: История советского кино.- Том 1. 1917-1931.- М.: Искусство, 1969.- С. 427.
 24. Полоцький О. Працювати по-новому, по-новому керувати: Промова тов. Сталіна господарникам і питання освіти // Комуністична освіта. - 1931.- № 9.- С. 5.
 25. Сталин И. Новая обстановка - новые задачи хозяйственного строительства. Речь на совещании хозяйственников 23 июня 1931 г. // Сталин И. Вопросы ленинизма: Изд. 10-е.- М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1935.- С. 461.
 26. Пор. хоча б: Дорога и автомобиль.- 1931.- № 1.- С. 1-3; № 2-3.- С. 1-2.
 27. Лубянка. Сталин и ВЧК - ГПУ - ОГПУ - НКВД. Январь 1922 - декабрь 1936. Документы.- М.: Материк, 2003. - С. 258.
 28. Юнгер Э. Тотальная мобилизация // Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. - СПб.: Наука, 2000.- С. 443-470.
 29. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин.- М.: НЛЮ, 2007.- С. 187; Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль.- М.: Прогресс-Традиция, 2007.- С. 170.
 30. Паперный В. Культура Два.- М.: НЛЮ, 2006.- С. 21.
 31. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина.- С. 72.
 32. Хэнсен С. Вказ. праця.- С. 357.
 33. Ярославский Ем. За последней чертой.- М.; Л.: Госиздат, 1930.- С. 131-165.
 34. Сталин И. Вопросы ленинизма: Изд. 10-е.- М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1935.- С. 467-477.
 35. Hosejko L. Eugene Deslaw: sa vision fantastique.- Nice, 2007.- P. 20.
 36. Ibid.- P. 23.
 37. Історія ВКП(б): Короткий курс.- К.: Укрдержвидав, 1945.- С. 286.
 38. Собоуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно-Театр.- 2004.- № 2 (52).- С. 46-51.
 39. Див. хоча б: Наука и техника в первые десятилетия советской власти: социокультурное измерение (1917-1940). - М.: Academia, 2007.- С. 274-300.
 40. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина.- С. 83-89.
 41. Ленин и Сталин: Сб. произведений.- М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1936. - Т. III.- С. 234.
 42. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина.- С. 82; 118-127.
 43. Як прояв симптому, вкажемо на пізніші спекуляції одного з авторів переможного проекту на тему «рекорду висоти» Емпайр Стейт та можливих переваг хмарочосів у «соціалістичному місті»: Иофан Б. М. Материалы о современной архитектуре США и Италии // Академия архитектуры.- 1936.- № 4.- С. 18; 2-23.
 44. Колли Н. Я. Летопись советской архитектуры 1917-1947 // Архитектура СССР- 1947. - Сборник 17-18. - С. 22.
 45. Добренко Е. Политэкономия соцреализма.- М.: НЛЮ, 2007. - С. 79.
 46. Там само.- С. 320.

M. Sobutsky

VISUALITY-1931: USSR AND UKRAINE

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