

Столяр М. Б. Дитина, жінка, родина в радянських тоталітарних практиках і в сміховій культурі / М. Б. Столяр // Культура і Сучасність : альманах. – К.: Міленіум, 2012. – № 1. – С. 24–28.

УДК 130.2+930.1

**М.Б. Столяр, ЧНПУ**

**Дитина, жінка, родина в радянських тоталітарних практиках  
і в сміховій культурі**

*На примере содержания образов ребенка, женщины и семьи автор демонстрирует противостояние советской смеховой культуры сакрализованым тоталитарным практикам.*

**Ключевые слова:** советская смеховая культура, тоталитарные практики, иерофания, сакральное, профанное.

*На прикладі змісту образів дитини, жінки та сім'ї автор демонструє протистояння радянської сміхової культури сакралізованим тоталітарним практикам.*

**Ключові слова:** радянська сміхова культура, тоталітарні практики, ієрофанія, сакральне, профанне.

*The author demonstrates the opposition of the Soviet laughter-culture and the sacralized totalitarian practices using as an example the images of Child Woman and Family.*

**Key words:** soviet laughter-culture, totalitarian practices, hierophany, sacral, profane.

Радянська сміхова культура, а особливо її могутній сплеск у 60-90 рр. – унікальне культурно-історичне явище, що не знає світових аналогів і не тільки в ХХ ст. [Див.: 4, с. 6]. Справа в тім, що тоталітарна утопія пропонувала людям не просто нову картину світу. Це була сакралізована онтологія. Аналізуючи радянські тоталітарні практики у зв'язку із сміховою культурою, автор дисертаційного дослідження подає достатньо розвинуту традицію розуміння цих практик як квазірелігійних. (Цієї думки дотримуються західні – Ж. Марітен, П. Тілліх, Б. Рассел, К. Поппер, М. Еліаде, М. Епштейн, Ю. Шеррер, Р. Занер та вітчизняні дослідники – М.О. Бердяєв, С.М. Булгаков,

С.Л. Франк, В.О. Лекторський, Е.Ю. Солов'йов та інші). При цьому контраст комуністичного ідеалу та реальних практик був настільки яскравим, що сміх став природним епіфеноменом буття радянського народу.

Починаючи з твору М.М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу» в сферу культурологічних розвідок входить таке поняття як «сміхова культура», дослідженню якого присвячують свої праці такі автори, як С. Аверінцев, Л. Баткін, Р. Барт, О. Волкова, Б. Гройс, Е. Джеферсон, Л. Дмитрієва, М. Каган, В. Кантор, Л. Карасьов, В. Кормер, О. Королькова, Ю. Крістева, Р. Лахманн, Д. Ліхачьов, Т. Любімова, В. Махаєв, О. Меньшикова, О. Панченко, М. Соболева, Т. Титаренко, В. Шкловський та інші). Що ж стосується радянської сміхової культури, то її аналіз як цілісного явища в контексті тоталітарних практик залишається актуальним.

*Об'єктом* цієї статті є радянська сміхова культура в її складних зв'язках із тоталітарними практиками, а *предметом* дослідження виступають ці зв'язки на прикладі конкретних ідеологічних практик культу дитинства та провідної ролі жінки в суспільстві.

Матеріал для аналізу відповідних тоталітарних практик ми беремо переважно з двох творів радянської літератури 30 - х років – повістей, які представляють авангардну і реалістичну течії мистецтва – «Котлован» Андрія Платонова і «Військова таємниця» Аркадія Гайдара. Також ми залучаємо до порівняльного аналізу цих повістей і невеличкий «відео ряд» – картини таких відомих художників як К. Петров-Водкін («Новосілля»), К. Малевич («Дівчата в полі») та П. Філонов («Голови»). Картини останніх двох художників за символічністю та образністю є близькими до платонівського твору. Та всі вони фіксують появу нового культурно-історичного хронотопу та принципові зміни в структурі міжлюдських зв'язків, перш за все, відносин «дитина – дорослий», «жінка – суспільство», «дитина – родина» та «чоловік – жінка».

Однією з тем, які об'єднують такі різні твори і таких несхожих авторів, є тема нового часовідчуття. *Сенс людського життя повністю переноситься у*

*майбутнє*, – минуле і теперішнє розглядаються як об'єкт знищення. Тільки Аркадій Гайдар пише про це із захопленням, а Андрій Платонов з тугою.

*Відповідно до сакралізації майбутнього в ідеології, сміхова культура профанує цей культ у різноманітних формах.* Наприклад, режисер Ельдар Рязанов хронотопом практикам тоталітаризму протиставляє хронотоп, що дуже міцно тримається за сьогодення і в той же час має вертикальний вимір – вихід у вічність, який забезпечується образом храму, темами провіденціалізму та внутрішньої краси людини, залученням енергії ієрофаній Різдва (різдвяного дива на перетині часу і вічності), Переображення тощо.

Архетип дитинства як складова культу майбутнього займає провідне місце в ідеології неопрогресизму першої половини ХХ століття. Героїня повісті Гайдара Наталка розуміє головну таємницю суспільства, яке будується, так: «Надо их (дітей – М.С.) беречь. Чтобы они учились еще лучше, чтобы они любили свою страну еще больше. И это будет наша самая верная, самая крепкая Военная Тайна» [1, с. 438]. Паралельне місце знаходимо і в «Котловані»: «надо лишь сберечь детей... и оставит им наказ», – говорить Жачев [2, с. 41]. Він намагається запевнити Вощева, що зберегти майбутнє можна лише у разі знищення минулого, і це розглядається як єдино можливий сенс життя. Після такої «проповіді» він відправляється на берег річки, щоб подивитися, як будуть відправляти на загибель «куркулів». Це йому потрібно для заспокоєння: соціалізм прийде, і Настя отримає його, а він, Жачев, загине як застарілий забобон.

І ще два паралельних місця в Платонова і Гайдара. Мова йде про дві сцени вбивства з «Котловану» і з «Військової таємниці». Коли Чіклін вбиває мужика, який йому чомусь не сподобався, він раптом згадує про дівчинку Настю і дає гроші, щоб їй купили цукерок: «У меня сердце по ней заболело» [2, с. 65]. А ось фрагмент з Гайдара: інженеру сниться, ніби його з друзями оточують вороги. Один з бійців на прізвище Каплаухов лякається і розриває партквиток, та виявляється, що підходять до них не вороги, а діти-біженці. «И

тогда всем стало так *радостно и смешно*, что *наскоро расстреляв* проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и *весело* пили чай, угощая хлебом беженских мальчишек и девчонок, которые смотрели на них огромными доверчивыми глазами» (виділено нами – М.С.) [1, с. 370].

Та не дивлячись на те, що суспільство намагається віддати усі сили майбутньому, фокусуючи основні зусилля на тому, щоб зберегти дітей, і Настя у Платонова, і Алька в Гайдара гинуть. Як не піклуються про Настю землекопи, як не намагаються добути для неї усе найкраще, Настя відчуває, що їй не вистачає саме материнської любові, що робітники люблять не її - конкретну дитину, а якесь абстрактне уособлення власного втраченого сенсу життя. Вони дивляться на сон Насті і думають про те, що це створіння «будет господствовать над их могилами и жить на успокоенной земле, набитой их костями» [2, с. 52]. Загальне почуття автор висловлює словами Сафронова : «... тут покоится ... целевая установка партии – маленький человек, предназначенный состоять всемирным элементом!» [Там само].

Ось тут ми підходимо до таємниці такої «любові» до дітей, яку Ф.М. Достоевський характеризує як «жахливу». Цю тему він дуже глибоко прослідкував у своєму останньому романі «Брати Карамазови». Любов Івана Карамазова до дітей є іншою стороною його ненависті до дорослих («Хай би їх усіх чорт узяв», – каже він, тобто бажає їм навіть не смерті, а вічної пекельної муки). З іншої сторони, любов він відчуває тільки до далеких від нього дітей: жодна дитина, що знаходиться поряд із ним в романі, не знаходить в нього ані співчуття, ані допомоги. Та сутність жахливого як такого в «любові» Івана до дітей полягає в тому, що йому *потрібні* дитячі сльози і страждання для того, щоб словами великого інквізитора сказати Христу: «Не приходи більше ніколи...» І додає вже від себе особисто: від вічного блаженства відмовляюся.

Збираючи з різних видань випадки дитячих страждань, Іван Карамазов використовує ці приклади як знаряддя ненависті і богоборського протесту, якими він прагне заразити, перш за все, свого віруючого брата Олексія (Альошу

Карамазова). Він не викладає свою теорію «дитячої сльозинки» іншим героям роману. Усю свою інтелектуальну міць він спрямовує, щоб отруїти свідомість брата, або для того, щоб зцілитися самому його вірою, бо найбільше від своєї теорії страждає сам Іван.

В ідеології неопрогресизму першої половини ХХ ст. саме ненависть розуміється як енергія «прориву» у майбутнє. І найбільший сплеск ненависті відбувається саме тоді, коли гине дитина. Отже, *в дитині «люблять» не тільки і не стільки майбутнє, скільки ту невинну жертву, яка здатна дати найсильніший поштовх боротьбі. Це принесення дитини в жертву на вітар ненависті не рефlekтується в культурі, яка проголошує дитину своїм найголовнішим кумиром. Ритуал жертвоприношення відбувається несвідомо, бо жертва завжди виглядає випадковою.* Та чи може бути випадковою смерть дитини за умов, коли вона не знає материнської ласки і любові, коли колектив замінює їй сім'ю, коли вона живе в атмосфері ненависті і підозри? Як пише Андрій Платонов: «Насколько окружающий мир должен быть нежен и тих, чтобы она (девочка Настя – М.С.) была жива!» [2, с. 105].

Мотив *невинної жертви* звучить в Платонова і в Гайдара паралельно. Тільки Гайдар стверджує цей мотив, повторюючи його двічі ( у загибелі Хлопчиська-Кібальчиська і Алькі), а Платонов констатує дитячу смерть як результат безпрецедентної боротьби за так зване «майбутнє».

Особливо чітко видно, як смерть дитини включається в культ ненависті на прикладі поховання Алькі з «Військової таємниці». Над його могилою «кого-то с ненавистью проклинали, в чем-то крепко клялись, но все это плохо слушала Натка» [1, с. 438]. А погано вона слухала не тому, що її думки мали інший напрямок, а тому, що автор через оце «погано слухала» хоче тему ненависті підсилити. Наталка думала: якщо колись «Владик по-настоящему вскинет винтовку, то ни пощады, ни промаха от него не будет...» [Там само].

А ось аналогічна картина з «Котловану». Поки Настя живе, план Жачева знищити усіх дорослих жителів своєї місцевості залишається планом. Коли ж

вона помирає, він відправляється мстити «ворогам соціалізму» та «східнам майбутнього світу»: «...коммунизм – это детское дело, за то я и Настю любил... Пойду сейчас на прощанье товарища Пашкина уб'ю» [2, с. 114].

Отже, Гайдар вважає, що без ненависті неможливо побудувати щасливе майбутнє для дітей, а Платонов, навпаки, смерть дитини показує як результат цієї ненависті, але сам феномен неоязичницького жертвопринесення вони характеризують майже однаково.

Протистояння сміхової культури та тоталітарних практик виявляється через заперечення трагічного із відповідною профанацією культу жертв зокрема та жертвності взагалі. В *естетичному* аспекті його можна виразити через антитезу категорій трагічного та комічного. *Комічне виступає профанацією не окремих ідеологем, а профанацією естетично-релігійної сутності марксистського месіанізму, що матеріалізується в системі жертвних практик радянського тоталітаризму.* В комедії жертва не просто ніколи не приноситься – комедія принципово не приймає жертвності. Профаним варіантом жертви в комедії виступає симуляція жертвності, при цьому радянський глядач (мова йде переважно про кінокомедії) завжди дуже весело реагує на відповідні сюжети.

Якщо держава стає ворогом Церкви, то вона повертається і проти малої церкви, тобто проти сім'ї. У нещадній боротьбі за майбутнє сім'я розуміється як осередок відновлення минулого, як вкоріненість у теперішньому. Війни, голодомори, репресії руйнують «стару сім'ю». Замість неї прагнуть встановити нові «сімейні» відносини, які є ідеологічними за своїм змістом. Навіть кохання фактично є різновидом ідеологічної дружби в системі цих відносин. Ідеалізовано цей факт виражає А.Гайдар:

– *Сережа, – сказала тогда Натка, присаживаясь рядом и тихонько сжимая его руку, – ведь это же правда, что наша Красная Армия не самая слабая в мире?*

*Он улыбнулся и ласково погладил ее по голове" [1, с. 436].*

Той самий факт, та вже іронічно звучить в Платонова:

*Пашкин, услышав жену, почувствовал любовь и спокойствие...*

– *Ольгуша, лягушечка, ведь ты гигантски чувствуешь массы! Дай я к тебе за это приорганизуюсь!* [2, с. 30-31].

Одночасно з ідеологізацією сімейних відносин відбувається проєкція родинних зв'язків на ідеологічні, політичні реалії: народи – брати, республіки – сестри, мати – Вітчизна, батько народів – Сталін, дідусь Ленін... Цікаво, що бабусі в цьому списку нема. І це не випадково. Фактично саме «інститут бабусь» стихійно бере на себе основні турботи про збереження «старої сім'ї». Саме тому в «Котловані» немає жодної бабусі. Загальна система сирітства в Платонова є несумісною з образом хоча б однієї бабусі. А ось в Гайдара бабусі є, але вони розглядаються як останні залишки світу, що має загинути, як ті, хто заважають поступу у майбутнє: «сама не идет и других не пускает» [1, с. 352]. Якщо дитина символізує майбутнє, то минуле в Гайдара пов'язується саме з образом віруючої «бабки»: «... старая бабка... отчаянно грозит рукой догадливому малышу, который смело лезет на стол к сахарнице» [1, с. 440]. (З усіх творів Гайдара «Військова таємниця» є одним з найбільш символістичних, на нашу думку).

Та руйнація сім'ї відбувається не тільки війнами та голодомором. Найбільш стабільним фактором розкладу сім'ї виступає ідеологія формування нового образу жінки-матері та зміна місця жінки в суспільстві. Тепер вона буде належати не сім'ї, а державі. Її енергія, що звільнюється з кола сімейних обов'язків, буде прямувати у потік «невавілонського» державотворення, а її здатність жертвувати усім заради дитини перетвориться на здатність жертвувати усім (навіть дитиною) заради держави [Див.: 3, с. 68-70]. Бесталоева, в повісті А. Платонова «Ювенільне море», здобуває будівничі матеріали за рахунок своєї майбутньої дитини. Мати малюка Алькі з «Військової таємниці» залишає малого сина, щоб повернутися до революційної боротьби.

Новий, авангардний жіночий образ наділяється чоловічими рисами обличчя, фігури і характеру. Змінюється місце жінки в системі розподілу праці. Бажаними для неї стають саме чоловічі спеціальності. Героїня Гайдара Наталка Шегалова отримує лист від подруги (від якого тхне керосином). В листі знаходиться фотографічний знімок: «Возле толстого, охваченного чугунными брусьями столба, опустившись на одно колено и оттягивая пряжки кривой железной «кошки», стояла Вера. Ее черная глухая спецовка была перетянута широким брезентовым поясом, а к металлическим кольцам пояса были пристегнуты молоток, плоскогубцы, кусачки и еще какие-то инструменты» [1, с. 359]. Наталка відсуває від себе знімок з почуттям досади: вона заздрить Вірі.

Індивідуальність жіночого образу зводиться до особливостей конкретної ідеологічної та трудової місії героїні; при цьому втрачається особистісність образу (як, наприклад, це можна побачити на картині К. Малевича «Дівчата в полі», де навіть не зображено рис облич, а тільки сильні руки і ноги та кремезні, дорічні постаті).

Коли С. Міхалков – радянський дитячий поет – закінчує свій відомий вірш словами «мамы разные важны, мамы разные нужны...», він, знову ж, не має на увазі індивідуальність жінок-матерів. Якщо малюки у віршику порівнюють своїх матерів за принципом того, яка мама приносить більшу користь державі, то автор не заперечує сам принцип, а тільки уточнює його: всі мами хороші, бо всі вони працюють для народу (на державу). Зауважте, жодна дитина не сказала, що її мама займається тим, що виховує власних дітей.

Навіть в такій оптимістичній, на перший погляд, картині, як полотно К. Петрова-Водкіна «Новосілля» (яке він написав, до речі, у страшному 1937 році) відчувається якась тривога за сім'ю. Погане передчуття створюють декілька елементів та образів. Та центром тривоги є образ молодої, гарної жінки в яскравій червоній сукні з цигаркою в руках. Вона різко відрізняється від усіх жіночих образів картини, які на її тлі здаються зовсім «сіренькими». З яким захопленням дивиться на цю жінку господиня кімнати! Вона навіть забула



про маленьку дитину, яку годує грудьми: її рука перестала обіймати дитя. Всією душею полинула вона у той світ, що змальовує її емансипована знайома. І хоча ми не знаємо, про що та розповідає, ми бачимо: той сенс життя, що лежить в площині суспільно-державних відносин став ідеалом для молодої матері.

Антитезою ідеологічному змісту цієї картини та відповідних тоталітарних практик можна назвати кінокомедію режисера Л. Гайдая «Діамантова рука». Емансипована, соціально активна жінка, яка не тільки є кербудом, але й з великим задоволенням несе тягар чисельних громадянських обов'язків, виступає у якості негативного персонажу. Їй протиставляється образ дружини Горбункова – позитивної героїні, яка замість того, щоб купити собі шубу, відправляє свого чоловіка у круїз відпочити. Вона цілком відповідає *біблійному* образу дружини як помічниці чоловіка у всіх його справах. Згадаємо, як мужньо вона благословляє чоловіка на небезпечне завдання, нагадує йому про зброю, яку виймає з банки та ретельно витирає господарським фартушком.

Карикатурно соціально активну жінку зображено в кінокомедії Ельдара Рязанова «Службовий роман». Це, перш за все, образ Шурочки, яку висунули на громадську роботу та вже не змогли «засунути» на місце. А по-друге, – образ «Мимри» – начальниці статистичного агентства, до того часу, коли вона преобразилася силою кохання. Прекрасно пародіює її секретарша, коли зображує, як та «чеше на роботу». (Секретарша є втіленою жіночністю навіть у негативному сенсі – саме вона розкриває таємницю закоханої в Самохвалова Олі. Відповідно цей ідеал жіночності розвивається в певному напрямку – сім'я, дитина).

Світовідчуття і світорозуміння А. Платонова, який сприймав образ дитини і жінки в нових, тоталітарних практиках як загрозу життю, якнайкраще ілюструвати картинами художника Павла Філонова. На одній з них («Голови») ми бачимо дуже близьке за змістом розуміння абсурдності «нового життя»: культ абстрактного майбутнього (образ мертвої дитини, якій пофарбували

рум'янами обличчя, щоб вона здавалася живою), напіврозкладені люди-трупи і язичницькі боги, від яких відвалюються шматки мертвої плоті. Та в декількох людей на картині очі піднято до гори, і світло, яке лине зверху, робить їхні очі живими.

Оцей погляд до гори в радянській дійсності, як це не дивно, досить часто пропонується саме сміховою культурою. Справа в тім, що *тоталітарні практики використовували певні релігійні сенси в скривленому, профанованому варіанті. Отже, сміхова культура, яка є профанацією ідеології, виявлялася «профанацією профанації» або поверненням до висхідних сакральних сенсів.*

#### *Література:*

1. Гайдар Аркадій. Военная тайна / Аркадий Гайдар // Гайдар Аркадий. Собр. соч. в трех томах. – Т.1. – М.: Правда, 1986. – С.338-440.
2. Платонов А.П. Котлован; Ювенильное море: Повести / А.П. Платонов. – М.: Худож. лит., 1987. – 192 с.
3. Столяр М.Б. Религия советской цивилизации / М.Б. Столяр. – К.: Стилос, 2010. – 178 с.
4. Столяр М.Б. Советская смеховая культура / М.Б. Столяр. – К.: Стилос, 2011. – 304 с.