



IMPDFE

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (55)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2016

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (55)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2016

Рік заснування 16.12.2002
Виходить 4 рази на рік

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (55) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 122 с.

ISSN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of theory, methodology, history and modern condition of music, theatre and cinema arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of history, theory and art criticism, as well as for the use of professors and students of art studies and museum researchers.

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції. Відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 9 від 01.09.2016 р.)

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016

Зміст

Contents

<i>Від упорядника. Переднє слово</i> Compiler's Preface	7
--	---

ТЕОРІЯ

Theory

<i>Брюховецька Ольга. Від шахтаря до поета: «Квітка на камені» Сергія Параджанова в контексті культурного коду «відлиги»</i> Briukhovetska Olha. From Coalminer to Poet: <i>The Flower on the Stone</i> by Serhiy Paradzhanov in the Context of Cultural Code of <i>the Thaw</i>	9
--	---

<i>Тримбач Сергій. Діти шахтарів і батьки утопії: особливості однієї історичної драми</i> Trymbach Serhiy. Children of Miners and Parents of a Utopia: Particularities of a Certain Historical Drama	23
--	----

<i>Черков Георгій. Шахта – жанровий кінопотенціал: ідейний пафос, соціальна драма, пригодницький колорит</i> Cherkov Heorhiy. Mine and Its Genre Potential: Ideological Enthusiasm, Social Drama, and Adventure Colouring	30
---	----

<i>Алфьорова Зоя. Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття</i> Alfiorova Zoya. Strategies of Evolution of Narrative Forms in Audiovisual Art Influenced by Procedural World Structure	40
--	----

<i>Tavadze Sopio. Thematic and Stylistic Tendencies in Georgian Cinematography in the 1960s</i> Тавадзе Сопіо. Тематичні і стилістичні тенденції в грузинському кінематографі 60-х років XX століття	47
--	----

<i>Погребняк Галина. Моделі авторства в кіно: можливості взаємодії</i> Pohrebniak Halyna. Models of Authorship in the Cinema: Interaction Possibilities	51
--	----

<i>Пересецький Радислав. Метаопис у сучасному кіно: український контекст</i> Peresetskyi Radyslav. Meta-Description in the Modern Cinema: A Ukrainian Context	58
--	----

<i>Наумова Лариса. «Поетичне» кіно і мова кінематографа</i> Naumova Larysa. Poetical Cinematograph and Language of Filmmaking.	65
---	----

<i>Стасюк Дмитро. Розвиток теми утопічного майбутнього в радянській кінофантастиці 1920–1960-х років</i> Stasiuk Dmytro. Development of the Utopian Future Theme in the 1920s–1960s Soviet Science Fiction Films.	72
---	----

<i>Мохсін Геннар. Актор і новітні технології в кінематографі</i> Mokhsin Gennar. Screen Actor and Innovative Technologies in Cinematography	80
--	----

ІСТОРИЯ

History

- Онуфрієнко Анна. Залізниця як революція і радянський фронтір у кіно СРСР 1920–1930-х років*
Onufriyenko Anna. Railway as a Revolution and the Soviet Frontier in the 1920s–1930s USSR Films 86
- Шульгіна Анастасія. Педагогічна спадщина кінооператора Олексія Калюжного*
Shulhina Anastasiya. Educational Heritage of the Cameraman Oleksiy Kaliuzhnyi 94

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Кравчук Юстина. Репрезентація простору, простір-репрезентація, просторові практики: що таке Майдан 2013–2014 років*
Yustyna Kravchuk. Representations of Space, Representational Spaces, and Spatial Practices: What Maidan of 2013–2014 is 102
- Деркач Тетяна. «Коло Дзиги» як науковий і просвітницький проект Національного центру Олександра Довженка*
Derkach Tetiana. KOLO DZYG Y as a Scientific and Educational Project of the National Oleksandr Dovzhenko Film Centre 107
- Яковленко Катерина. П'ятдесят років після Дзиги Вертова: образ гірника в соціальному документальному кіно кінця 1980-х – початку 1990-х років (на прикладі фільмів «Липневі ГРОЗИ» та «Перебудова знизу»)*
*Yakovlenko Kateryna. 50 Years after Dzyga Vertov: An Image of a Miner in the Social Documentaries of the Late 1980s to Early 1990s (Based on *The July STORMS* and *Perestroika From Below*)* 112

ПРО АВТОРІВ

- Information about Authors* 120

Переднє слово

Сьогодні особливої актуальності й гостроти набула проблематика «шахтарського краю» на Сході України, що охопила всі культурно-мистецькі галузі, у тому числі й екранну творчість.

Українські та зарубіжні кінематографісти останнього десятиліття «побачили» Донбас, який став заручником радянського ментального спадку: вони рефлексували на оманливу природу регіонального патріотизму, так довго культивовану радянською владою таку собі «пролетарську матрицю мислення»; задокументували сатиричну самовдоволеність «місцевих еліт» в «Іншому Челсі. Історія з Донецька» (2004) Якоба Пройса; виживання дітей у нелюдських умовах в «Шахті № 8» (2010) Маріанни Каат – стрічці, показ якої намагалися заборонити в країні. Руслан Батицький створив фільм-антиутопію «Уроки української» (2013), до якого подав відразу два фінали: в одному герой гине через потяг до українськості, в іншому – виживає і перестає почуватись аутсайдером завдяки віднайденій іншості.

Українські кінознавці, кінотеоретики, історики кіно вже другий рік поспіль намагаються дослідити формування кінорепрезентації регіону, насамперед у радянському кінематографі, який значною мірою формував самоусвідомлення його жителів. Ре-візія образу «шахтарського краю», символу соціально-економічної модернізації радянського суспільства й суспільної фантастики, відбувається за умов інформаційного протистояння, коли проросійська пропаганда вміло використовує саме ці конструкції, апелюючи до особливого статусу й виключності Донбасу.

Представлені в цьому числі «Студій мистецтвознавчих» статті охоплюють значний масив фільмів: від створених наприкінці 1920-х років до нашого часу. Вони простежують як конструювання героїчного модернізаційного нарративу «Всесоюзної Кочегарки», так і деконструкцію та деміфологізацію.

Українські еліти, відповідальні за національну та воєнну безпеку, «не побачили» мистецьких рефлексій минулого десятиліття на проблеми мешканців Донецького регіону. Можливо, нинішні еліти, відповідальні й за культурні практики, завдяки подібним студіям, зможуть усвідомити, які саме шляхи інтеграції Донецького регіону в загальнонаціональний контекст на часі. Відомий український історик С. Кульчицький писав: «Донбас життєво потребує мрії, а не лише добробуту, його «відродження перебуває на шляху гуманізації його культурного обшару» *. Редколегія сподівається, що представлені розвідки не лише отримають науковий резонанс, але й дадуть поштовх новим культурним практикам і проектам.

Сучасний інформаційний простір є багатозаровою складною поліфункціональною структурою, що включає всі сфери життя. Новаційні культурні світові процеси, складна політична та економічна ситуація в Україні заохочують до постановки проблеми екранної творчості в сучасних медіакультурних площинах як першочергової теми для наукового дослідження. Своєю чергою екранна творчість як провідний інструмент тво-

* Кульчицький С., Якубова Л. Триста років самотності: український Донбас у пошуках смислів і Батьківщини. – Київ : Кліо, 2016. – 719 с. – С. 703.

рення сучасного світового й національного медіакультурного виміру, віддзеркалення соціокультурних процесів і суто професійних проблем їх відтворення неминуче виступає предметом особливої прискіпливої уваги та зацікавлення.

Нове звучання на сучасному історичному етапі отримують як уже неодноразово досліджувані та актуальні в сьогоденних реаліях, так і порівняно нові теми, серед яких – проблеми специфіки національного кінематографа, питання трансформації екранних виражальних засобів, авторство екранної творчості, особливості професійної творчості в умовах стрімкого технічного прогресу та

інтенсивних медіакультурних трансформацій, механізми й специфіка впливу екранного медіатвору, педагогічні аспекти екранної творчості тощо. Розширення мистецьких і жанрових меж медіатворчості, поява нових форм та способів авторського вислову також роблять можливим включення в сферу дослідного матеріалу інших мистецтв, напрямків та галузей науки з їхньою специфічною природою. Отже, дослідним матеріалом до вивчення екранної творчості в сучасному медіакультурному просторі виступає все сучасне загальнокультурне поле.

Від упорядника

Теорія Theory

УДК 791.23+791.43

ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО КОДУ «ВІДЛИГИ»

Ольга Брюховецька

На зміну стахановцям і вождям сталінської епохи прийшли нові герої «відлиги» – фізики і лірики. Нешедєвр С. Параджанова «Квітка на камені» (1962) про шахтарів Донбасу, знятий ним безпосередньо перед проривом «Тіней забутих предків» (1964), не стільки повертає топоси сталінізму до життя, скільки демонструє їхню трансформацію під тиском культурних кодів «відлиги».

Ключові слова: Сергій Параджанов, топоси сталінізму, культурні коди «відлиги», шахтар, поет, виховний сюжет, набуття свідомості, втрата свідомості, метафора творчості, суперечність між змістом і візуальною матерією фільму, кіносновидіння, русоцентрична міфологія Донбасу, семантична невизначеність, правда місця.

На смену стахановцам и вождям сталинской эпохи пришли новые герои «оттепели» – физики и лирики. Нешедєвр С. Параджанова «Цветок на камне» (1962) о шахтерах Донбасса, снятый им непосредственно перед прорывом «Теней забытых предков» (1964), не столько возвращает топосы сталинизма к жизни, сколько демонстрирует их трансформацию под давлением культурных кодов «оттепели».

Ключевые слова: Сергей Параджанов, топосы сталинизма, культурные коды «оттепели», шахтер, поэт, воспитательный сюжет, обретение сознания, потеря сознания, метафора творчества, конфликт содержания и визуальной ткани фильма, киносновидения, русоцентрическая мифология Донбасса, семантическая неопределенность, правда места.

Stakhanovites and leaders of the Stalinist time have been replaced by new heroes of the Thaw – physicists and poets. Parajanov's non-masterpiece *The Flower on the Stone* (1962) on coal miners of Donbass, which he shot immediately before the breakthrough of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), doesn't so much animate Stalinist topoi, as demonstrates their transformation under the pressure of the cultural codes of the thaw.

Keywords: Serhiy Paradzhanov, Stalinist topoi, cultural codes of the Thaw, coalminer, poet, Bildung's narrative, acquisition of consciousness, loss of consciousness, metaphor of creativity, contradiction between content and visual matter of film, cinematic dreams, russocentric mythology of Donbas, semantic uncertainty, truth of place.

Фільм С. Параджанова «Квітка на камені» про шахтарів Донбасу, останній з його чотирьох маловідомих ранніх робіт, дехто вважає «найнижчим падінням» режисера [29, с. 9]. Свого часу стрічку багато сварили, називали «сірою», «безглуздою» і «непереконливою» [19; 21, с. 91; 38, р. 85], після чого вона канула в забуття як одна з примітивних агіток на злобу дня часів антирелігійної кампанії Хрущова. Однак цей «нешедєвр» С. Параджанова [24, с. 37] цікавий не лише з погляду авторської еволюції режисера (фільм був знятий безпосередньо перед першим його шедевром «Тіні забутих предків»), але також як іс-

торичний артефакт епохи і її внутрішніх суперечностей, власне, як поєднання цих двох ліній – авторської та історичної. Нас цікавитиме не стільки антирелігійна тематика фільму, яка в остаточній версії маргіналізується і відходить на другий план, як те, яким чином культурні коди «відлиги» здійснювали тиск на тематику сталінських часів – топоси ударної шахтарської праці, перехід від стихійності до свідомості, поєднання «рук» і «розуму», а також, на більш конкретному рівні текстуальної матерії фільму, візуальні парадокси і суперечності, що підривають домінантні коди «відлиги».

ТЕОРІЯ

У період «відлиги» шахтарська тематика втратила своє центральне місце, що вона посідала у сталінські часи, коли шахтар разом із вождем і військовим був одним із ключових культурних героїв. Сталінська героїзація фізичної праці, яка знайшла своє найбільш гіперболічне втілення у стахановстві, тісно пов'язана з Донбасом, на шахтах якого розпочався цей псевдоспонтанний низовий рух, що доповнив сталінську революцію зверху і зробив свій сумнозвісний внесок в остаточний розкол радянського робітничого класу, відкривши шлях до його зростаючої експлуатації [35]. Після смерті Й. Сталіна на перший план виходить розумова праця – питання тепер стоїть не в поєднанні «рук» і «розуму», а у відмінності між різними типами «розуму» або, у термінах самої епохи, між фізиками і ліриками. Тому рідкісна поява на екранах «відлиги» шахтарів є доволі симптоматичною, вона несе за собою шлейф сталінських асоціацій, водночас трансформуючись під тиском культурних кодів «відлиги».

Культурні коди «відлиги» створювали специфічне бачення реальності, що висувало до художніх творів відповідні вимоги, головною з яких була вимога правди. Однак що таке правда? Кожна епоха розуміє її по-своєму, відповідно до власних культурних кодів. Андрій Щербенок, рефлексуючи над антропологічним поворотом, який відбувся між сталінізмом і «відлигою» і чи не найяскравіше проявився в кіно з його здатністю фіксувати культурну матерію і фактуру епохи, окреслив ключові лінії цього повороту: по-перше, криза умовного, жанрового мислення, що сприймалося за лакування дійсності, на зміну якому приходить прагнення документального реалізму; по-друге, перехід від простої і однозначної емоції, яка вважалася штучною, до складності і непроявленості людських переживань; по-третє, відмова від примату ідеї над життям – довірою тепер користувалася не ідеологія, а інтуїція і безпосередній досвід реальності [31, с. 428–429]. Розмірковуючи над культурними кодами конструювання правди в період «відлиги», П. Вайль і О. Геніс описують їх через покладання тези Горького «правда – бог вільної людини» на поетику

грубої матеріальності Гемінгвея: правда мігрує у напрямку суб'єктивного, внутрішнього, непроявленого, натомість обман, що ототожнюється з фальшем красивих слів, висвічується. Саме обман на всіх рівнях – державному чи особистому – перетворюється на головного ворога «відлиги», а побутовою іпостасю невисловленої правди стає щирість, здатність називати речі своїми іменами [10, с. 68].

За цими критеріями фільм С. Параджанова є гібридним утворенням, у ньому химерно співіснують топоси сталінізму і культурні коди «відлиги». Дивакуваті герої «відлиги», неоднозначні, багатомірні, суперечливі, непрозорі, незрозумілі, яким дозволено бути інакшими, занурюватись у внутрішній світ, блукати власними шляхами, зустрічаються тут із тіннями сталінізму, але так, що все це перетворюється на сюрреалістичний фарс, який змовницьки розкриває власну несправжність. У шахтарському фільмі С. Параджанова впізнається якщо не сталінський тип героя, вольової, цілісної людини, комуніста-богатиря, то принаймні головна колізія сталінізму, її панівний сюжет, який Катаріна Кларк назвала «політизованою версією *Bildungsroman*'у» [34, с. 17]. Ця траєкторія визначається переходом від стихійності до свідомості та завершується поєднанням робітничих «рук» і партійного «розуму». Ключова відмінність від сталінського виховного роману – характерна для «відлиги» поява внутрішнього світу людини, персонального простору, виявляється у цьому кентавричному фільмі фікцією: насправді цей внутрішній, інтимний простір є колажем цитат зі сталінського кіно.

На перший погляд фільм дійсно реанімує вже архаїчні на той час топоси сталінізму, у ньому впізнаються загальні місця і панівні сюжети фільмів перших п'ятирічок. Дія фільму відбувається на шахті Донбасу, головний герой фільму – шахтар Григорій Грива, «краса і гордість Донбасу», як його представляють при першій появі на екрані, проходить типову траєкторію сталінського перевиховання: із стихійної і неконтрольованої сили він стає свідомим і контрольованим ударником. У фільмі фізична праця

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

підноситься від стихійності до усвідомленості. Класичним кінематографічним зразком такого піднесення стала саме шахтарська стрічка «Велике життя» Леоніда Лукова (Київська студія, 1940 р.). Як переспів цього сюжету сприйняли фільм С. Параджанова і його сучасники [2, арк. 21, 26; 29, с. 9].

З іншого боку, цей фільм демонструє радикальну фрагментарність і ексцесивність. Він є протилежністю до виструнченості, відполірованості сталінського типу текстуальності, тієї «скупості, ясності і кришталевої чистоти» мови, якої Михайло Калинін закликав усіх вчитися у Сталіна [32, с. 102]. «Квітка...» не приходять до фільмових конвенцій періоду «відлиги», що відмовилась від пафосного логоцентризму заради логоцентризму безпафосного, від слів «великих» заради слів «простих» [22], додаючи до них дозовану частку візуальності. У фільмі С. Параджанова нема єдиного принципу, він то ексцесивно візуальний, то психологічний, то гротескний, то просто фальшивий. Фільм надто невірноважений і гетерогенний, щоб належати до певної визначеної системи культурних кодів. У ньому співіснують як мінімум три текстуальні режими – поетичний, документальний і наративний, які суперечать одне одному, у результаті чого створюється враження, що цей фільм не стільки розгортається лінійно, скільки пожирає сам себе [8]. Крім того, дві наративні лінії, які існують немов паралельно і не перетинаються, посилюють ефект відчуження і дисоціації, залишаючи фільм на півшляху між соцреалізмом і сюрреалізмом [9].

Значною мірою відповідальність за цю текстуальну гетерогенність фільму лежить на непростій історії його створення. Під назвою «Так ніхто не любив» його в 1959 році починав знімати режисер Анатолій Слісаренко, який вже встиг зробити один фільм про шахтарів Донбасу, «Гори, моя зоре» (Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957 р.). Подібно до іншої шахтарської стрічки кінця 1950-х «Зміна починається о шостій» Всеволода Вороніна (Одеська кіностудія, 1958 р.), фільм «Гори, моя зоре» перебуває в коор-

динатах пізньосталінських кабінетних драм про виховання справжніх начальників: головний герой остаточно отримує мандат на керування шахтою лише після того, як спускається з кабінету в забій і там розуміє, що «строгість допустима тільки поруч з любов'ю». Хоча тут теж відбувається певна трансформація свідомості, але кабінетний герой рухається в протилежному від класичного сталінського виховного роману напрямку і замість приборкання низової стихійності, навпаки, відкриває її в собі: спуск у шахту тут позначає визнання сфери емоцій, що до того була репресованою.

У своєму наступному шахтарському фільмі «Так ніхто не любив», створеному за романом Вадима Собка «Нам спокій тільки снився» (1959), А. Слісаренко на хвилі хрущовської антирелігійної кампанії переходить від кабінетної версії виробничої драми до значно драматичнішої тематики – розвінчання секти п'ятидесятників, що діє на Донбасі на тлі ударного комсомольського будівництва. Фільм мав протиставляти мракобісся і підступність сектантів життєствердній комсомольській солідарності, а в центрі цього протистояння перебувала свідомість молодої дівчини Христини, яка приїхала на Донбас із Західної України і поступово позбулася релігійного дурману (друга і остання роль в кіно Інни Бурдученко, у титрах – Інна Кирилук). За сюжетом Христина перевиховується настільки, що навіть ризикує життям, щоб врятувати з палаючого барака перехідний червоний прапор, завойований її бригадою. Зйомки цього епізоду закінчилися трагедією.

Те, що сталося на знімальному майданчику 30 липня 1960 року, у подробицях описав український режисер Арнольд Курдюм у листі до газети «Известия». Цей лист був опублікований у полемічній статті «Дорога наша людина», яка піднімала ширше питання виправданості ризику людським життям: «Ось дерев'яний барак, з надмірним старанням облитий бензином і нафтою. Спалахнуло полум'я, із вікон і дверей вирвалися вогняні язики і клуби чорного диму. Пролунала команда режисера Слюсаренко: "Приготувались! Почали!". Всіх охопила тривога – аж надто багато вогню,

ТЕОРІЯ

Його пекуче дихання змусило всіх відійти назад. Нарешті актриса Інна Бурдученко з прапором у руках вибігла з вогню. Полегшене зітхання вирвалось у присутніх, а їх багато – крім знімальної групи і акторів, багато шахтарів – знімається масовка. Благополучне завершення кадру радує всіх. Ні, не всіх... “Ще раз!” – крикнув режисер. Оператори накинули на апарати намочені водою покривала, про всяк випадок накинув його собі на голову і режисер. “Приготувались!” – знову пролунала його команда. Довкола заремствували: “Не можна! Що ви робите?”. Хтось навіть крикнув актрисі: “Не треба, не біжіть!”. Режисер гнівно обірвав протестуючих: “Почали!”. І дівчина знову кинулась у вогонь. Усі завмерли. Але ось вона знову з’явилася. На ній тліє одяг, вона ледве стоїть на ногах. “Ще раз!” – зарепетував режисер. Тепер вже не ремствування, а крики протесту залунали звідусіль. Запрацювали апарати і актриса втретє кинулась у вогонь. Почувся тріск, будівля заскрипіла і обвалилась. Молодий шахтар кинувся рятувати актрису, отримавши сильні опіки, виніс її, але пізно...» [15] І. Бурдученко померла 15 серпня 1960 року в лікарні м. Сталіно (нині – Донецьк).

Як зазначає у своєму листі А. Курдюм, оскільки цей епізод становив небезпеку для життя актора, він спершу був запланований для цеху комбінованих зйомок, але режисер передумав і вирішив знімати його вживу: «Йому, вочевидь, не давали спокою “лаври” деяких американських кіноділків, які свою творчу неміч посилюють приголомшливими трюками, посилаючи актора на вірну загибель. І він гине. Це значиться в рекламі, сприяє успіху і збільшенню зборів» [15]. Можливо, саме так і розмірковував А. Слісаренко: в архіві зберігся перероблений сценарій фільму під назвою «Христина Равлюк» з підзаголовком «Можливий варіант пристосування сценарію “Так ніхто не любив” до основного знятого матеріалу з врахуванням максимального використання кадрів актриси І. Бурдученко в знятому матеріалі і мінімальної кількості кадрів дублерки» [4]. За смерть актриси дирекція студії навіть не відсторонила його від роботи, обмежившись оголошенням до-

гани («звичайну догану, яку зазвичай оголошують за запізнення на роботу», – обурюється А. Курдюм [15]). Лише під натиском українських кінематографістів, елементом якого став лист А. Курдюма в столичну газету, режисера відсторонили від роботи над фільмом, а згодом він був засуджений за свої злочинні дії до п’яти років ув’язнення.

Немов за якимось дивним збігом обставин, цей фільм виявився фатальним не лише для І. Бурдученко. Доля деяких інших акторів, які працювали над ним, теж склалась трагічно. Так, Михайло Названов, який зіграв роль пресвітера секти, без «фанатизму» якого цей фільм, за словами С. Параджанова, не вдалось би завершити [2, арк. 40], помер у віці п’ятдесяти років. Це сталося одразу після прем’єри його наступного фільму – «Гамлет» Григорія Козінцева (Мосфільм, 1964), у якому він зіграв роль Клавдія. Для Бориса Дмоховського, який зіграв у «Квітці...» начальника шахти, ця роль виявилася останньою в кіно, він помер через п’ять років, щоправда вже в більш поважному віці шістдесяти восьми років. Останньою виявилась роль у цьому фільмі також і для Павла Усовиченка, який помер у січні 1962 року у віці сорока восьми років (в остаточному варіанті стрічки він у титрах не значиться, а з’являється в кадрі лише один раз, як глядач сатиричної вистави, який заливається сміхом за спинами головних персонажів – Христини і її коханого Арсена). Натомість для Борислава Брондукова, який разом зі своїми однокурсниками з акторського набору 1961 року щойно відкритого кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого дебютував у «Квітці...» у ролі одного з комсомольців-будівників шахти, цей фільм відкрив успішну творчу дорогу в кіно.

Держкіно СРСР виступало проти того, щоб після трагічної загибелі головної героїні роботу над фільмом продовжували [19]. На Київській кіностудії теж тривала дискусія щодо цього питання [2, арк. 20], однак було вирішено таки завершити фільм. Проблема полягала лише в тому, хто за цю роботу візьметься. Спершу її доручили Борису Крижанівському, який тоді працював режисе-

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

ром на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка, хоча він згодом став відомий як теоретик кіно. Протягом року (із середини вересня 1960 р. до середини вересня 1961 р.) робота над фільмом не просунулась, після чого почалися пошуки нового режисера [3, арк. 5]. На засіданні режисерської колегії, де обговорювався робочий варіант фільму С. Параджанова, Віктор Іванов містко описав складне завдання, яке стояло перед режисером: «важко оживляти труп» [2, арк. 23]. Чому С. Параджанов взявся за це неможливе завдання? Ми не знаємо, чи це була необхідність заробляти гроші, чи творчий голод і готовність прийняти виклик, чи поєднання обох, але В. Іванов не оминув нагоди відмітити, що цю хоробрість С. Параджанов проявив не вперше, згадавши, що за сценарії «Першого хлопця» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1958 р.) і «Української рапсодії» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1961 р.) теж ніхто, крім нього, не хотів братися [2, арк. 22]. «Я б дав йому медаль за відвагу, – продовжував захищати С. Параджанова В. Іванов, – по цій картині він єдина людина, яка взялась виручити, і нам тепер легко хохмити і драконити» [2, арк. 22].

«Хохмити і драконити» було над чим – результат навіть сьогодні, після постмодернізму, видається монструозним, не кажучи про радянських сучасників, які звикли, що фільм мав бути доступний і повчальний. Кінострічка навіть удостоїлася окремої розгромної статті в газеті «Известия» під символічною назвою «Тримайте марку, Довженківці!». Нателла Лордкіпанідзе почала її саркастичним тоном: «Фільму, подібного до “Квітки на камені” ми давно не бачили, і будемо сподіватись, не побачимо. У ньому все безглузде: місце дії і характери героїв, основна ідея і бічні мотиви, взаємини між людьми і фабула» [19]. Зі спогадів деяких очевидців може скластися враження, що ця безглуздість є результатом умисної халтури режисера. Одні запам’ятали, що С. Параджанов під час дозйомок фільму жартував, що це буде «останній поганий фільм Київської студії» [38, р. 85], другі – що вже після завершення злочасного фільму, він назвав його «Г...м на камені» [20, с. 29]. Однак го-

стрий вислів С. Параджанова ще не означає, що до роботи він ставився абияк. Як зазначав Олександр Антипенко, який був фотографом на «Квітці...», «Параджанов завжди всьому знав ціну, зокрема і своїм роботам, і ніколи не набивав її, не видавав невдачу за успіх» [7, с. 65]. Параджанов ставився до роботи над «Квіткою...» серйозно, стверджував О. Антипенко, і йому було гірко, що всі його зусилля були даремними: «Вже тоді він намагався шукати своє, експериментувати, але його не розуміли і не підтримували, його вимоги не виконувались, нові художні задачі, які він перед групою ставив, вважали за дивацтво» [7, с. 65]. Крім творчого нерозуміння, були й інші перешкоди. О. Антипенко згадував, що робота над фільмом йшла вкрай важко, а одного разу, спускаючись у шахту, група навіть мало не загинула [7, с. 65].

Хоча С. Параджанов використав лише 20 % відзнятого А. Слісаренком матеріалу і фактично перезняв фільм, зберігши переважно лише епізоди за участю І. Бурдученко, йому вдалося завершити роботу за півроку: знімальний період розпочався 26 грудня 1961 року, а вже 30 червня 1962 року було здано готовий фільм [3, арк. 6–7, 19]. І це враховуючи більш ніж півтора місяці простою (з 26 січня по 15 березня 1962 р.), коли Держкіно СРСР, обурене тим, що студія самовільно відновила роботу над фільмом, зупинило виробництво. Зйомки велися в павільйоні і на природі: у Донецьку й Червоноармійську [3, арк. 30]. С. Параджанов переробив сценарій: лінія Христини і секти відійшла на другий план, у центрі фільму опинився другорядний у сценарії А. Слісаренка і романі В. Собка персонаж, молодий і хуліганистий шахтар Григорій Грива, «хлопець зі складним характером, який вміє добре працювати, але не вміє жити за нормами соціалістичної моралі, нестримний і грубий», як його охарактеризували редактори студії [6, арк. 3]. Замість Едуарда Бредуна, який грав цього персонажа у стрічці А. Слісаренка, С. Параджанов викликав «свого» актора Григорія Карпова, з яким він уже працював у фільмі «Перший хлопець» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1958 р.). С. Па-

ТЕОРІЯ

раджанов також змінив ім'я Гриви, у сценарії А. Слісаренка його звали Андрій, а не Григорій [5, арк. 2]. Зміна імені Гриви не є випадковою примхою, а розкриває асоціативний тип мислення С. Параджанова. Ім'я Григорій містить цілий ланцюжок змістовних, формальних, текстуальних і поза-текстуальних асоціацій. Воно наддетерміноване не лише алітерацією із прізвищем Грива, не лише справжнім ім'ям актора, але й ідентифікацією його екранного персонажа з міфологізованою постаттю «першовідкривача вугілля на Донбасі» Григорія Капустіна, про якого йтиметься нижче.

У романі В. Собка Андрій Грива – непривабливий, навіть огидний образ «корінного Донбасу», який по-панськи роз'їжджає на сірій «Победі» і вихваляється перед новоприбулою комсоргом своєю високою зарплатою. Він найбільш наблизений до реальності з усіх персонажів роману: розташований посередині між ходульними правильними комсомольцями і не менш ходульними ворогами, живий і сповнений суперечностей, він протиставляється «радянським людям», водночас, не набувши чіткого визначення як ворог. Попідлітковому зверхній і вразливий, здатний на підлість і одержимий своєю честю, грубий і при цьому безнадійно закоханий у комсорга Люду, він потребує, але не отримує перевиховання, яке залишається за межами більш ніж 300-сторінкового роману як водночас неможливе і неминуче завдання. Прощаючись із Гривою, комсорг у романі Собка симптоматично передрікає йому: «Не зможеш ти отак серед радянських людей жити. Або злочинцем станеш, або все зрозумієш. Третього не дано» [25, с. 282]. Саме цю суперечливість, розколотість Гриви підкреслює С. Параджанов, однак замість того, щоб психологізувати її, як це робилося на екранах «відлиги», коли передача складного емоційного життя запрошувала глядача до співчуття, якщо не ідентифікації з героєм, режисер не повертаючись до цілісності сталінських характерів, створює ефект відчуження, яке робить неможливою не лише ідентифікацію із цим персонажем, але навіть елементарне розуміння його мотивацій. Він залишається

чужим і незрозумілим, не даючи ні сталінської моделі для наслідування, ні втішного для глядача «відлиги» гуманістичного співпереживання.

То до якої епохи належить Григорій Грива? Для відповіді на це питання слід порівняти головних героїв двох шахтарських фільмів «відлиги»: «Квітки на камені» та «Людина з майбутнім» Миколи Розанцева (Ленфільм, 1960 р.). Обидва фільми є цілком маргінальними щодо основного річиза кінематографічної «відлиги», місце дії – шахта – немов прив'язує їх до епохи сталінізму, і кожен з режисерів використовує певні тактики, щоб подолати цю прив'язку. Те, що поєднання сталінських топосів важкої шахтарської праці із новими героями «відлиги», які тяжіють до праці розумової, дається важко, видно з кентавричного характеру цих фільмів, які намагаються примирити, згладити і навіть заперечити відмінність між «руками» і «розумом». Головний герой фільму «Людина з майбутнім» іде працювати на шахту одразу після школи, однак у вільний від виснажливої фізичної праці час він не лише встигає заочно закінчити технікум, але й винаходить нові машини, які революціонізують видобуток вугілля. Натомість у стрічці С. Параджанова виробнича тематика мігрує в напрямку мистецтва, а головною цінністю екранного світу стає краса. Так, С. Параджанов, щоб пом'якшити гротеск комсомольської антирелігійної вистави, що дісталася йому у спадок від А. Слісаренка, уміщує перед нею виступ балерини, збудувавши сцену прямо на подвір'ї шахти, серед індустріального пейзажу, який своїми важкими геометричними формами підкреслює легкість і тендітність її силуету, створюючи цікавий візуальний парадокс.

У обох фільмах шахтар – лише маска, за якою прихований ексцентричний геній, він належить до нового типу героїв розумової праці, фізиків і ліриків. Герой фільму М. Розанцева – фізик, який тяжіє до образу божевільного вченого, хоча й без комплексу Франкенштейна, що, як зазначають О. Геніс і П. Вайль, був цілковито чужим радянському уявному [10, с. 101]. У героєві С. Параджанова за маскою шахтаря безпо-

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

милково впізнається поет. Проте не трибун, не «співавтор епохи», а богемний естет, візіонерство якого зрозуміле лише обраним. Про це у фільмі говориться буквально, вустами начальника шахти, який пояснює комсоргу Гривине освідчення в любові за допомогою шматка кам'яного вугілля, на якому вона не змогла розгледіти відбиток прадавньої рослини – «квітки на камені»: «Грива – поет, а ти цього не зрозуміла». На відміну від типових радянських героїв і сталінізму, і «відлиги», головного героя фільму С. Параджанова спонукає не стільки прагнення вдосконалити людське життя, скільки здатність бачити красу. У цьому контексті нас не повинні дивувати його слова, якими він налаштовує на роботу свою нову бригаду: «Я вам, хлопці, так скажу – вся краса на землі від людини. Гагарін у космос піднявся, а ми – під землю. Ось і виходить, що вся краса на землі від нас з вами, братці. Головне – це повірити у свої сили, ну а потім... потім буде лад». У фільмі С. Параджанова шахтарі спускаються в забій не стільки щоб рубати вугілля, і навіть не для того, щоб поставити рекорд, а щоб знайти «квітку на камені».

Якщо уважніше придивитися до шахтарського фільму С. Параджанова, то виявиться, що сталінські топоси не стільки складають каркас фільму, скільки вбудовані в нього як елементи колажу, якими режисер грає, абсолютно не рахуючись з вимогами і конвенціями сталінського виховного нарративу. На рівні конкретної матерії стрічки замість того, щоб подібно до сталінського шахтаря набувати свідомість, Грива її постійно втрачає. Не в переносному, а в цілком буквальному розумінні. Тричі у фільмі його непритомне, немов розп'яте тіло опиняється на землі: на початку, всередині і в кінці, який змикається з початком, закріплюючи у вічному поверненні коло злетів і падінь героя. За шахтарською тематикою проступає тема творчості, провідною метафорою якого є квітка на камені.

Цей другий шар можна структурно прочитати як взаємообернене співвідношення верх / низ, піднесення і запаморочливе падіння, що буквально розігрується у «Квітці...» у кількох нарративно невмотивованих

візуальних епізодах. Найбільш показовим серед них є епізод, у якому Григорій Грива піднімається на терикон. Сходження на терикон не втрачає своєї ірраціонально-містичної складової від того, що буквализує назву комсомольської сатиричної стінгазети «На терикон!», де висміяно алкогольні «подвиги» Гриви, який несподівано сприймає цю критику близько до серця. На вершині терикону, у запаморочливій самотності поетичного піднесення, Грива буквально повертається довкола своєї осі, залишаючись при цьому монументально нерухомим, так, наче це земля обертається з неймовірною швидкістю. Обличчя Гриви осяяне широкою усмішкою, волосся розвівається на вітрі, з грудей виривається триумфальний крик: «А-га-га-га-га», випереджаючи перегування карпатських пастухів із «Тіней забутих предків». Зрештою, немов обпалений ейфорією злету, Грива котиться вниз. Падіння його зняте суб'єктивною камерою, що стає приводом для появи абстрактного кінетичного образу в дусі спіралей Мен Рея – не першої і не останньої візуальної абстракції в цьому фільмі. Нас не повинно дивувати і те, що завершує він своє падіння в позі розп'яття, без якої згодом не обходився жоден зрілий фільм С. Параджанова (крім його останньої мусульманської стрічки). Така ж сама кінетична фігура – кружляння камери, кружляння світу, падіння з широко розкинутими руками у позі розп'ятого мученика – з'являється в пролозі фільму. Поверх розпростертого тіла Гриви піднімається титр «Квітка на камені» – метафора творчості, з її постійними запаморочливими злетами і провалами.

Ця метафора – квітка на камені – буквально втілення досуб'єктного творчого акту, першосцена мистецтва, рухає інтерпретацію фільму в напрямі протилежному до домінантної спрямованості періоду «відлиги»: не в майбутнє, а в минуле. У цьому контексті фільм С. Параджанова є антиподом фільму М. Розанцева, часовий вектор якого не просто спрямований у майбутнє, про що свідчить і назва стрічки, а й охоплює дух пришвидшення епохи, яка оголосила прихід комунізму через двадцять років. Так, перший винахід головного героя фільму

ТЕОРІЯ

«Людина з майбутнім» – це не що інше, як чоботи-сороходи, випробуванням яких він насмішив усе шахтарське поселення, і пародію на які згодом розміщують у стінгазеті (ще один типовий мотив «відлиги»). С. Параджанов, навпаки, спрямовує часовий вектор у минуле, проникаючи в доісторичний період, у світ задовго до появи людини. Видобуте з-під землі вугілля у фільмі не стільки дає енергію для побудови майбутнього, скільки перетворюється на метафору спресованого і, умисне чи ні, теж чомусь пришвидшеного часу. У кінострічці кілька разів наголошується, що квітка на камені пролежала під землею 300 тисяч років, помилково обчислюючи вік вугілля не мільйонами, а тисячами років.

Водночас фільм С. Параджанова демонструє появу внутрішнього світу людини (що цілком відповідає духу «відлиги»), королівська дорога до якого лежить через сновидіння. «Кіновідлига» почала освоювати територію внутрішнього бачення, породивши цілий спектр кіносновидінь і, зрештою, перевідкривши сновидний характер самої матерії кіно у фільмах А. Тарковського і зрілого С. Параджанова. У сталінському кіно така несерйозна річ як сновидіння толерувалася хіба що в стрічках для дітей, якщо їхні сновидіння виконували соціально корисні бажання, наприклад, потрапити в Кремль до самого Й. Сталіна («Сибіряки» Льва Кулешова, Союздетфільм, 1940 р.). У період «відлиги» сновидіння перестають бути прозорими для суспільства, їх навіть неможливо переповісти, вони незрозумілі не лише для інших, але й для самого сновидця.

У «Квітці...» видіння головного героя розташовуються між інтимним простором «відлиги» і соціально корисною інтеріоризацією ідеології періоду сталінізму. Жак Лакан для позначення утворень несвідомого вигадав неологізм «екстимність», слово, що позначало наше невпізнання власних несвідомих змістів, які немов приходять до нас ззовні [39, с. 139]. Натомість у фільмі С. Параджанова з видіннями головного героя відбувається щось протилежне: це не внутрішнє, що сприймається як зовнішнє, а навпаки, зовнішнє, яке приходить зсере-

дини, і яке, за аналогією, можна назвати «інсоціальним». Внутрішні образи виявляються знайомими, уже баченими, оскільки вони запозичені з радянських фільмів.

Саме через внутрішнє бачення входить на екран історичний вимір. Візіонерство Гриви, у якому химерно поєднуються суспільно корисна функція й особиста автентичність у її найбільш бурхливих і екстравагантних проявах, розгортається довкола двох епізодів з історії Донбасу: відкриття тут на початку XVIII ст. покладів вугілля, коли з'явився перший натяк на індустріальне майбутнє регіону, і день похорону Леніна, коли на знак трауру всі шахти Донбасу призупинили роботу. Ці сні-видіння виконують суспільно корисну функцію – маркують собою метаморфозу Гриви зі стихійного гуляки в передовика, водночас здійснюючи своєрідний візуальний поворот у виховному наративі: основним агентом у ньому вже є не слово-звернення, промовлене владною інстанцією, а образ, що виникає в уяві суб'єкта. Слово тут теж є, але воно перебуває в підпорядкованому становищі, це лише привід для появи образів і без їхньої матеріальної сили воно залишається безплідним.

Персональні, навіть нарцисичні фантазії (у першому епізоді Грива уявляє себе першовідкривачем вугілля) складаються із впізнаваних для глядачів «відлиги» візуальних цитат з радянського кіно: епізод відкриття вугілля обіграє «великий стиль» сталінської діалогії Володимира Петрова «Петро I» (Мосфільм, 1937–1939 рр.), а епізод похорону Леніна стилізовано під конструктивізм фільмів Дзиги Вертова. Вибір історичних моментів для снів-фантазій Гриви є далеко неочевидним, хоча драматургічно вони вибудовуються в єдину лінію, що характеризує структуру переживання історичного часу періоду «відлиги»: початок – кінець – новий початок. У виборі цих історичних референцій важливо не лише те, що потрапило у фокус, але й те, що залишилося поза увагою, а саме – ключові моменти індустріального підйому Донбасу: XIX ст., коли цей регіон стає одним з найбільш розвинених промислових центрів Російської імперії, і 1930-ті роки, період

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

перших п'ятирічок, коли Донбас проголошується «всесоюзною кочегаркою».

Два «інсоціальні» кіновидіння Гриви мають певний політичний підтекст, однак їхні політичні конотації є далеко нерівнозначними. Якщо епізод зі смертю Леніна цілком відповідає політичній програмі десталінізації, то епізод з відкриттям покладів вугілля на Донбасі продовжує сталінську історичну політику. Зупинимось детальніше на останньому та його імпліцитній політичній програмі. З одного боку, у цьому епізоді впізнається любов до старовини, що характеризує зрілого С. Параджанова: умовне, схоже на танець, буріння землі відбувається за мовчазної, але красномовної присутності скіфської баби, яка спостерігає за винайденням вугілля. Крупним планом показано першу брилу вугілля, на якій виявляється відбиток прадавньої рослини – квітки на камені. Цю саму брилу Грива-Капустін урочисто, у присутності чисельного і дещо гротескного двору вручає Петру I, який мовчки, поблискуючи своїми хижими очима, цілує чорний камінь і кладе його на вогонь. Вибух вкриває все густим димом, крізь який видніються вимазані чорною кіптявою обличчя дворян, перекошені в гримасах самовдоволеного сміху. Завершується епізод крупним планом Петра I, його монументальне, незворушне обличчя, вимазане сажею, виникає з-під клубів диму, на голові у нього шахтарська каска.

Цей візуальний парадокс вказує на анахронізм, що діє в символічному просторі. Після Сталіна Петро I перестав бути просто конкретною історичною постаттю, перетворившись на елемент виліплювання монументальних рис Вождя. Протягом 1930-х років відбулася трансформація образу Петра I від кровожерливого деспота, яким його бачила школа Покровського, заснована на класовому, марксистському розумінні історії, до «безстрашного лідера, який невтомно працює для підвищення військового, культурного і політичного престижу Росії» [40, р. 50], зрештою, цілком перемістившись в поле сталінської міфології. Біографічний фільм «Петро I» за сценарієм «червоного» графа Олексія Толстого (автора, який зробив найбільший внесок

у перехід від класового до імперського розуміння постаті першого російського імператора [40]) закінчується типовою для сталінського періоду промовою Петра I на тлі імперського прапора, яку він завершує повідомленням, що Сенат дарував йому звання «Отец Отечества» (ймовірно, один із пропонуванних титулів Й. Сталіна, який, однак, обрав собі інший варіант – «Батько народів»), містичним чином переносючи легітимність з Російської імперії на Радянський Союз. Ідеться про створення імперської ідеології, яку Девід Бранденбергер вдало назвав «русоцентричним етатизмом», датуючи її початок серединою 1930-х років [33, р. 43–62]. Картина світу «русоцентричного етатизму» вимагала відповідних історичних сюжетів, згідно з нею будь-яка історично значуща дія мала відбуватися за наказом вождя і реалізовуватися російським народом.

Піком політики «русоцентричного етатизму» вважається проголошена Й. Сталіним 24 травня 1945 року здравиця за «керівний» російський народ [26]. Цей сумнозвісний тост запустив уже зовсім гротескную повоєнну кампанію приписування росіянам першості у всіх сферах людської діяльності, насамперед, у науці і техніці. Попередні трактування історії були оголошені «буржуазними», метою яких було «принизити роль і значення нашого народу в науковій і технічній творчості» [12, с. 4–5]. «Очищення» історії призвело до того, що на кінець 1940-х років росіяни винайшли, серед іншого, радіо, лампу розжарювання, аероплан, електродугове зварювання, парові двигуни і телеграф [37, р. 251]. У межах цієї кампанії, фальсифікуючи історичні документи, призначають відповідного «першовідкривача» вугілля на Донбасі – росіянина Григорія Капустіна, який діє за прямим наказом Петра I [13; 14; 17]. Насправді, Г. Капустін дійсно був пов'язаний із заснованою Петром I Бергколегією і займався пошуком корисних копалин, однак ніколи не бував поблизу Бахмута, де на початку XVIII ст. було вперше задокументовано відкриття покладів кам'яного вугілля, здійснене місцевими солеварами [27, с. 6–55].

ТЕОРІЯ

І хоча з приходом до влади М. Хрущова відбуваються певні зворотні процеси десталінізації історії, які затушовують найбільш абсурдні крайнощі кампанії приписування росіянам усіх можливих досягнень людства [37, р. 250–257], на міф про російського першовідкривача донецького вугілля вони не поширюються. Міф Капустіна продовжує успішно розвиватись. У 1957 році виходить історична повість Леоніда Губіна «Першовідкривач», у якій міф Капустіна набуває плоти белетризованого слова, оживляючи схеми сталінського «русоцентричного етатизму» в картинках і діалогах. У 1960 році в Лисичанську відкривають пам'ятник Г. Капустіну (скульптори А. Бірюков, Г. Семенов, В. Федченко, І. Чумак), його іменем називають шахту в Лисичанську і вулиці інших міст Донбасу. Не забували про нього і в період «застою». У 1983 році в Макіївці відкривають другий пам'ятник «першовідкривачу Донбасу» (скульптор Ю. Седаль, архітектор В. Тишкін), його згадують як у наукових [16, с. 22–26], так і популярних публікаціях [28]. Продовжує він існувати і сьогодні, ставши одним із символічних маркерів російської належності Донбасу і виконуючи відповідну пропагандистську роль. Як приклад можна навести аматорський вірш під назвою «Григорію Капустіну – першовідкривачу Донбасу», що датується 16 червня 2014 року і починається словами «Колумб Донбасса, русский лозоходец / Петром Великим послан был в поход» і закінчується «И помнят здесь героя подвиг трудный / Посланника небесного Кремля» [30]. Це попри те, що в період «перебудови» цей міф був повністю розвінчаний, зокрема в роботі В. Подола, який детально описав історію відкриття вугілля на Донбасі, що пов'язана з ініціативою місцевих бахмутських солеварів, а також розкрив механізм фальсифікації документів сталінськими істориками [27, с. 6–55]. Однак міф, навіть розвінчаний, як це часто трапляється, виявляється живучим.

Невідомо, чи С. Параджанов знав про сталінську фальсифікацію щодо «першовідкривача вугілля на Донбасі», але в його фільмі саме з іменем Григорія Капустіна

пов'язана загадкова підміна ідентичності, що не має жодного нарративного пояснення. Приводом для сну-видіння Гриви про Капустіна стають слова молодого шахтаря на прізвище Коваль. У кінострічці поставлено особливий наголос на його прізвищі, як і прізвищах інших комсомольців з гуртожитку, у якому відбувається метаморфоза Гриви, щоб вони запам'ятались глядачу – на наступний ранок Грива записує їх у блокнот, аби згодом покликати цих комсомольців у свою нову бригаду. У шахті кожного комсомольця викликають за прізвищем, Ковалья – останнім. Камера зупиняється на його обличчі, що дивиться прямо в об'єктив, однак, це вже не той Коваль, що говорив про Капустіна, а зовсім інша людина.

У нас нема документальних підстав інтерпретувати цю підміну ідентичності як натяк на історичну фальсифікацію, проте вона надто акцентована, щоб вважати її випадковістю або недоглядом. Також слова першого Ковалья – «1973 рік. Капустін, рускій, Гришкою звали. Першим відкрив в Донецькому степу кам'яне вугілля. Ось кого треба було вписати в книгу шахтарської слави. Так забули. Несправедливо» – існують у дивному модусі ретроспективного заперечення, так, наче й не було сталінської кампанії «першості росіян» і вже зовсім «свіжого» відкриття йому пам'ятника в Лисичанську, амбівалентно вказуючи на тривання несправедливості: не відновлення пам'яті, а забуття. Імовірно, С. Параджанов веде тут подвійну гру: реанімованому в період «відлиги» вердикту Станіславського «Не вірю!», який адресувався сталінському лакуванню дійсності [22], він протиставляє не стільки позитивну програму – правду, пропущену через культурні коди «відлиги» (документалізм, психологізм і примат безпосереднього людського досвіду), скільки щось на зразок мельєсівського підморгування в камеру: «Не вірте!».

З певністю, однак, можна стверджувати, що всі ці мікроскопічні деталі деконструкції сталінських топосів проходили повз увагу масового глядача, і поява Григорія Капустіна у фільмі С. Параджанова зробила свій внесок у формування русоцентричного уявного Донбасу. Попри те, що шахтарський

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

фільм С. Параджанова навряд чи можна назвати популярним серед самих шахтарів, про що, зокрема, згадував представник Донбасу, запрошений на Установчі збори працівників кінематографії України в січні 1963 року [1, арк. 92, 95], кінематографічний образ Г. Капустіна, створений режисером, вплинув на історичне уявне «першовідкривача вугілля на Донбасі», що видно зі зміни його образу від першого пам'ятника до другого. Якщо не коренастою фігурою, то принаймні одягом – трикутний капелюх і камзол – пізніший Г. Капустін тяжіє до кінематографічного образу «першовідкривача» із «Квітки на камені». Ця трансформація історичного уявного має стати предметом окремого дослідження, тут ми лише пунктирно відмітимо цікаву траєкторію демократизації пам'ятника Г. Капустіну: зміна кольору із золотого на чорний робить його схожим на запиленого вугіллям шахтаря. Це вже не той небесний титан з відкритим інтелегентським чолом і поставою Прометей, що немов піднімається над землею на пам'ятнику 1960 року, а приземистий чоловік з неправильними рисами обличчя, який міцно уперся в землю своїми широко розставленими ногами.

Попри участь фільму С. Параджанова в історичній міфологізації, правда в ньому теж пробиває собі дорогу на екран. Звичайно, мова не йде про правду реальних обставин існування шахтарів, не про дійсні, часто нестерпні умови життя і праці на Донбасі, що виливалися в чисельні бунти і повстання, ціла хвиля яких прокотилася регіоном у 1962–1963 роках [18, с. 466]. Одне з таких повстань, у червні 1957 року в Хрестівці Харцизького району, детально описує Гіроакі Куромія. Приводом для нього стало те, що адміністрація шахти пропила гроші на поховання шахтаря, який загинув у забої – його поховали в робочому одязі, зігнувши, щоб помістити у надто малу домовину. При цьому під час похорону адміністрація виставила на продаж накрадені в шахті речі. Комсомольця, який почав протестувати, арештували, і він загинув у відділку міліції від побоїв. Це підняло понад двадцять тисяч молодих жителів Хрестівки, які поневірялися у переповнених бараках. Люди

захопили місто, зруйнували відділок міліції, озброїлись. Повстання вдалося придушити силами військових, які розстрілювали людей [18, с. 462].

У фільмі С. Параджанова не було і не могло бути натяку на ці жорстокі обставини життя на Донбасі. Понад те, після перегляду кінострічки створюється враження, що шахтарів, які в дійсності продовжували жити переважно в бараках і яким часто не вистачало води і хліба [18, с. 466–467], треба було мало не вмовляти писати заяву на власне житло, а найбільшою побутовою проблемою в їхньому житті була нездатність вибрати з-поміж двох ідентичних розкішних шуб у магазині. Щоправда, поява цих шуб у кадрі не стільки претендує на реалістичність, скільки є естетичною віньеткою, проявом відомої пристрасті С. Параджанова до красивих речей, його любові до матеріальних об'єктів, їхніх фактур і поверхонь, що знайшла повноцінне втілення в його наступних фільмах.

То про яку ж правду може йтися стосовно шахтарського фільму С. Параджанова? Перебуваючи в ув'язненні, С. Параджанов, якого у вересні 1976 року перевели із Стрижавки Вінницької області в Перевальськ Ворошиловградської (нині – Луганська) області, лаконічно, але надзвичайно влучно опише в листах із зони свої враження від місцевості: «Донбас схожий на полотна Гойї (Тореадори – бійня, тут свої закони і суворість + віддаленість від Києва)» [23, с. 106]. І майже поетично: «Степ, степ, терикони, шум виробництва і гасіння донецьких степів. Таємниця! Цікаво! Середовище страшніше за те! Суворість! Шахти!» [23, с. 108]. Візуальні аналоги цих коротких, телеграфних замальовок так само лаконічно з'являються вже у фільмі, який він знімав на Донбасі більш ніж за десять років до того: вже тоді проявилась характерна для С. Параджанова чутливість до фактури середовища, до його матеріальної конкретики, яка пропущена через мистецьку оптику («полотна Гойї»), стає джерелом естетичної метаморфози. Він намагається передати характер («суворість») середовища через ландшафт, звільнений від пропагандистської функції. Хоча С. Параджанов щедро використовує

ТЕОРІЯ

індустріальні пейзажі для створення поетичних рим і візуальних парадоксів, граючи з візерунками веж ліній високовольтних передач, що так добре надаються для створення абстрактних кінетичних композицій, у фільмі цілковито відсутні візуальні кліше переможної індустріалізації, що є незмінними атрибутами шахтарських фільмів. С. Параджанова цікавить «правда місця»: у його фільмі Донбас постає «очудненим», незвичним, відмінним від його стереотипного екранного образу. Тільки в цьому фільмі можна побачити таке темне, важке небо, що нависає над безкрайною рівнинністю степу і прорізається пірамідами териконів, серед яких малі і губяться людська постать. Від пейзажів Донбасу, створених у «Квітці на камені» віє єгипетською архаїкою («терикончик-тутанхамончик» – жартівливо і майже лагідно писав С. Параджанов із зони [23, с. 106]). У цьому фільмі чи не вперше усвідомлюєш дезурбанізм тодішнього Донбасу, старанно приховуваний в інших шахтарських стрічках, дія яких відбувається в якомусь абстрактному, непокалізованому просторі втіленої утопії. У кінострічці С. Параджанова люди пересуваються дикою безплідною землею, зменшені до масштабів степової ковили, і немов розчиняються в цій похмурій єгипетській архаїці чи в темних полотнах Гойї: на поверхню вириваються ірраціональні пристрасті, раз у раз спалахують бійки, оголяючи чисте фізичне насильство, що не піддається дисциплінарним зусиллям кодексу будівника комунізму.

Водночас у цьому фільмі з екрана звучать кілька реплік місцевих жителів, непрофесійних акторів, які також з'являються в кадрі. Їхня вимова помітно відрізняється від літературної російської, якою говорять професійні актори. Однак припущення Джошуа Ферста, що С. Параджанов хотів знімати «донбаським діалектом» увесь фільм, але йому не вдалося реалізувати це, тому що сценарист В. Собко був проти суржику на екрані [36, р. 84], є перебільшенням. Під час обговорення кінострічки режисерською колегією, на яке спирається американський історик, С. Параджанов сказав так: «Треба створити справжню атмосферу Донбасу, а репліки є прекрасні,

талановиті. Може, треба знайти більш сучасні українські слова» [2, арк. 40]. У фільмі дійсно проглядаються ознаки зростаючого інтересу С. Параджанова до фактури мови, який він повною мірою реалізував у своїй наступній стрічці, перемістившись з Донбасу в Карпати. Хоча весь фільм озвучений сухою літературною російською, режисеру таки вдалося вставити кілька «прекрасних, талановитих» реплік українською і російською (а зовсім не суржиком), у яких відчувається жива народна вимова. Крім того, продовжуючи традицію О. Довженка, С. Параджанов у титрах до фільму вказує на участь шахтарів Донбасу – і це перший радянський фільм про шахтарів, у якому з'являється такий титр.

Отже, ми розглянули трансформацію шахтарської тематики сталінських часів під тиском культурних кодів «відлиги» у фільмі «Квітка на камені» С. Параджанова. Основне перетворення, що його зазнають топоси сталінізму в цьому фільмі, пов'язане з міграцією комплексу смислів довкола головного героя, шахтаря Григорія Гриви, який позірно проходить типову сталінську траєкторію перевиховання. На рівні конкретної матерії фільму, однак, він не стільки набуває свідомість, скільки її постійно втрачає, оскільки образ шахтаря є лише маскою, за якою з'являється інший образ – поета-візюнера, в естетизуючому погляді якого впізнається *alter ego* режисера. Шахтарський фільм С. Параджанова містить одразу кілька культурних пластів, нашарованих один на одного, і ця гетерогенність пов'язана як із непростю історією створення кінострічки, так і з авторськими інтенціями режисера, який складає своєрідний колаж, граючись кодами різних епох і вдаючись до цитування і метафоричної мови. У фільмі здійснюється відхід від радянського логоцентризму в напрямку візуального мислення, конкретна матерія стрічки сповнена візуальних парадоксів і суперечностей, що відкривають можливості для створення зон смислової невизначеності, які несуть потенціал деконструкції офіційних міфів (як ми побачили на прикладі русоцентричного міфу «першовідкривача вугілля на Донбасі»). Цей фільм поєднує

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

в собі суперечливі вектори: у ньому є місце і для підкресленої штучності, коли йдеться про сюжет, і для документальної автентичності, коли йдеться про зображення фактури і характеру середовища. «Правда місця» цікавить С. Параджанова вже в цьому ранньому фільмі, однак у ньому розгортається підкреслено неправдоподібна історія шахтаря-поета.

Джерела та література

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 655, оп. 1, спр. 227, 331 арк.
2. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 1536, арк. 19–41.
3. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 1620, 30 арк.
4. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 2, спр. 1632, 62 арк.
5. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 2, спр. 1756, 119 арк.
6. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 3, спр. 120, 68 арк.
7. Антипенко А. «Его девиз был – отдавать». Беседа ведет Татьяна Ганжара / Александр Антипенко // Искусство кино. – 1990. – № 12. – С. 64–67.
8. Брюховецька О. Кінематографічний Донбас періоду відлиги: «Чорний» фільм Параджанова, або Молоко для героя / Ольга Брюховецька // Кінематографічна ревізія Донбасу. – Київ : Арт Книга, 2015. – С. 99–120.
9. Брюховецька О. Несвідоме Донбасу: «Квітка на камені» Сергія Параджанова / Ольга Брюховецька // Кіно-Театр. – 2014. – № 6. – С. 25–32.
10. Вайль П., Генис А. 60-е, Мир советского человека / Петр Вайль, Александр Генис. – Москва : Новое литературное обозрение, 1998. – 368 с.
11. Губин Л. Первооткрыватель. Историческая повесть о первооткрывателе Донбасса Г. Г. Капустине / Леонид Губин. – Сталино : Сталин. обл. изд., 1957. – 218 с.
12. Заворыкин А. А. Первенство нашей родины в важнейших технических открытиях и изобретениях / Анатолий Алексеевич Заворыкин. – Москва : Правда, 1949. – 31 с.
13. Заворыкин А. А. Первооткрыватели каменно-угольных бассейнов СССР / Анатолий Алексеевич Заворыкин. – Москва, 1950. – 31 с.
14. Заворыкин А. А. Открытие и начало разработки угольных месторождений в России : исследование и документы / Анатолий Алексеевич Заворыкин. – Москва : Углетехиздат, 1949. – 458 с.
15. Иванова Л. Дорогой наш человек / Л. Иванова // Известия. – 1960. – 9 сентября. – С. 6.
16. История технического развития угольной промышленности Донбасса : в 2 т. Т. 1. / ред. А. Н. Щербань, С. В. Шухардин. – Київ : Наукова думка, 1969. – 654 с.
17. Каплан И. И. Первооткрыватель Донбасса Григорий Капустин / Исаак Исаакович Каплан. – Москва, 1949. – 31 с.
18. Куромія Г. Свобода і терор у Донбасі. Українсько-російське прикордоння, 1870–1990-і роки / Гіроакі Куромія. – Київ : Основи, 2002. – 510 с.
19. Лордкпанидзе Н. Держите марку, Довженковцы! / Натэла Лордкпанидзе // Известия. – 1962. – 28 ноября. – С. 5.
20. Луговський В. Невідомий маестро / Володимир Луговський. – Київ : Видавничий дім «Академія», 1998. – 176 с.
21. Мартыненко Ю. Верный путь – труден! / Ю. Мартыненко // Наука и религия. – 1963. – № 7. – С. 91–93.
22. Некрасов В. Слова «великие» и простые / Виктор Некрасов // Искусство кино. – 1959. – № 5. – С. 55–61.
23. Сергей Параджанов: письма из зоны / авт. проекта и гл. редактор Г. Закоян. – Ереван : Фильмадаран, 2000. – 348 с.
24. Скуратовский В. Тени забытых фильмов / Вадим Скуратовский // Экранный мир Сергея Параджанова / сост. Юрий Морозов. – Київ : Дух і Літера, 2013. – С. 36–47.
25. Собко В. Твори : у 6 т. / Вадим Собко. – Київ : Дніпро, 1964. – Т. 5. – 547 с.
26. Сталин И. В. Выступление товарища И. В. Сталина на приеме в Кремле в честь командующих войсками Красной армии 24 мая 1945 года // О Великой Отечественной войне Советского Союза / Иосиф Виссарионович Сталин. – Москва : Госполитиздат, 1946. – С. 196–197.
27. Подов В. И. Открытие Донбасса. Исторический очерк. Документы / Владимир Иванович Подов. – Луганск : Украинский фонд культуры, Луганское областное отделение, 1991. – 118 с.
28. Тетерин В. Солнечный камень дикого поля / Владислав Тетерин // Вокруг света. – 1978. – № 12. – С. 57–61.
29. Черненко М. Сергей Параджанов: творческий портрет / Мирон Черненко. – Москва : Всесоюз. об-ние «Союзинформкино», 1989. – 31 с.
30. Шахман М. Григорию Капустину – первооткрывателю Донбасса / Шахман Марат // Блог на портале «Завтра». – 16 июня 2014. [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://zavtra.ru/content/view/grigoriyukapustinu---pervootkryivatellyu-donbassa/>.
31. Щербенок А. Имплицитный зритель сталинского кино как субъект идеологии / Андрей Щербенок // Человек и личность в истории России, конец XIX–XX век : Материалы международного коллоквиума (Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года). – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2012. – С. 425–436.
32. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Алексей Юрчак. – Москва : НЛО, 2014. – 662 с.
33. Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956 / David Brandenberger. – Cambridge ; London : Harvard University Press, 2002. – 378 p.

ТЕОPIЯ

34. *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual / Katerina Clark. – Chicago : The University of Chicago Press, 1981. – 293 p.
35. *Filtzer D.* Soviet Workers and Stalinist Industrialisation / Donald Filtzer. – London : Pluto Press, 1987. – 356 p.
36. *First J.* Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw / Joshua First. – London ; New York : I. B. Tauris, 2015. – 251 p.
37. *Froggatt M.* Renouncing dogma, teaching utopia: science in schools under Khrushchev / Michael Froggatt // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era / ed. by Polly Jones. – London ; New York : Routledge, 2006. – P. 250–266.
38. *Gurga J.* Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode : Manuscript of PhD dissertation / Gurga Jj. – University College London, September 2012. – 342 p.
39. *Lacan J.* The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60 / Jacques Lacan ; trans. Dennis Porter – London : Routledge, 1992. – P. 139.
40. *Platt K. M.* Rehabilitation and Afterimage: Aleksei Tolstoi's Many Returns to Peter the Great / Kevin M. Platt // Epic Revisionism: Russian History & Literature as Stalinist Propaganda / ed. by Kevin M. Platt and David Brandenberger. – Madison : Wisconsin UP, 2006. – P. 47–68.

SUMMARY

Stakhanovites and leaders of the Stalinist time were replaced by new heroes of the Thaw – physicists and poets. Paradzhanov's non-masterpiece *The Flower on the Stone* (1962) on coal miners of Donbas, which he shot immediately before the breakthrough of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), doesn't so much animate Stalinist topoi, as demonstrates their transformation under the pressure of the cultural codes of the Thaw. Despite the presence of Stalinist topoi of coalmining shock-work, transition from spontaneity to consciousness, integration of «hands» and «mind» in this film, its concrete textual matter is heterogeneous and contains visual paradoxes and contradictions that result both from the force of cultural codes of the Thaw and the authorial visual thinking. Paradzhanov's film is a hybrid formation, which transforms the meeting of two epochs into a surrealist farce that intriguingly reveals its own phoniness. This is related not only with a troubled history of the film's production, which Paradzhanov took over after the death of leading actress Inna Burduchenko caused by the previous director's Anatoliy Slisarenko mishandling during the shooting. It seems that the discrepancy and contradiction as a constructive principle of the text was intimate to Paradzhanov; his film consists of divergent semantic layering: beneath the surface of Stalinist *Bildung's* narrative appears a passion play of poet's creative rises and falls while the main character instead of gaining consciousness as it is demanded by the master plot constantly loses it, crashing on the ground in the pose of crucifixion. There is another film about creativity behind the film about coalminers; this other film's central metaphor, the flower on the stone, revolves the temporal vector in the opposite direction from the dominant during the Thaw aspiration to the future. Historical dimension arrives in the film via inner vision, which, on one hand, continues in Stalinist vein to perform socially useful function, but, on the other hand, accomplishes visual turn in *Bildung's* narrative. There is a similar irreconcilability in the political programme of the visionary episode of discovery of coal in Donbas: despite the reproduction of Stalinist russocentric mythology on the level of content, this mythology if not subverted then at least surrounded by a semantic uncertainty on the level of concrete filmic matter. Moreover, already in this early film Paradzhanov demonstrates interest in the "truth of place," capturing the texture and character of surroundings, in which, however, an exaggeratedly improbable story of poet-coalminer takes place.

Keywords: Serhiy Paradzhanov, Stalinist topoi, cultural codes of the Thaw, coalminer, poet, *Bildung's* narrative, acquisition of consciousness, loss of consciousness, metaphor of creativity, contradiction between content and visual matter of film, cinematic dreams, russocentric mythology of Donbas, semantic uncertainty, truth of place.

УДК 791.43:32.019.51]"192/195"

ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

Сергій Тримбач

У статті йдеться про колізію, пов'язану з формуванням тоталітарних уявлень про нову державну та суспільну систему. Базовий концепт виникає на основі конфлікту поколінь – батьків і дітей. Діти заступають місце батьків, що є неодмінною умовою суспільного прогресу, який неможливий за збереження патріархальних структур і вірувань. Однак заявлена колізія фіналізується у вигляді збалансованого і гармонізованого колективу, керованого ззовні міфологізованими структурами комуністичної партії та батька (вождя) нації.

Ключові слова: утопія, покоління, міф, авангард, ідеологія.

В статье речь идет о коллизии, связанной с формированием тоталитарных представлений о новой государственной и общественной системе. Базовый концепт возникает на основе конфликта поколений – родителей и детей. Дети заступают место родителей, что является непременным условием общественного прогресса, который невозможен при сохранении патриархальных структур и верований. Однако заявленная коллизия финализируется в виде сбалансированного и гармонизированного коллектива, управляемого извне мифологизованными структурами коммунистической партии и отца (вождя) нации.

Ключевые слова: утопия, поколение, миф, авангард, идеология.

The deals with a collision related to the formation of totalitarian ideas on new state and society system. The basic concept arises on the ground of generation gap – between parents and children. Children replace parents, which is a precondition of social progress being impossible provided that patriarchal structures and beliefs persist. However, the declared collision is finalized in the form of a balanced and harmonized community controlled from outside by mythologized structures of the Communist party and national father (leader).

Keywords: utopia, generation, myth, Avant-garde, ideology.

Батьки і діти – ця проблематика за радянських часів постійно перебувала в центрі тогочасної панівної світоглядної парадигми. Зрозуміло чому, адже виховання (або ж конструювання і виробництво) «нової людини» декларувалося як заледве не основна мета політичного укладу. Без вирощування такої людини в ідеологічній «пробірці» (щось на кшталт штучного запліднення та наступного «виношування плоду») досягнення цієї мети видавалося чимось нездійсненним. Бо абсолютна більшість старшого і навіть середнього покоління несла в собі «родимі плями» (одне з найуживаніших у 1930–1950-х роках словосполучень) старого і, вочевидь, архаїчного світу, світу абсолютної «темряви», яку не здатна розвіяти навіть мільйонна армада «лампочок Ілліча». Цей безнадійно старий і немічний світ приречений, від нього належить звільнитись як від зляканої пухлини, і якомога швидше, допоки та пухлина не розрослася й не паралізувала народжувані клітини й артерії. Отож закономірною особливістю радянської колізії виховання стало

те, що нерідко дорослі і діти міняються ролями, тобто вихователями або принаймні зразками для наслідування є діти, а не дорослі. Старшим належить вислухати діагноз своїх невиліковних болячок і покійно піти за горизонт життя. У всіх інших випадках – війна, непримиренна й безпощадна.

Так це було вже в 1920-х роках. До прикладу, Олександр Довженко у своєму сценарії (який став однойменним фільмом) «Вася-реформатор» (1926) оповідає про підлітка, який є таким собі ревізором і проводить доволі жорстку «виховну роботу» серед дорослих – крадіїв і «нерадивих» працівників. Аргументація проста – він нова людина, навіть реформатор, який повстає проти людей старих і нездатних опанувати норми нового життя. Утім, в іншому Довженковому фільмі, «Земля» (1930), батьки отримують шанс вижити, однак лише за умови віднайдення в собі позитивного ресурсу в ставленні до змін. У легендарному «Чапаєві» (1934) братів Васильєвих ця колізія максимально увиразнюється, покоління батьків (сам Чапаєв і навіть «темний» і

ТЕОРІЯ

забитий життям генеральський денщик Потапов у виконанні Степана Шкурата) отримує можливість сісти у човен, який вирушає у світле майбуття, передусім завдяки контакту з новим радянським «духівництвом» у вигляді партійного апаратника, який добре орієнтується на новій місцевості і знає всі стежки у завтрашній день.

Цей «духівник» виконує роль ще й психоаналітика, оскільки йдеться про надскладні психологічні комплекси, пов'язані з прагненням індивідуума виборсатися з полону патріархального колективу, у якому діти є заручниками колективістських уявлень про розвиток особистості. Зрозумілими є стосунки дітей і батьків, останнім доводиться приборкувати бажання вирватися на волю і тим самим зруйнувати саму основу патріархального буття.

Еволюція кінематографічного міфу впродовж 1930-х років призвела до появи образу Сталіна як «Батька» системи, яку тоді, звичайно, ніхто не мислив як тоталітарну. Сама новостворена система (державна і суспільна) набувала рис сакральності, адже вона народжена від «шлюбу вождя і учителя, батька народів СРСР і всього світу» з народом, який постає у ролі матері, жінки, що прийняла у своє лоно зерня великого вчення (таке собі непорочне зачаття). Отже, народжувані діти новітньої системи є дітьми Сталіна і Радянської вітчизни, Батьківщини-матері. Усі, хто не є органічними дітьми такого симбіозу, проголошуються ворогами, яких належить нещадно виявляти і нищити.

Крім того, небажаними виявлялися й апології більшовицької утопії. Красномовним прикладом на користь подібної тези є фільм «Суворий юнак» («Строгий юноша») Абрама Роома, знятого на Київській кіностудії. Фільм був завершений у другому кварталі 1936 року і невдовзі заборонений. 10 червня 1936 року побачила світ Постанова Тресту «Українфільм» про заборону стрічки: у ній давалася нищівна оцінка кінострічці, де пропонувався кодекс нової моралі, подавалися міркування щодо рівності й «урівнялівки». До того ж у фільмі стверджувалося, що представникам вищої інтелігенції належатиме влада в безкласовому суспільстві.

Існує чимало версій щодо причин заборони «Суворого юнака». Одна з них належить Аркадію Блюмбауму [1]. Вона зводиться до того, що автори фільму мимоволі зачепили одну з важливих «нервових волокон» тогочасного життя, а саме: стосунки інтелектуалів і влади. Ідеальне суспільство кореспондувало з ідеєю наділення владою саме інтелектуалів, власне інтелекту. Зрозуміло, це видалося шкідливою ідеєю, яку належало раз і назавжди забути, хоча б тому, що керувати масою значно легше за допомогою ірраціональних чинників.

Отже, на рубежі 1920–1930-х років у кіно формується уявлення про батьків і дітей народжуваної системи. Шахтарі чи не найбільше годилися на роль презентанта такої системи – і носії ідеї індустріалізації, і опоненти патріархального колективу, оскільки в їхньому середовищі діти отримували чималі дивіденди у вигляді свободи від колишніх сучасних моральних табу і обмежень.

Молодше покоління режисерів доволі охоче сприйняло і гасла індустріалізації, і заклик до орієнтації на масові смаки – передусім для радикальної зміни останніх. Одним з найвиразніших представників цього покоління був Леонід Луков. У своєму першому самостійному фільмі «Італійка» (1931) він запропонував міфологічну структуру конфлікту – герой стрічки гине заради майбутнього. Події розгортаються у шахтарському селищі, куди приїхала молодь, аби повернути до життя стару шахту. У певному сенсі індустріальний міф став продовженням землеробського – досить пригадати загибель Василя в Довженковій «Землі».

У фільмі «Молодість» (1932) Л. Луков віддав данину деяким штампам, виробленим у картинах про героїку революційної боротьби. Наступна кінострічка Л. Лукова – «Ешелон №...» (1933). Тут героєм є паровоз, героєм так само міфологічним. Оператор Олександр Пищиків зосередився на відтворенні фактури, передусім заліза, це своєрідний «псалом залізу», у тому числі й людському. Те, що потім утілиться у знамениту формулу «так гартувалася сталь», – романтично й жорстоко стосовно до людей, яким не вдається вийти на

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

рівень міцності металу. Звучить тут і мотив вугілля, цього «новітнього хліба» індустріальної доби. Таким чином шахтарі уявляються «хліборобами» доби індустріалізму. Селянин так само здатен отримати визнання, однак лише за умови адаптації до трактора, «залізного коня».

Найуспішніший фільм Л. Лукова середини 1930-х років – «Я люблю» (1936) за романом Олександра Авдєєнка. Дореволюційний Донбас, шахтарі вибудовують своє селище Собачіївка. У центрі оповіді – сім'я старого Никанора та її протистояння визискувачам. Найвиразнішим персонажем є Никанор (Олександр Чистяков) – людина могутньої, майже казкової, фізичної сили. Оператор Іван Шеккер та художник Моріц Уманський запропонували доволі просте, однак ефективно вирішення: світло й п'ятьма тут протистоять одне одному. Світ підземелля, попри все, є носієм світлоносною позитивної сили, яка обіцяє переможний фінал. Никанор помирає, але його похорон перетворюється на апофеоз сили народу, круто замішаної на класовій ненависті. «Я тебе коли-небудь уб'ю!» – заявляє хазяїну (Володимир Гардін) Никанорів онук, і це останній план стрічки. Батьки і діти почуваються не просто сім'єю, а бойовою одиницею армії, що б'ється за щасливе майбутнє.

Зрештою, саме в середині 1930-х років оформлюється і починає еволюціонувати в бік догматичного ствердження так званий метод соціалістичного реалізму. У його основі – канонізація віри в прогрес суспільства, у можливість перетворення людських мас в організуючу силу, однак за неодмінної умови: упокорення партійній структурі, яка перебрала на себе роль власне держави, єдиного суверена. Так само поступово канонізується уявлення про те, що розвиток особистості можливий лише в лоні колективу, під його невсипущим контролем. Відтоді в радянському кіно персонаж, який «відривається від колективу», маркується однозначно негативно. Єдиний спосіб виправитися, повернути самому собі сенс існування – повернутися в колектив. Подібні колізії надовго визначають фабулярну сторону багатьох фільмів, передусім дитячих, себто орієнтованих на дитячу аудиторію –

формування дитини має відбуватися за виховного та власне ідеологічного сприяння колективу.

Згідно з ухвалою I З'їзду письменників СРСР 1934 року, «соціалістичний реалізм вимагає від митця правдивого історико-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення мусять поєднуватися із завданням ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму. Соціалістичний реалізм забезпечує мистецькій творчості виняткову можливість виявлення творчої ініціативи, вибору різноманітних форм, стилів і жанрів» [5, с. 17].

Саме до таких режисерів належав Олексій Маслюков. Випускник Одеського кінотехнікуму (1929) доволі швидко знайшов своє покликання. Фільм «Діти шахтарів» (1932), знятий на «Українфільмі» в Одесі, має узвичаєний мотив відставання, «прориву» (у тогочасному слововживанні), цього разу шахти. Такою є зав'язка картини. Одне з пояснень – немає духовного, енергетичного забезпечення: силует шахтаря, який повертається додому після роботи, красномовно про це свідчить – рухається ніби сомнамбула. А в школі готують зміну – не таку «сомнамбулічну», а справжню, налаштовану на великі справи, що підіймають дух.

Школярів ведуть на своєрідну екскурсію до шахти: діти ганьблять «прогульника» (традиційний персонаж тогочасного кіно) за допомогою надувних кульок, на яких лише одне слово – «Ганьба!». Той сердиться. Аж тут лист з Одеси: чекаємо на вугілля. А план шахта не виконує, бо надто багато тут «прогульників».

Зрештою, це історія про перетворення лайдакуватого Романа Бакляя (Василь Красенко), того самого прогульника, на людину передових поглядів. Його трансформація відбувається на екрані. Він б'є сина, і саме в цей момент пригадує кульки з написом «Ганьба!» (пригадування в режимі «потоків свідомості»). Тут і починається благовісне зрушення у ставленні до життя – простодушно, звичайно, зате дохідливо. І ось Роман уже в шахті, добу-

ТЕОРІЯ

ває вугілля з великим завзяттям (ці кадри, вочевидь, протиставлено сомнамбулічній постаті шахтаря на початку стрічки). Після зміни його зустрічають як героя. Людина, людина народилася – у праці, у колективі, де разом батьки і діти. Бо й Романів син долучився до його переродження, і його однокласники. Ми бачимо апофеозне засідання, де разом батьки і діти, а за вікном – труби димлять, шахти вугілля на-гора дають.

Наступна стрічка О. Маслюкова, «Сенька з “Мімоси”», не збереглася. У ній – уже усталена історія «переробки» дитини на нових соціалістичних началах. Недовго поблукавши в пітьмі виховних традицій батька, учителя, який перебуває, як сказано у фільмовій анотації, «під владою буржуазних пережитків» (у ролі батька – Василь Красенко), школяр залишає свій старосвітський дім і долучається до роботи гуртка юних техніків. Отакий піонер – усім дітям приклад, – тим, хто приходив у кінотеатри дивитися фільми.

Характерно, що й ці фільми, і наступна робота О. Маслюкова «Дочка партизана», яка вийшла на екрани 1935 року, були незвученими, «німими» (останню стрічку все ж таки озвучили, але пізніше – 1937 року). Мабуть, вважалося, що виховний вплив незвучених стрічок сильніший, аудиторія на їх переглядах об'єднується сильніше – хоча б за рахунок гуртового читання титрів. Школярка Гуля Корольова зіграла роль Василянки, якій разом з іншими дітьми вдається вивести на чисту воду замаскованого ворога. Син ворога приєднується до дітей, вказуючи на батька, – один із чільних мотивів тогочасного кіно, покликаний ілюструвати загострення класової боротьби. Гуля Корольова в часи війни стала відважною партизанкою, послуживши довголітнім прикладом того, як кіно формує людську особистість.

Ще один фільм О. Маслюкова, «Митько Лелюк» (1938 р., у співпраці з Мечиславою Маєвською), переповідає вже усталену історію про те, як діти допомагають дорослим битися з ворогом у постреволуційні часи громадянської війни.

Найцікавішою картиною О. Маслюкова та М. Маєвської (їхня співпраця тривала й

у повоєнні роки) є «Карл Бруннер» (1936 р., інша назва – «Тримайся, Карлушо!»), поставлена за сценарієм тодішнього емігранта, теоретика кіно Бели Балаша. Йшлося про тогочасну Німеччину, реалії якої можна було відтворити тільки в павільйоні. Фільм загалом має антифашистське спрямування, у центрі оповіді – десятилітній Карлуша, який допомагає дорослим боротися з нацистським режимом.

Нині деякі історики кіно [4, с. 69–72] небезпідставно порівнюють «Карла Бруннера» з фільмом «Юний гітлерівець Квекс» (*Hitlerjunge Quex*, 1933) Ганса Штайнхоффа (підзаголовок стрічки такий: «Про жертвний дух німецької молоді»). У німецькій картині відображено події часів Веймарської республіки і жорстке протистояння комуністів (їхній образ всуціль негативний, вони ведуть німців у прірву) і нацистів, за якими майбутнє Німеччини (яке саме – у ті часи ніхто знати не міг). У «Квексі» реалізовано міф юної жертви, який увиразнюється й у радянському кіно і суспільстві загалом; досить пригадати сумнозвісного Павлика Морозова, який зрадив свого батька, і не реалізований до кінця фільм «Бежин луг» С. Ейзенштейна.

Повертаючись до фільмів, орієнтованих на дитячу аудиторію, назвемо ще одну стрічку – «Справжній товариш» (1936) Абрама Окунчикова та Лазаря Бодика, поставлену за сценарієм відомої письменниці Агнії Барто. Простір фільму вичищено й вибілено, у ньому немає жодних ознак традиційного побуту. Відчуття дистанційованості від прозаїчних реалій підсилює музика та пісні. Що ж, ідеться про людей завтрашнього дня, про підростаюче покоління Країни Рад.

Колізія проста: Левко Соколов – хлопець позитивний, однак бешкетливий. Учителю Василь Васильович (Михайло Тарханов) рекомендує Левка на поїздку до військових моряків, але принципова Люда проти: «Не можна хуліганів обирати!». Хлопцеві не лишається нічого іншого, як розпочати нове життя. А далі – історія змагання двох класів за право бути делегованими для поїздки на флот. Конфлікт між Левком і Людою знову спалахує з новою силою. Зрештою, змаган-

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

ня і присуд педради: на корабель поїдуть обидва класи. У фіналі школярі на крейсері, Люда й Левко поруч – дружба і світлі почуття перемагають. Хороше змагається зі ще кращим – знову ж таки модель на багато літ вперед, особливо ж у дитячих фільмах.

Масовій аудиторії дедалі частіше пропонується видовище, у якому домінує образ дистильованої, очищеної від «зайвини» реальності, себто образ нової утопії, яка вже ось зринає на поверхні життя, уже вживлена в його структуру. «Небажані елементи» стають героями іншого сегменту кінематографічного процесу – там, де належало ілюструвати партійно-державницьку тезу про «загострення класової боротьби», про дворушників, «прогульників» і просто шпигунів, «наймитів» іноземних спецслужб.

У жовтні 1935 року в прокат вийшов фільм «Дивовижний сад» Лазаря Френкеля – у чомусь провісник знаменитої російської стрічки «Волга-Волга» Г. Александрова, яка з'явиться пізніше. Арктика тут присутня радше як образ – через дітей полярників, яких об'єднує музика. Зрештою, музика об'єднує покоління через простір – завдяки радіо, техніці. Та й взагалі мистецтво постає як спосіб організації життя, як прообраз нового життя. Себто маємо ствердження авангардистського міфу про те, що життя по-справжньому гармонізується тільки за умови запровадження правил організації мистецького тексту. Ще один приклад утопічного сприйняття реальності, покликаною заразити людей вірою в позитивний розвиток історії.

В одному з доносів 1930-х років цитується вислів О. Довженка про те, що митці, інтелектуали нерідко програмованій новій людині «пришивають» нібито кращі (з погляду інтелектуалів) ідеї, замість вивчити ту людину. Бо ж у реальному житті «основные черты этих людей, это – скот... Они на основное место ставят еду, спанье и жену. Судьба страны их ничуть не интересует» [3, с. 113]. І в цьому контексті доля самих інтелектуалів, інтелігенції в цілому не може не викликати запитань і сумнівів.

Питання, власне, просте: а чи має якийсь практичний сенс робота з перетворення народних мас на «нову історичну

спільність»? І хто є предметом і метою агітаційно-виховного процесу? Чи ж справді народ? Чи натомість щось сконструйоване, утопічний образ майбутнього і майбутньої людини з народу? «Інженери людських душ» (як пишно поіменував Сталін письменників, а разом з ними почасти й усіх митців) виробляють «новий людський матеріал», не пізнавши «старого» – виходить так. Хоча нерідко (і віддавна) пропонують іншу логіку: утопія є образом, конструкцією ідеального світу, який здатен заражати людські маси бажанням переробити себе і власний світ подібним чином. Не випадковими в «Суворому юнакові» є античні мотиви – бо це ж звідти, з античності, образи «золотого віку», «земного раю».

Однак саме екранні утопії авангардистів і заборонялися в першу чергу («Земля» Олександра Довженка, «Хліб» Миколи Шпиковського). Ідеться не тільки про кіноавангард. Казимир Малевич, автор «Чорного квадрату», попереджав (у викладі Б. Гройса): «Пошук "досконалості" за посередництва техніки й агітації зробить їх [авангардистських художників. – С. Т.] бранцями часу і заведе в глухий кут, оскільки є рівнозначним створенню нової церкви – а всі церкви приречені на загибель, коли віра в них зникає». І хоча своє мистецтво К. Малевич вважав трансцендентним будь-якій вірі чи ідеології, саме він запрограмував крах авангарду, «коли зробив із художника властителя, деміурга замість споглядача» [2, с. 34–35]. Саме в цьому, напевно, і полягала перебудова інфраструктури радянського мистецтва 1933–1935 років, коли тим, хто почувався таким собі богом мистецького (щонайменше) всесвіту, деміургом творення нових світоглядних планет, дали зрозуміти: ти лише «інженер душ», креслення виготовляєш не ти. І взагалі, за відомим і вельми промовистим віршиком тих часів, «Вся Советская земля начинается с Кремля».

За пізнання цієї нехитрої істини багатьом довелося заплатити свободою, а деяким і життям. Швидше «доходило» до тих, хто мав можливість поспілкуватися із самим господарем Кремля, зі Сталінім. О. Довженко, скажімо, одразу після зустрічі з

ТЕОРІЯ

вождем 1933 року «відключив сонце власної авторської системи» і визнав єдиним «світилом» вождя світового пролетаріату. І заходився робити «Аероград», а потому й «Щорса», де він справді був «інженером», що лудив замислене керівником держави. Тільки по смерті Сталіна О. Довженко почав знову вибудовувати власну утопію («Поема про море», нереалізований задум «Золоті ворота»).

Отже, умовність де-факто заборонялася, а з нею і будь-який натяк на пошук форми. Саме поняття авангарду перетворюється на лайливу наліпку усього підозрілого, «буржуйські налаштованого» (себто авангардистські вольові, а часом просто тотальні установки на перетворення світу за запропонованими мистецтвом сценаріями оголошуються недійсними і незаконними; вочевидь, прояв політичної доцільності – влада не могла терпіти мистецтво у ролі політичного конкурента).

Авангардистська ідеологія, зосереджена на радикальних змінах життєустрою, змінюється стильовою установкою на консерватизацію суспільного й державного життя. В останньому «маленька людина» покликається на великі справи, які й роблять її справді великою. Один з найхарактерніших кінотекстів, що відбивають цю стратегію, – фільм «Велике життя» (1939) Л. Лукова. Головні персонажі (їх грають Борис Андреев і Петро Алейников) – хуліганисті молоді шахтарі, які перебувають на периферії нового життя. Однак хвиля соціального натхнення (стахановський рух був його символом) пробуджує героїв до діла, і вони у найкоротші терміни стають героями праці. Це було ствердження небачених досі можливостей людської особистості, дотепер притлумлених, пригнічених старим суспільним ладом. Є тут, звісно, і ворог, що намагається зламати ритм трудового життя і радикальних змін, проте його доволі швидко виведуть на чисту воду.

Подібна схематична конструкція проіснує багато років. Скажімо, у стрічці «Весна на Зарічній вулиці» (1957) Марлена Хуциєва і Фелікса Миронера (фільм сприймався як вияв оновлення радянського кіно) у цій схемі наявні всі означені персонажі, за од-

нією відміною – «ворог» тут не є шкідником і «не зазіхає на соціалістичну власність», він існує лише у сфері приватного життя, ускладнюючи романтичні стосунки героїв.

Великими стають не лише люди, але й доти маленькі міста. Про це фільм «Шуми, містечко» (1940) Миколи Садковича за сценарієм М. Шпиковського. П. Алейников зіграв роль самородка, винахідника Васі, який пропонує пересувати будинки з одного місця на інше. І ця ідея, зрештою, реалізується у веселій та іронічній манері, чому значною мірою посприяла винахідлива робота оператора Г. Химченка. Своєрідний зразок соціальної фантастики.

А от фільм «Кубанці» (1940) Матвія Володарського й Миколи Красія, хоч і оповідає про заможний кубанський колгосп, однак віддає данину популярній у ті роки темі ворожого підступу під самі основи квітучої радянської дійсності. Ворог проникає в радянські структури – він скрізь, і це потребує особливої пильності радянських людей. Однак шкідникові (це своєрідна трансформація куркулів і прогульників з фільмів початку 1930-х років) протистоять двоє персонажів, які стають типовими для тогочасної кінопродукції. Це проста людина з народу, яка не одразу, але неухильно пізнає правду життя, і партійний керівник, котрий гарантовано приходить на допомогу тій самій простій людині, яка може ще десь вагатися, не розпізнаючи ворога, шкідника.

Власне, міф ворога – найнижчий рівень тієї міфологізованої ідеологічної вертикалі, що формується у другій половині 1930-х років. А загалом, за вже усталеною в культурології та кінознавстві міфологічною картиною, вищим її рівнем є міф вождя, фюрера, власне бога. За ним іде міф героя, потому міф юної жертви, національний міф («коріння»), міф колективної єдності, міф зрадника, міф спокути і той самий міф ворога [6, с. 27]. Це ієрархічна вертикаль, вершиною якої є міф вождя, а нижньою точкою – міф ворога.

Наявність ворога, з одного боку, і вмілого політпрацівника («духівника»), з другого, за наявності «батька» народжуваної в боях і жорстких дискусіях системи гармонізує екранне суспільство, батьки і діти віднаходять родинні зв'язки не тільки в біологічно-

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ДІТИ ШАХТАРІВ І БАТЬКИ УТОПІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ОДНІЄЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

му, а й соціальному та політичному сенсі. Однак після реальної, а не кінематографічної смерті Сталіна конфлікти виникли знову – передусім у зовсім не примарних колізіях патріархального суспільства. Постали вони вже у фільмах покоління шістдесятників. Утім, це вже інша історія.

Джерела та література

1. Блюмбаум А. Оживающая статуя и воплощенная музыка: Контексты «Строгого юноши» // НЛО. – 2008. – № 89. – С. 91–102.

2. Гройс Б. Утопия и обмен. – Москва : Знак, 1993.
3. Документи Державного архіву СБУ про життя й діяльність О. Довженка // Кіно-Коло. – 2005. – № 25. – С. 110–135.
4. Зубавіна І. Україна – Німеччина: Погляд через кіноекран (Німецько-українські кінозв'язки та кіноматеріали 1920–1930-х років) // Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки / упоряд. Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – [Вінниця] : Глобус-Прес, 2009. – С. 53–77.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – Москва, 1934.
6. Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Кино: политика и люди (30-е годы). – Москва : Материк, 1995.

SUMMARY

Parents and children are the problem, which at the Soviet times was permanently in the spotlight of the then dominant ideological paradigm. Bronging up (in other words, constructing and manufacturing) a *new man* was declared as almost the main goal of political order.

The overwhelming majority of old-age and even middle-age generations bore the traces of an old and apparently archaic world doomed to extinction. Therefore, the logical feature of the Soviet collision of upbringing was the fact that adults and children not seldom were transposed. That is, children, not adults, acted the part of educators, like exemplars. Miners were well-nigh suited for the role of a presenter of such a system – in their environment, both representatives of industrialization ideas and apologists of patriarchal way of life played the conspicuous role. It is not wonder that it was miners who has become the main stuff for forming cinematographic mythologies.

Further evolution of on-screen myth in the course of the 1930s led to the emergence of the image of Stalin as the Father of the system, which then, of course, was not taken as the totalitarian one. Consequently, the freshly established (state and social) system itself was acquiring a trait of sacredness while being born in wedlock between the Leader and Teacher, Father of the Soviet nations and all the world – and the people who acted as a mother, a woman who has become pregnant by the seed of a great teaching. All not being organic children of such a symbiosis were proclaimed the enemies required to be mercilessly detected and exterminated.

In the issue, the Avant-gardist ideology focused on radical changes of vital order was replaced by the stylistic attitude towards conservation of social and state livings. In the latter, a *little man* alluded to great feats making him really big. However, neither in the 1930s nor in the subsequent decades, this mythological imagery did not overstep the propaganda-oriented film texts.

Keywords: utopia, generation, myth, Avant-garde, ideology.

УДК 791.23+791.43]:622.2

ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА, ПРИГОДНИЦЬКИЙ КОЛОРИТ

Георгій Черков

Статтю присвячено аналізу фактурної та драматургічної виразності теми шахти в кінематографі, кіногенічності шахти як середовища дії та об'єкта кінематографічного втілення (екранної візуалізації). Проаналізовано фільми – вітчизняні та закордонні, – де тему шахти використано в різних жанрових варіаціях – соціально-психологічні драми, пригодницькі фільми, молодіжні трилери.

Ключові слова: шахта, ігровий фільм, естетика, кіногенічність, екранні мистецтва.

Статья посвящена анализу фактурной и драматургической выразительности темы шахты в кинематографе, киногенности шахты как среды действия и объекта кинематографического воплощения (экранной визуализации). Проанализированы фильмы – отечественные и зарубежные, – где тема шахты используется в разных жанровых вариантах – социально-психологические драмы, приключенческие фильмы, молодежные триллеры.

Ключевые слова: шахта, игровой фильм, эстетика, киногенность, экранные искусства.

The article deals with analysing textural and dramaturgic expresiveness of a mine theme in cinematography, cinegenicity of mine as an operational environment and an object of cinematic (screen) visualization. There are also reviews of films, domestic and foreign, which exploit the theme of mine in different genre variations, such as social and psychological dramas, adventure films, and youth thrillers.

Keywords: mine, live-action film, aesthetics, cinegenicity, visual art.

Традиційно привертають до себе увагу дослідників предметно-стильові й жанрово-тематичні особливості кінематографічних творів. При цьому часто заакцентовано на аналізі кінотексту з точки зору розкриття тієї чи іншої ідейної, фактологічної основи: такою основою виступають або певна сфера життя, представлена у фільмах, які можуть належати доісторичній добі (Савельєва), або бути об'єднані загальною темою кінофоруму (Лебедева), або літературний текст. Аналіз зв'язків літератури і кіномистецтва, у свою чергу, має давній потенціал, поряд із традиційним інтересом до кінематографічного потенціалу літературних джерел, зокрема класики (Соколова). У сучасних суміжних дослідженнях на перетині мистецтв певну увагу приділяють впливу кіномистецтва на літературну форму. Досліджують, наприклад, актуалізацію в літературних текстах властивостей кінотексту – передачу аудіовізуального образу, монтажність та динамічність оповіді, вільне поведіння простором і часом тощо (Можаяєва), «літературна кінематографічність», прояв в літературних текстах принципів виразності, композиції і семантики, оформ-

лення, членування, характерних для кіномистецтва, розвинутих під впливом кіномистецтва (Мартьянова). Можна в певному сенсі назвати це поворотом від «літературоцентричних» мистецьких підходів у кінематографі до «кіноцентричних» розвідок у літературі.

Якщо казати про кінематографічний потенціал, кіногенність матеріалу, знову-таки, часто це відносять до літературних текстів (Чехов, Достоєвський, Хемінгуей та ін.), зважаючи на близькість образної природи окремого тексту до кінематографічної виразності, монтажу, драматургії, на зручність екранізації такого тексту. Утім, література вже є певним мистецьким осмисленням якогось первинного матеріалу. Ми розглянемо початковий матеріал, обравши одне з виразних фактурних середовищ людського творення – шахту.

Перша група – радянські фільми з темою шахти. На першому плані – мотив заклику до праці, пропаганда трудових звершень, сама шахта – немов би квінтесенція ударної праці, битви з природою, видобуток скарбів з надр у боротьбі. Отже, звернімося до радянських фільмів про шахтарів і

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА...

почнемо з, у певному розумінні, класичного зразка – картини «Велике життя» Леоніда Лукова (уродженця міста Маріуполя, що має давні промислово-економічні зв'язки з Донбасом). Фільм створено 1939 року, у сталінську епоху, і в екранному житті зазнав типових метаморфоз: його, слідом за змінами «курсу партії і уряду», перемонтували, переозвучували, продовження фільму (другу серію створено 1946 р.) знімали з прокату, відправляли «на полицю» і згодом знов «дозволяли» – в одних випадках корекції потребували портрети на стінах та прізвища в текстах пісень, в інших – автори припускалися суттєвих «помилкок» у розумінні того, як годиться зображувати робітничу працю на екрані. Ці факти нині мають суто атрибутивне значення, пояснюючи специфічні відмінності в редакціях фільмів і особливості кінопрокату окремих серій (урешті, найбільш відомим є перший фільм, «Велике життя», лідер прокату 1940 р.), і до мистецтва не мають іншого відношення.

Ідейне (ідеологічне) навантаження значених фільмів – цілком очевидне й конкретне: зображення і заклик до ударної праці на виробництві; пропаганда екранними засобами прагнення до трудових звершень в річищі загальної ідеї побудови «світлого майбутнього» – комунізму. У цьому сенсі саме шахтарський труд був немов би квінтесенцією робітничої праці: насправді, чи не найнебезпечніший і не найтяжчий, такий, що потребував не тільки сили, але й мужності, він, як матеріал екранізації, ніс у собі надзвичайно виразну фактуру і величезний драматичний потенціал.

Хоч би якими були ідейні навантаження, досягненням мистецтва завжди лишаються суто художні якості. Акторські роботи Л. Андрєєва, П. Алейнікова, Л. Масохи – живі персонажі, виразні, характерні, психологічний малюнок цих ролей проступає навіть крізь подекуди нав'язаний персональний шаблон, типажну маску. І так само виразним лишається мотив шахтарської праці, що функціонує як підсилювальний драматичний акцент, як виразний колорит середовища дії.

Утім, шахтарський матеріал, ясна річ, не єдиний компонент твору, до того ж, і роз-

криття цього матеріалу можливе більш чи менш вдале і влучне.

Обидві частини фільму «Велике життя» цілком органічно доповнюють одна одну – за стилістикою, атмосферою, розкриттям рис характерів. Однак те, що було прийнятним у передвоєнний 1939 рік (вихід першої частини), зовсім не влаштувало керівництво країни (фактично особисто Сталіна) у повоєнному 1946 році (створення другої частини). Постановою ЦК ВКП(б) того ж року фільм було розкритиковано. Авторів звинуватили в нерозумінні ідеї відновлення Донбасу, зруйнованого у воєнні роки: нібито у фільмі зроблено акцент на фізичних силах шахтарів, тоді як треба було показати міць і перспективність машин та механізації; також авторів звинуватили в потуранні невибагливим смакам у зображенні героїв та у спрощенні складних питань організації виробництва й життя робітників. У цьому контексті картина «Донецькі шахтарі», створена Луковим 1950 року, сприймається як намагання режисера «реабілітуватися» перед владою – за умов тогочасного посиленого ідеологічного тиску фільм вийшов таким, яким лише й міг вийти.

Ідеологічні кліше, тема безконфліктності фактично прирікали фільм на схематичність, шаблонність, неживі діалоги, подекуди ніби складені з партійних гасел. Досить назвати кілька цитат, щоб зрозуміти це: «Люба, я кращим наваловідбійником буду, ти мені тільки скажи: ти мене кохаєш?», «я вірю в машину», «я не зімкну очей, доки не перевірю пропозицію інженера Недолі!», «працювати хочу, аж руки гудуть», «комбайн вітають усі – і стар, і млад», «в інституті я тільки й мріяв про те, що б до вугілля поближче; прошу вас дати мені найвідсталішу ділянку!». Блискучі актори – В. Меркур'єв, Б. Чирков, П. Алейніков, С. Лук'янов, О. Грибов – намагаються оживити своїх героїв людськими рисами, знайти інтонацію для своїх текстів, іноді навіть вдаються до легких комічних відтінків, але можливості для цього вкрай обмежені. Чирков крокує із червоним прапором у руках просто на камеру, О. Грибов немов застиглий сидить за столом у ролі члена Політбюро ЦК КПРС, затиснутий з обох

ТЕОРІЯ

боків Маленковим і Молотовим, перед фігурою М. Геловані у важкому пластичному гримі Сталіна; С. Лук'янов (секретар обкому) у діалозі з міністром вугільної промисловості, який згадав Сталіна, відповідає: «Так, він завжди далеко вперед дивиться», тож, як і варіант відповіді, так і вся побудова фільму тут безальтернативні, загалом, як і умови, у які був поставлений Л. Луков.

У пізніші роки кінострічки про шахтарів немов би розчиняються в загальному корпусі фільмів виробничої тематики. Назвімо два фільми: «Вісім днів надії» / «Восемь дней надежды», знятий на Ленфільмі О. Муратовим 1984 року та «Раптовий викид» / «Внезапный выброс», поставлений Б. Івченком на кіностудії ім. О. Довженка в 1983 році. Фільми поєднує не тільки загальна тема шахти: сюжети обох фільмів присвячено аваріям на шахті й порятунку шахтарів, дія відбувається в сучасний (для років створення фільмів) період. Зазначимо також, що обидва фільми знімали на Донбасі, однак у «Раптовому викиді» це заявлено в самому фільмі, тоді як у стрічці «Вісім днів надії» місце не конкретизується.

У загальному плані ці фільми по суті є тематичною варіацією типового фільму про виробництво: зображення центральної ролі адміністративного й партійного керівництва, зразковий моральний вигляд та відданість справі основної маси робітників і громадян. Однак фільм О. Муратова «Вісім днів надії», попри формальну узгодженість із зазначеною схемою, усе ж вирізняється суттєвими художніми особливостями. Вибірковими деталями передано побут шахтарів, дещо в манері спостерігаючої опосередкованої камери; досить влучно схопленний атмосферний контраст у картинах життя на поверхні, поза межами шахти, на відкритому просторі і в локаціях шахти, у стислій темряві забою: статичні сцени поверхні, з холодним зимовим пейзажем, урбаністичними панорамами, немов представлені насиченому подієвому середовищу аварії; раз побачені, аварійні забої ніби щоразу домислюються в уяві на тлі знову виникаючого опосередкованого пейзажу. Окремими мізансценами представлені різні «світи» існування героїв: домашній по-

бут із сімейними проблемами, загострені службові ситуації, приятельські стосунки (з відповідними акцентами настрою і розкриттям сторін характеру). Подано певний калейдоскоп індивідуальних точок зору людей, по-різному втягнутих в аварію: хтось відвернутий, абстрагований у своїх особистих справах, хтось занурений у подію, і це ніби підсилює відчуття біди, до якої хтось наближений особисто, а хтось, більш чи менш, – відсторонений; цим задана життєподібна об'ємність та різнонаправленість точок зору, різний ступінь – іноді співучасті, іноді байдужості, як це й відбувається в реальному світі. Володіння матеріалом дозволяє створити напружену, візуально фактурну дію з реалістичними епізодами в заботах, з виразною драматичною кінцівкою.

Фільм «Раптовий викид» у цьому сенсі значно спрощений і драматургічно, і візуально, при цьому показово й те, що тут, власне, й образ шахти майже зникає, перетворюючись на локації якогось невиразного промислового підприємства, подібного до типових виробничих територій, комбінатів та адміністративних приміщень. Сюжетно й драматургічно обидва зазначені фільми мають рівний потенціал – і драматичний, і пригодницький, залежно від ракурсу погляду на матеріал. Так само, рівною мірою, реалізацію цього потенціалу стримувала домінуюча ідеологічно зумовлена схема.

Наступна група фільмів – соціальні драми. У загальному кінематографічному просторі соціальних драм, який представлено широким тематичним контекстом, від побутових до історичних та військових, тема шахти є відносно невеликою частиною, що за частотою звернення поступається іншим темам. Однак вона водночас належить до найвиразніших, з огляду на драматичну, психологічну, фактурну складові. Зупинимось на кількох фільмах: на британському «Під звуки міді» / «Справа – труба» / «Brassed Off», на російському «Завмири – помри – воскресни!» та на фінському «Аріель» / «Ariel».

У соціальному контексті шахта постає в специфічному подвійному значенні. З одного боку, шахта – сенс життя, джерело, спосіб існування. Показово, наприклад, що

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА...

і в британському фільмі «Під звуки міді», і у фінському «Аріель» шахтар, після закриття шахти, накладає на себе руки, причому в обох випадках зображено зовсім не суїцидальний депресивний тип людини, а цілком типових робітників, які, з огляду на обставини, що виникли, не бачать можливостей подальшого існування. Закриття шахти для них є кінцем життя. Якщо фільм «Під звуки міді» цілком присвячено життю шахтарського міста, то події фільму «Аріель» загалом розгортаються поза межами життя шахтарів, однак шахта тут виступає своєрідною інтродукцією. Перші епізоди картини «Аріель» коротко й стисло зображують закриття шахти. Змальована в манері стриманої, дещо опосередкованої оповіді, аскетично, сухо, ця подія стає і емоційним ключем сприйняття стилістики фільму загалом, і поштовхом для перипетій сюжету й драматургії екранного оповідання. Припинення функціонування шахти – перша сходи́нка соціального поневіряння героя, який далі проходить крізь галерею гнітючих картин соціального буття: вимушена некваліфікована праця різних представників соціуму, кримінал, в'язниця, прагнення вирватися за межі власної країни. Власне Аріель – міфічне ім'я духа повітря, винесене в назву картини, – провокує асоціації з міфологічними образами або персонажем шекспірівської «Бурі» – з'являється наприкінці картини, у фінальних кадрах: це назва великого сухогрузу, що темніє на тлі нічного порту, на цьому судні герої нелегально залишають Батьківщину. Людина перетворюється на матеріал, напівфабрикат і, як на конвеєрі, потрапляє в обробку зовнішніх обставин. Ці обставини, як виробнича машина, деформують людей на штамп, нехтуючи їхніми природними властивостями.

Тут ми знаходимо специфічний мотив: шахта створює особливе середовище буття, яке може бути надто суворим до своїх мешканців, таким, що випробовує на міцність, потребує тяжкої праці; і водночас люди в цьому середовищі цілком залежать від нього: припинення роботи шахти є руйнівним для долі її людей.

Герої картини «Під звуки міді» виявляють особливий, складно переплетений

зв'язок свого життя з шахтою в надзвичайно виразній фабульній моделі. Більше 100 років (з 1881 р.) на шахті «Грімлі» існує духовий оркестр Grimley Colliery Brass Band, що складається із шахтарів; колоритні чоловіки з трубами щотижня збираються в репетиційній залі під проводом свого керівника, який щоразу на велосипеді вуличками старого англійського шахтарського містечка самовіддано приїжджає на репетицію; шахту планують закрити, виплативши звільненим робітникам компенсацію; рішення буде прийняте голосуванням робітників; гроші компенсації дуже важливі для багатьох шахтарів – кредити за житло, утримання багатодітних родин тощо. Водночас закриття шахти стане припиненням існування всього шахтарського містечка (фільм відображує період закриття шахт у Великій Британії за часів прем'єрства Маргарет Тетчер). Так само не зможе існувати без шахти і її духовий оркестр, який для керівника став справою життя, більшою, аніж сама шахта. Керівник – літній шахтар, легені якого забиті вугільним пилом, але він мріє, щоб його оркестр отримав премію на виступі духових оркестрів в «Альберт-холі». Ніяких перспектив немає ані в шахти, ані в оркестра, що зрозуміло всім, і це є емоційним фоном, настроєм, яким насичений фільм. Однак останній виступ оркестру в «Альберт-холі» – гра, яка варта свічок настільки, що один із шахтарів на останні гроші купує новий тромбон... Амбівалентність складних почуттів передано в поєднанні закадрового звучання духової оркестрової музики з дією в кадрі – то контрапунктом, то співзвучно, навіть у напису чорною фарбою на дорожньому знаку «We fought and lost» («Ми боролися і програли»), який упадає в око шахтарям-трубачам після повернення до свого містечка з переможного виступу на одному з проміжних конкурсів.

Наскільки екстраординарним може бути існування біля шахти зображено в іншому фільмі – «Завмири – помри – воскресни!» (1989) – Віталія Каневського, де простір довкола шахти зазнає граничної деформації. У специфічній естетичній інтерпретації постає дивний і вражаючий світ розміщеного біля вугільного рудника

ТЕОРІЯ

невеличкого міста Сучан (селище Сучанський Рудник, засноване 1896 р., сучасна назва міста – Партизанськ) у Приморському краї Росії, періоду кінця 1940-х років, де на шахті працюють «зеки».

Автори фільма створили дуже специфічний та водночас напружений цілісний простір екранної дії. Подекуди зворушливий, подекуди лякаючий, надричний, пронизливий, цей простір водночас особливим чином відсторонений від глядача. Така відстороненість досягнута і завдяки кольору – фільм знято на монохроматичну плівку, і завдяки стилю операторської роботи, і завдячуючи фактурі середовища дії та органічним персонажам, щодо яких створюється враження, ніби вони існують занурені в подробиці свого життя, яке ми, як глядачі, спостерігаємо осторонь, без наближення, лише за випадковими деталями блукаючої камери здогадуємося про насиченість цього життя. Це в чомусь подібне до сну, у якому ми відсторонено бачимо якийсь інший світ. Контраст полягає в тому, що то є доволі лякаюче, усвідомлено важке для героїв, у певному розумінні безпросвітне, з надто скупими благами і водночас живе, насичене подіями життя. Випадково завезена до магазину біла мука (за якою величезна черга), куплене поросся (з яким треба спати вночі під однією ковдрою, щоб не змерзло) тощо – це благо...

Крізь досить страшний фон, який схожий на нашарування специфічних конгломератів, – повоєнне фізичне (а в когось – духовне) каліцтво, табірний бруд, гранична соціальна скрута в ще дитячих, хоч і з малолітства загрубілих у цьому середовищі душах, народжується тепле, наївне, дружнє почуття, не до кінця усвідомлена світла прихильність.

Показовим є те, що власне шахти в екранному просторі немає. Вона відсутня як візуальна конкретність, як місце дії. Але шахта постійно присутня у свідомості, вона десь поряд. Вона незрима для глядача, але вона існує для героїв, і саме вона й створює все це наземне життя. І в більш образному сенсі – усе це середовище і є свого роду «шахтою», її «рудною» (доречно пригадати, що етимологічно «руда» – не тіль-

ки «гірська порода», це й «бруд», і «кров», й «іржа», «іржаве болото»): монохроматичною чорнотою з білими спалахами, дикою та ворожою до незахищених людських проявів, важкою для виживання, такою, з якої бажать вирватися на поверхню...

Окремо згадаємо картину «Північна країна» (2005) – фільм, присвячений темі відстоювання прав жінок, з певною феміністською позицією. Проте цей аспект виходить за межі нашого дослідження. Торкнемося лише шахти, як важливого атрибуту оповіді, завдяки операторській роботі переданій дуже виразно. Панорами аскетичної зимової природи змінюються панорамами промислових будівель, поданих облітом камери з висоти; клуби білої пари з труб, сіра гама кольору.

Стріла екскаватора з величезним ковшем, який зачерпує породу, взята крупним планом, виглядає немов сталева лапа якоїсь істоти, зуби ковша – немов її пазурі. Величезна кар'єрна техніка в глибині безлюдних схилів – самосвали, екскаватори, елеватори – рухаються без помітної участі людей і виглядають, наче істоти особливого світу землі й каміння. Жінку лякає раптово увімкнений транспортер, у довжелезному сталевому коридорі він з гуркотом розпочинає рух безкінечної стрічки з рудою, яка подається кудись вгору і там гучно летить донизу.

Світ у своїй чи-то неживій частині, чи-то в оживій механічній сутності озвичаєний чоловіками і ворожий для жінок. Тобто шахта з усіма атрибутами суворих умов праці на підприємстві стає найвиразнішим «чоловічим» середовищем, ніби й у неживих предметах може бути ворожим до жінки; показано, що й сцена домагання жінки відбувається в інтер'єрі величезного промислового приміщення, темного, засипаного породою та залитого водою, наче якесь «нутро», а сам нападник – носій не тільки брудних намірів, але й брудного комбінезона.

Також слід згадати воєнну драму «Нижче пагорбка 60» (фільм, заснований на реальних подіях), де фронт і шахта поєднуються специфічним чином: шахтар під час війни стає сапером і разом з бойовими товаришами виконує підкоп для закладки потуж-

ного фугасу з метою зруйнування ворожого укріплення. Темрява тісного задушливого підкопу, яка ледь розріджується полум'ям примітивного світильника – якість «незримості», що властива і реальним шахтам, і міфологічним печерам, – підсилена невидимою присутністю ворога, який десь поряд, за шаром ґрунту, і кожний шурхіт може бути передвісником раптового смертельного зіткнення. Небезпека обвалу підсилена небезпекою застосування зброї та вибухівки, які щоденно та щомиті можуть скалічити або обірвати життя.

Третя група – пригодницькі фільми, зокрема низькобюджетні молодіжні трилери. У цих фільмах, подекуди орієнтованих на експлуатацію певних жанрових кліше, шахта залучається без будь-якого заглиблення в специфіку роботи або життя шахтарів: використовується суто атрибутивна фактура, причому у вигляді окремих елементів зовнішньої виразності, впізнаваної для широкого глядацького загалу – власне, використовуються «штампи», часто-густо еkleктично поєднані й далекі від фактичного боку справи. При цьому фактура шахти частіше стає атрибутикою жанру жахів, трилерів. У таких випадках обмежуються окремими зовнішніми елементами: темні тунелі, що зникають у темряві (у п'їтмі), стара вагонетка, мерехтливе світло, що раптово гасне або вмикається, таємничі ящики з «класичними» циліндричними шашками динаміту, рудничний ліхтар, кайло... Сама шахта – здебільшого «стара» та «покинута», з нею пов'язані певні відомості про безпеку, джерело яких – легенда або розповіді місцевих мешканців. Шахта – цілком у дусі міфологічної основи образу печер та Лабіринту – є місцем мешкання страшного персонажа, і якщо він наділений антропоморфними рисами, то з великою імовірністю з'явиться вбраний у старий запарошений плащ та лахманний капелюх. Неминучий атрибут при цьому – старе кайло, яке, швидше за все, буде слугувати й знаряддям убивства. Саме так відбувається у фільмах «Покинута шахта» / «Abandoned Mine» (2013) і «Прокляття золотої шахти» / «Curse Of The Forty-Niner» («Miner's Massacre») (2002). Частково ці мотиви при-

сутні й у південно-корейському фільмі «Тунель 3D» / «The Tunnel 3D» (2014). Утім, тут залишений лише простір шахтних тунелів, до яких, з огляду на специфіку видовищності технології 3D та естетики азійських трилерів, додано візуальні трансформації та образ примарної дівчинки-підлітка із чорним чубчиком, у короткому платтячку, яка стоїть, немов застигла, з опущеними руками вздовж тіла й понуреною головою.

Та сама атрибутика – вагонетки, таємничі штольні – використовується в легкому пригодницькому фільмі «Подорож до центру Землі» (2008), за мотивами одноіменного твору Жюль Верна, орієнтованого на широку, зокрема підліткову аудиторію. Шахта тут з'являється епізодично, причому одразу з короткою характеристикою: «Її закрили 60 років тому, після трагедії. Загинула 81 людина. – Це жахливо». Так у короткому діалозі дається безапеляційне маркування шахти, як чогось застарілого і небезпечного. При цьому атрибутика типова для шаблонних уявлень про шахту: перекошене архаїчне кріплення з дерев'яних колод, запарошений генератор, підвісні «вінтажні» лампи, старі вагонетки й колея, чомусь у вигляді «американських гірок»...

Міфологічний аспект. Від прикладів фільмового матеріалу перейдімо до певних узагальнень на міфопоетичному рівні, завжди актуальних для мистецтва. У міфологічному аспекті шахта найближча до образу печери, земної стихії, гори. Це дуже широкий міфопоетичний контекст. В узагальненому плані печера в міфології – інший світ, її функція двозначна: вона може слугувати укриттям, але може й не впускати або, навпаки, не випускати, утримувати людину. Печера може таїти в собі чудовиськ. Печера як інший світ – багатозначна: це й царство мертвих, і таємна обитель (оселя) (Зевс виростає в Ідейській печері на Криті, цар Мінос спілкується із Зевсом у печері), і місце, де сконцентровано сили природи (дощ, вітер, стихії), і джерело родючості землі, лоно Землі, і місце схованих скарбів. У печері панує темрява, у ній не можна щось побачити, печера – це мотив хтонічного хаосу, заплутаності. Також підкреслене характерне злиття ідей життя і

ТЕОРІЯ

смерті [Мифологический словарь : в 2 т. – Москва, 1991. – Т. 2. – С. 311].

Із цього загального контексту виокремило для прикладу комплекс міфів про Зевса Критського та пов'язаний з ним міф про Лабіринт і звернімося до роботи одного з найавторитетніших дослідників античної міфології О. Лосева «Антична міфологія в її історичному розвитку».

Як відомо, Зевс Критський був народжений і виховувався в печері, де його переховували від Кроноса. О. Лосев вказує на хтонічні ознаки Критського Зевса (і однієї з його міфологічних форм – Талоса, або Зевса Талейського, Зевса-Талея) і, що важливо, поєднання в них подвійного мотиву народження і смерті: «Это – какой-то хтонический демон, может быть занесенный с Востока (наподобие Зевсовой супруги Европы), страшный и кровавый, требующий себе человеческих жертв и представляющий собой типичное для раннего хтонизма отождествление плодородного и смертоносного начала» [3, с. 147]. Зауважимо, що в міфі про Критського Зевса також проявляється і своєрідна властивість печери як місця особливого: до неї не можна входити нікому – ані богу, ані людині; коли Лай, Кербер та Еголій, одягнені в захисні панцири увійшли до печери Зевса, аби поласувати медом священних бджіл – годівниць Зевса, панцири з порушників спали, однак коли Зевс хотів уразити їх блискавкою, його утримали мойри й Феміда: у печері не можна померати нікому [Мифологический словарь. – Т. 2. – С. 286].

У контексті теми даної статті важливо, що міф пов'язує Зевса з Лабіринтом. О. Лосев відзначає: «Несомненно, что именно Лабиринт считался главным местопребыванием Зевса в виде двойного топора, Зевса-Лабриса. Самый Минотавр, получеловек, полубык, единственный обитатель Лабиринта, и есть Зевс или какая-то его ипостась» [3, с. 139]. Міфічний Лабіринт – образ надто особливий. Невідомо, що власне являв собою Лабіринт. Різні джерела описують та трактують його і як печеру, і як споруду, і як малюнок для відображення руху небесних світил, і, навіть, як будівлю для танців з нанесеними ліні-

ми рухів, і храм Зевса на Криті [3, с. 139]. Як зазначає О. Лосев: «В конце концов невозможно даже понять, подземное ли это помещение или наземное и естественное оно (вроде какой-нибудь пещеры) или искусственное (вроде той постройки, которая обычно приписывается Дедалу). Уже заранее можно предполагать, что тут перед нами какой-то очень сложный комплекс, распутать который едва ли когда-нибудь удастся окончательно» [3, с. 244].

Однак спільними є його ознаки: заплутаність, небезпечність, таємничість і загадковість: «Мотив запутанности ходов во всем этом образе наиболее основной, и он содержится почти в каждом античном тексте о Лабиринте <...> Мыслится Лабиринт, вообще говоря, под землей и погруженным в абсолютную тьму» [3, с. 243–244].

Як вказує О. Лосев, загальний зміст образу Лабіринту: «Этот образ сооружения или пещеры с бесчисленным количеством извилистых коридоров и запутанных помещений по своему непосредственному содержанию очень показателен для архаического или хтонического мышления вообще»; «Лабиринт – это что-то бесконечно запутанное, хаотическое, стихийное, гибельное и ужасающее. Нам кажется, что это один из самых глубоких образов архаического и хтонического мышления вообще, редкий по своей выразительности даже для античной Греции [курсив наш. – Г. Ч.]» [3, с. 247–248].

І тут ключовим, що, на нашу думку, найточніше пов'язує образ Лабіринту з темою шахти й шахтарської праці, є зв'язок хтонічної природи Лабіринту з темою долучення людини до його створення, а саме: Дедала. За однією з трактовок, Лабіринт був створений Дедалом для царя Міноса, який помістив туди Мінотавра. «Лабиринт – это огромное здание, по преимуществу подземное, с массой внутренних дворов и целыми тысячами комнат, с бесконечно длинными, извилистыми, взаимно перепутанными коридорами, с малодоступным входом и труднонаходимым выходом; построено оно афинским художником и эмигрантом Дедалом для Миноса, который спрятал туда Минотавра» [3, с. 243–244].

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА...

Саме на цьому аспекті наголошує О. Лосєв: «Но самое интересное в историческом отношении явление – это мотив о построении Лабиринта афинским художником Дедалом. Обычно на это совмещение архаики Лабиринта и техники афинского художника почти не обращают никакого внимания. Тем не менее, при известной развитости чувства историзма эта контаминация двух совершенно чуждых друг другу социальных и мифологических областей производит самое неожиданное и самое глубокое впечатление». І продовжує думку, підкреслюючи, зокрема, і хтонічні властивості Лабіринту, яким протиставлений раціональний розум Дедала: «Лабиринт – это один из самых древних символов хтонизма, фетишизма и самой архаической спутанности. Дедал же – это символ очень развитой техники художества, изобретательства, прогресса и даже какой-то безумной научно-экспериментальной отваги» [3, с. 249]. О. Лосєв наголошує саме на історичній трансформації міфу, під час якої хтонічна природа набувала раціонального подолання: «Очевиднейшим образом выступает здесь перед нами именно позднейшая аттическая рецепция, и именно древнейшего архаического хтонизма. Мы видим, что когда-то непонятный, страшный, ужасающий Лабиринт, отражавший архаическое сознание с его ужасом перед непонятной стихией мира, в конце концов перестал пугать и ужасать людей; он оказался разгаданным, понятным и нестрашным. Мало того, его можно было теперь уже запланировать, построить, прекрасно зная его запутанные входы и выходы. Миф о Лабиринте в том виде, как он дошел до нас, есть повесть о триумфе аттического, а значит, и вообще человеческого художественно-технического гения, о победе над стихийными и темными силами природы, над ее страхами и ужасами, над ее загадками и непонятным нагромождением. Этот Лабиринт создан в результате сознательных научно-технических усилий общественного человека» [3, с. 250].

О. Лосєв зауважує, що й ключ для пересування Лабіринтом і виходу з нього, яким користувався Тесей, був переданий

Аріадні саме Дедалом, як, у певному сенсі, «інженером» споруди. Висновок О. Лосєва полягає в тому, що міф про Лабіринт є майже триумфом людського раціонального розуму над стихією: «Таким образом, миф о Лабиринте отнюдь не есть только архаика, только хтонизм <...> Это есть в то же самое время и символ победы человеческого гения над стихией, подобно тому, как мифология Геракла есть победа восходящей культуры над природой, как Прометей есть символ восходящей цивилизации <...> В этом смысле Лабиринт является одним из самых интересных семантических комплексов античной мифологии, одним из самых выразительных комплексов разнообразных ступеней социального развития, разделенных тысячелетиями, но объединенных в одной простой и гениальной концепции всепобеждающего человеческого творчества» [3, с. 250–251].

Міф про Лабіринт стає, за О. Лосєвим, перемогою «героїзму над хтонізмом», розгадкою хтонізму, розв'язанням його «сплутаної ірраціональності» конструктивним мисленням [3, с. 252]. Влучно співпадають із втілюваних у мифологічних образах Лабіринта, Мінотавра протиставлення дикого, руйнівного, хтонічного з людським раціональним (творіння Дедала) слова старого шахтаря з «Великого життя»: «Уголь – он как зверь: с ним хитрость нужна. Видал в цирке зверей? Львы, медведи... Морды у них – ужас какие. А человек, их воспитатель, в клетку вошел – и они сидят, как ученики, тихо-тихо. А почему? Потому, что он их слабость знает. Так же и уголь: он может задавить человека, ежели человек не хитрый; и он может покориться, ежели понять его слабую струну, кливаж [також жаргонне «клеваш» – розшаровування гірської породи, її властивість розколюватися в певних напрямках. – Г. Ч.]. Понимаешь? Ну-ка, дай-ка молоточек...».

На нашу думку, тут необхідно враховувати час публікації тексту О. Лосєва. У певних місцях тексту акцентування на темі історизму, суспільно-історичного розвитку й навіть фразеологія «перемога організуючого і плануючого принципу в суспільному житті», «справжня історична реальність

ТЕОРІЯ

міфу» є віддзеркаленням певного зовнішнього тиску умов, у яких працював видатний учений: текст вийшов уже після надзвичайно драматичного періоду життя О. Лосєва, коли за критику марксизму і діалектичного матеріалізму його, разом із дружиною, було засуджено, він перебував у таборах і, завдяки зусиллям, зокрема дружини Максима Горького, був звільнений 1932 року. Утім, фактичний зміст дослідження О. Лосєва – аналіз розвитку міфу, – поза сумнівом, є аргументованим блискучим науковим текстом. І саме подвійні мотиви – хтонізму і людської раціональної праці – цілком можна побачити в образі шахти, утім, радше не як завершеної перемоги, а як простір постійно існуючого протиставлення та протистояння людини і природи, розуму і стихії.

Власне, у різних жанрових формах кінематографічних творів на матеріалі шахти проявляються відповідні жанру ігрові, сюжетно-драматургічні ситуації, загальна суть яких полягає у втручанні раціонального людського в ірраціональне хтонічне: прагнення людей якнайефективніше видобути вугілля, оминаючи ризики для життя, або спасіння людей із шахти після аварій (у радянських фільмах виробничої тематики); пошук скарбів або розкриття таємниць (у пригодницьких фільмах); спроби знайти вихід із загрозливого, незвідка населеного монстрами світу шахти (у трилерах); комплекс складних зв'язків людського соціуму із шахтою як джерелом існування (у соціальних драмах). У всіх випадках фактура матеріалу шахти реалізує потужний виразний кіногенічний потенціал.

Джерела та література

1. Гринько Н. К., Грунь В. Д., Лунев В. Г. Культурное наследие горного дела: мифология и религиоз-

ные традиции горняков // Горная промышленность. – 2014. – № 5 (117). – С. 88.

2. Лебедева Н. А. Идеино-тематические и образительно-выразительные особенности игровых и неигровых фильмов международного кинофестиваля «Свет миру – 2015» // Universum: Филология и искусствведение : электрон. научн. журн. – 2015. – № 8 (21). – URL : <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/2569>.

3. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – Москва : Мысль, 1996. – 975 с., 1 л. портр.

4. Мартынова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – Санкт-Петербург : САГА, 2002.

5. Можеева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. ВАК РФ 10.02.04 / Т. Г. Можеева. – Барнаул, 2006.

6. Савельева Е. Н. Жанровые и стилистические особенности фильмов сибирской тематики в российском кинематографе 1960-х гг. // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – Вып. 305.

7. Соколова Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретации романов Ф. М. Достоевского) : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. ВАК РФ 10.01.08. – Москва, 2013.

Фільми:

- Ариель / Ariel (1988)
- Велике життя / Большая жизнь (1 ч. – 1939, 2 ч. – 1946)
- Раптовий викид / Внезапный выброс (1983)
- Вісім днів надії / Восемь дней надежды (1984)
- Справа – труба / Під звуки міді / BrassdOff (1996)
- Покинута шахта / Abandoned Mine (2013)
- Завмири – помри – воскресни! / Замри – умри – воскресни! (1989)
- Нижче холма 60 / Beneath Hill 60 (1910)
- Прокляття золотої шахти / Curse Of The Forty-Niner / Miner's Massacre (2002)
- Подорож до центру Землі / Journey to the Center of the Earth (2008)
- Північна країна / North Country (2005)
- Тунель 3D / The Tunnel 3D (2014)

SUMMARY

The article deals with analysing textural and dramaturgic expresiveness of a mine theme in cinematography. Operational environment is a considerable aspect of live-action films and one of key artistic components. Arguably, colliery represents one of the most expressive examples of such an environment – locations, texture, special mine and miner's work themes. As the analysis demonstrates, the colliery theme, in live-action films, was realized in various genre forms, such as thrillers, social dramas, social, horror and adventure films, as well as in low-budget films and blockbusters. The article, by way of examples of domestic and foreign films, analyses the cinegenicness of colliery as an operational environment and an object of cinematic (screen) visualization.

There have been considered, in the article, the films, which represent the panorama of the colliery theme's cinematic visualization. These films are believed by the author to be representative, since they embrace a considerable stretch and represent not only different genres and styles in filmmaking but also span over different countries: Ariel (directed by Aki Kaurismaki, Finland, 1988), A Great Life / Большая жизнь (directed by Leonid Lukov, Soviet Union, Part 1 – 1939, Part 2 – 1946), Brassed Off (directed by Mark Herman, United Kingdom – USA, 1996), Beneath Hill 60 (directed by Jeremy Hartley Sims, Australia, 2010), North Country (directed by Niki Caro, USA, 2005), Freeze – Die – Come to Life! / Замри – умри – воскресни! (directed by Vitali Kanevsky, Lenfilm, Soviet Union, 1989), Eight Days of Hope / Восемь дней надежды (Aleksandr Muratov, Lenfilm, Soviet Union, 1984), and some others.

A special attention is given to a mythological aspect. The mythological complex with Cretan Zeus, Minotaur, Labyrinth, Daedalus and Theseus is considered as a mytho-poetic foundation in developing main motifs and characters of colliery theme. In this case, a mine becomes a personification of dark primordial force and an incarnation of opposition between the chthonic and the rational, as well as an overcoming of chaos via human intelligence and labour.

Keywords: mine, live-action film, aesthetics, cinegenicness, visual art.

УДК 791.31

СТРАТЕГІЇ ЕВОЛЮЦІЇ НАРАТИВНИХ ФОРМ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ВПЛИВОМ ПРОЦЕСУАЛЬНОГО СВІТОБУТТЯ

Зоя Алфьорова

У статті характеризується еволюція наративних форм в аудіовізуальному мистецтві, розглядаються фактори, що спричинили цю еволюцію, та виявляються ті методологічні принципи, які дозволяють розглянути основні стратегії змін сучасних наративних конструкцій під впливом процесійного світобуття.

Ключові слова: історія, наратив, аудіовізуальне мистецтво, методологія, еволюція.

В статье дана характеристика эволюции нарративных форм в аудиовизуальном искусстве, рассматриваются факторы, которые привели к этой эволюции, и обнаруживаются те методологические принципы, которые позволяют рассмотреть основные стратегии изменений современных нарративных конструкций под влиянием процессуального миросуществования.

Ключевые слова: история, нарратив, аудиовизуальное искусство, методология, эволюция.

The article provides description of the evolution of narrative forms in audiovisual art, discusses the factors that have caused this evolution, and reveals the methodological principles, which allow considering the basic strategies of changes of modern narrative structures influenced by procedural world structure.

Keywords: history, narrative form, audiovisual art, methodological principles, evolution.

Більш, ніж Всесвіт, є тільки історії, які він породжує.

Девіз телеканалу National Geographic

Постановка проблеми. Безумовно, кожна мова – жива система, що самоорганізується та розвивається, долаючи кризи, етапи стагнації тощо. Це повністю стосується і наративів – оповідних структур мови, таких же доволі складних систем, утворених людською культурою упродовж століть. Проблема осмислення власного буття в певних художніх формах за допомогою художньої оповідності виникає ще на початку історії та людської культури. Внутрішня логіка «розгортання» такого осмислення та її наративне оформлення вже на початку цивілізації стали об'єктом наукового дослідження з боку архаїчних протописьменників та мислителів. Стрімка еволюція людського мислення та художнього мислення, зокрема, привела до еволюції художніх мов, їх дифузії та взаємовпливів, що значно ускладнило завдання наукового дискурсу щодо проблеми. Це повною мірою стосується і аудіовізуального мистецтва, поява якого спровокувала значні зміни в еволюції наративних форм. Таким чином, науковий дискурс потребує постійного корегування нашого уявлення щодо принципів побудування наративних форм

в аудіовізуальному мистецтві під впливом змін у людському бутті. На сьогодні, на нашу думку, настав новий етап осмислення зазначеної проблеми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій доводить, що в науковому дискурсі активно дискутується питання осмислення основ буття та його «віддзекалення» у формах оповідності на новітніх методологічних засадах.

Друга половина ХХ ст. надала змогу подивитися на проблему наративу не тільки в контексті традиційного мовознавства, літературознавства, але з позицій соціолінгвістики, семіотики, теорії комунікації та інших засад новітнього методологічного дискурсу. Від Гадамера і В. Шкловського, Ю. Степанова, Ю. Лотмана до Ю. Кристєвої, Р. Барта, А. Тойнбі, Ф. Джеймсона та інших – практично всі представники гуманітарного дискурсу останніх двох десятиліть присвячували свою увагу наративу. Безумовно, вкрай важливі в цьому сенсі є також ідеї синергетики та постсинергетики. Праці синергетиків (В. Аршинова, В. Буданова, В. Князевої, С. Курдюмова та ін.) [4; 8–10], а потім

і постсинергетиків (насамперед І. Данилевського) [7] виявилися «відправною точкою» для новітнього осмислення еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття.

Мета статті – дослідження еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття на межі ХХ–ХХІ ст.

Методологія дослідження спирається на методи, які містяться в працях з мовознавства, теорії і практики мистецтва, теорії екранного мистецтва, зокрема. Особливо цікавими в цьому сенсі виявилися сучасні постсинергетичні підходи, що стали певним «методологічним» підсумком зміни наукових парадигм в осмисленні культури та мистецтва. Ідеї постсинергетики, безумовно, осягають найновіший людський досвід щодо теорії і практики сучасної оповідності.

Як відомо, метафоричність архаїчного художнього мислення фундувалася міфом – універсальною ментальною структурою, що стала первинним і домінуючим смисловим «ядром» для виникнення «простих» за драматургічною конструкцією оповідних структур. Саме міф став архаїчною основою для подальших наративних форм тодішнього суспільства, довівши, що наратив – насамперед лінійний виклад фактів і подій у художньому творі.

Кульмінаційним етапом домінуючого існування метафоричного мислення в художній культурі стало середньовіччя, яке закріпило в існуючому тоді каноні певні закономірності оповідності в різних художніх мовах та формах: від ікони до літературних «прикладів» (examples) та проповідей. Цей канон виявився своєрідною «абеткою» середньовічного метафоричного символізму, втіленому в різних формах наративу. За думку А. Гуревича, «“реалізм” проповідницької літератури отримує свій розвиток у надрах зовсім не реалістичного способу осмислення дійсності» [5, с. 314]. І це важливо.

Поступове звільнення від метафоричності середньовічного художнього мислення, перехід від знання почуттєвих образів до ренесансного інтелектуального художнього знання та ідей гуманізму, що розпочало оперувати поняттями й категоріями, потре-

бувало нової парадигмальної онтологічної основи. Моністична парадигмальна онтологія «простих» систем була характерна для структур оповідності Ренесансу [6; 16]. Художні мови сформовані в межах цієї парадигми відповідали «прямим» взаємостосункам митця з Богом. Художнє мислення було скеровано на формування детермінованих наративів, де причина та наслідок художньої дії стали пов'язані напрому. Поєднання матеріально-видимого з ідеальним-невидимим у моністичних теоретичних рефлексіях створило основу «монтажного» сприйняття художньої реальності як певного «віддзеркалення» емпіричної, і підготувало підґрунтя для стрімкого ускладнення наративу як у ренесансних художніх формах (архітектурних, літературних, образотворчих), так і барокових. Наратив як механізм збереження дискурсу Нового часу розпочав перетворюватися на доволі розлогу, але внутрішньо суголосну систему, у якій уже проглядалася майбутня класицистична структура. Її особливість – наратив, що завершується повними та безоглядними змінами, де центром є активний культурний герой (або соціальний персонаж), який протидіє насамперед зовнішнім силам і досягає бажаного. Наявність смислового «архісюжету» не виключала присутності великої кількості сюжетних ліній і «мотивів», які фундаментували цю доволі складну систему.

Кульмінаційними та вкрай цікавими виявилися художні експерименти барокової художньої системи, оскільки бароко створило найскладніші форми традиційної оповідності та заклало основні принципи «монтажного» художнього мислення. У бароковому мистецтві найяскравіше проявилася складність монтажною конструкції за рахунок поєднання безлічі «простих конструкцій» традиційної оповідності між собою. Ми повсюди знаходимо поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур з єдиним смисловим ядром. В архітектурі – ансамблевість та наявність певного зображального «мотиву», які поєднує екстер'єр з інтер'єром, у мистецтві танцю появу складної оповідності було підтримано складною балетною хореографією. Відомо, що дієво-театральні та зображальні художні форми кінця ХVІІІ – по-

ТЕОРІЯ

чатку XIX ст. практично «конструювалися» навколо певного смислового ядра (теми та ідеї художнього твору) відповідно чіткій детермінованості художнього задуму його художньому втіленню. Основним монтажним принципом такого конструювання став славетний принцип єдності місця, часу та дії у межах однієї «складної» художньої форми, заснований не тільки бароковою художньою системою, але й затверджений класицизмом. Детермінованість дії, закрита кінцівка сюжету, лінійність часу, наявність зовнішнього конфлікту, головного персонажу та дія в межах постійно-плинної реальності – всі ці ознаки відповідали *історичності* Нового часу як культурно-цивілізаційній домінанті. Складні наративи скріплялися «атракторами» – смисловими і формальними оповідними акцентами (візуальною або будь-якою іншою «деталлю»).

Тобто певна складна «гра смислами» («мерехтіння смислів» на стику поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур), притаманна бароковій художній системі, досягалася як наявністю певних «смислових атракторів» на перетині сюжетних лінійних оповідальних структур, так і наявністю відповідних візуальних атракторів (ефектів, програмних «обманок», тощо). Цілком об'єктивно художня культура доби класицизму стає певним морфологічним та монтажним «підсумком» розвитку наративу і віддзеркалює зміну онтології: з монізму на дуалізм.

Дуалізм як онтологія Нового часу керується принципами жорсткої детермінації та підпорядкованості, формує принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, що його пізнають. Саме це вкрай підвищило відповідальність Автора за власну нарацію та його конструкцію. Авторизований наратив мав довести не тільки професійне володіння з боку Автора зазначеними принципами конструювання, але й дозволяв (завдяки наявним атракторам) визначити те, що було названо «авторським стилем» у художньому мисленні.

Проте складність людського буття Нового часу не дозволяла художнім мовам описувати його в межах однієї онтології: На противагу дуалізові наприкінці цього періоду виникає плюралізм, за яким усе бут-

тя (а відтак і його «віддзеркалення» в певних оповідних формах) складається з багатьох самостійних, рівнозначних субстанцій, що не зводяться до єдиного начала. Плюралізм, таким чином, розпочинає протистояти монізму та доповнювати дуалізм. Саме плюралізм дозволяє звернутися до «складної» традиційної художньої форми як сукупності простих її елементів (або мови, тексту тощо). І саме ця методологічна основа змінює (як це тепер доводить постсинергетика) умови існування *нового класу наративу* – наративу, де лінійна модальність часу може змінюватися.

Більше того, складність оповідних структур, які розпочинають будувати таку художню форму, потребує від Автора певної *стратегії спрощення*: свідомого (авторського) руйнування певних смислових і конструктивних атракторів та заміщенням їх лакунами. Цей процес був об'єктивно потрібний для певної риторизації оповідності й дозволяв сформуватися «інтерпретаційному полю», де почали існувати не тільки Автор, Глядач (Читаць тощо), але й Критик. Соціальна та художня інтерпретація наративу стала основою майбутньої інтерактивності художньої форми, оскільки несла в собі елементи інтертекстуальності. Тобто лакуни, що почали з'являтися в оповідних структурах і були інструментом риторизації, виявилися тим елементом, який змінив «середовище» (саму структуру), а відтак – і саму оповідність. І хоча лінійність оповідних структур ще зберігається в таких художніх формах, відбувається суттєве спрощення художньої форми та розпочинається новий етап морфо- і формогенезу: літературний роман поділяється на повісті та оповідання; картина формується з етюдів; опера породжує оперету, мюзикл тощо.

Усунення деяких атракторів та поява лакун у художній формі порушує баланс між раціональним та ірраціональним. Відбувається також порушення принципу єдності місця, часу та дії в межах однієї традиційної художньої форми на користь домінування чогось одного. Це своєю чергою порушує чітку детермінованість художнього задуму та втілення (відповідність форми задуму), що призводить до появи ознак перших когнітивних дисонансів. Цей процес проаналі-

зував у своєму докторському дослідженні М. Ямпольський.

Художня критика доби романтизму помічає ці зрушення та трактує їх як «бунт митців», не розуміючи більш глибинні основи зазначених перетворень у надрах розвитку художніх мов.

Доба модерну підводить певний підсумок вичерпаності монізму як парадигмальної онтології. Традиційні художні форми починають виявляти ознаки нестабільності (дисипативності). Лінійність оповідних структур зберігається; але поява в них певних лакун і можливість «вбудовування» цитат збільшується, що робить видимі межі художньої форми хиткими та напівпрозорими, а культурні смисли нечіткими. Це стає підґрунтям для морфологічних дифузій у мистецтві. Також стосується типів наративів – жанрів, і власне наративних форм. Починається «дифузна вакханалія» серед жанрів і форм, а потім створюється підґрунтя для дифузії власне художніх мов (появи кольорової музики, музичного театру тощо).

Швидкість технологічних процесів наприкінці XIX ст. та усвідомлення митцями цих трансформацій спричиняють прагнення створити перші «прості» «процесуальні» художні форми: цикл картин; цикл нарисів у межах «традиційних» виразних засобів. Циклічність у наративі підтримується не тільки єдністю композиції, єдиним смисловим «ядром», але й змінами в темпо-ритмічних структурах мови. Фактично наратив такого роду є монтажним за суттю та формою. Це підтверджується і винаходом кінематографа наприкінці XIX ст., який став технологічним віддзеркаленням такого типу наративу. Кінематограф стає теж своєрідним підсумком еволюції наративу.

Відомо, що «архіфільми» напряму «калькували» емпіричну оповідність події. Відсутність будь-якого конструювання в цьому першому процесуальному мистецтві новітніх технологій була зрозумілою. Роль Автора в такому процесі була вкрай обмеженою. Але художній авангард початку XX ст. положив цьому край. Авторські наративні форми означеного періоду стали «експериментальною площадкою» для змін у художніх мовах. І оскільки екранна мова була «молодшою»

серед усіх, вона зазнала на початку XX ст. змін, що відбувалися водночас у протилежних напрямках. З одного боку, відбувалися «зміни-становлення», з другого, – «зміни-руйнування». У контексті становлення мови екранна мова лише формувала свої морфологію та синтаксис, у контексті руйнування – різні авангардні системи активно експериментували з оповідністю, поступово її руйнуючи або роблячи сюжет нелінійним. Такий сюжет мав, як правило, уже відкриту кінцівку, внутрішній конфлікт, кілька головних героїв, основний головний герой втрачав свою активність. Радикальним флангом таких художніх експериментів виявилася відмова від власне сюжетності, формування нестійкої смислової і конструктивної основи з нелінійним часом дії та включенням так званих «випадковостей», що мали деконструювати оповідність як таку.

У художньому авангарді 20-х років XX ст. «процесуальність» художньої форми формується вже за рахунок «гібридних» оповідних конструкцій, а це своєю чергою робить художню форму насиченою атракторами та «точками біфуркації». Порушується реалізація принципу модальної лінейності: минуле–сьогодення–майбутнє. Виникає принцип «нелінійності» художнього мислення. «Процесуальна» художня форма заміщується «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (за винятком кіно). Виникає можливість зіткнення «різних світів» в оповідності одного художнього твору (як, наприклад, у сюрреалізмі), що призводить до виникнення когнітивних дисонансів.

Художня форма доби художнього авангарду ускладнюється за рахунок не просторових, а часових структур (за формулою «одне місце, але різний час») [1; 12; 13]. Порушується принцип чіткої детермінованості на угоду принципу абсурдизму (смиловому та формотворчому хаосу). У межах однієї художньої форми та в морфологічних елементах усієї художньої культури як системи руйнуються бінарні опозиції: дійсне/недійсне; символічне/матеріальне; людське/нелюдське тощо [2]. Монтажна природа художнього твору «оголюється» і стає конструктивною основою впливу на

ТЕОРІЯ

свідомість [15]. Новий для того часу термін «атракціон» нині в контексті синергетичного світогляду звучить актуально, оскільки є одним з основних понять у теорії самоорганізації. Атракціон художнього твору з позиції синергетики означає область розгортання сюжету або область привертання уваги під час художнього сприйняття. Отже, будь-який атракціон – це або фазовий перехід до певної межової області, де звичайні закони, норми та правила перестають діяти, або це реалізація метастабільної критичної ситуації поблизу межі фазових переходів певного типу. Розвиток сюжету можна уявити як послідовний перехід від одного типу атракціону до іншого [15]. Такий погляд на розвиток сюжету повністю збігається із сучасною концепцією розвитку будь-якої складної системи як послідовного переходу від одного атракціону до іншого.

Від «Андалузського пса», «Крові поета» до «Панцерника “Потьомкіна”» та «Землі» – усі ці відомі експерименти з нарративом виявили величезний потенціал монтажності як онтологічної основи будь-якої подієвості в будь-якій часовій модальності. Культура повсякденності з її «живими» мовами переплітається в цих експериментах із художньою культурою, руйнуючи межу між ними й це віддзеркалює нарратив. Він починає поєднувати оповідні структури, побудовані за канонічно-символічним зразком зі структурами романтичного та модерного зразку. Сфера конкретного й загального теж поєднується між собою. Найрадикальніші нарративні форми створюють інтенціональні форми художньої образності, у яких загальність конкретного втрачає свої ознаки й набуває властивостей універсального.

У постмодерній художній ситуації процес руйнації «сміслового» та формотворчого «центру» в художній формі посилюються. Це повною мірою змінює місце Автора в процесі створення нарративу: акцент зміщується з індивідуально-особових та соціально-психологічних сенсів авторського буття на дискурсивно-текстологічні. Автор стає в центрі текстового метанаративу й починає припускати різні способи поводження з частинами цього метанаративу. Він стає «модератором», а не Автором (що, власне, і фіксує Р. Барт).

«Процесуальність» художньої форми формується за рахунок «міжгібридних» оповідних конструкцій (тобто цитат з інших художніх форм) і потребує корегентності, тобто налагодження суголосності між її елементами. Це робить необхідним наситити художню форму атракторами та «точками біфуркації». Ця форма ускладнюється за рахунок ускладнення не просторових, а часових структур (за формулою «одне місце, але різний час»). Виникає процесуальний художній простір з безліччю нарративних конструкцій (гіпертекст). У контексті розвитку аудіовізуального мистецтва таким «модератором» художнього простору стає телебачення, що генерує безліч структур оповідності, а глядач (слухач тощо) завдяки заппінгу вибудовує «власні смислові ланцюги», власні «інтерпретативні поля». Цей феномен на початку його появи блискуче проаналізувала О. Петровська. Такі процеси стають підставою для виникнення можливості зіткнення «різних світів» в оповідності процесуального художнього простору (гіпертекстуальність), що призводить не тільки до виникнення когнітивних дисонансів, але й прямої симуляції смислів. Поступово ці процеси впливають на смислове «спустошення» художньої форми й перетворення її на симулякр.

Художні процеси із середини ХХ ст. протікають, згідно з принципом поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору, що потребує корегентності. Механізмом самого процесу стають дві стратегії: концептуалізація та риторизація оповідності. В аудіовізуальному мистецтві такі нарративи полюбливляє «Нова хвиля» у французькому кінематографі, американський та британський кінематограф «незалежних», італійський політичний кінематограф та радянський кінематограф 70–80-х років ХХ ст.

«Нелінійність» – це фундаментальний концептуальний «вузол» нової, синергетичної парадигми. Ідея «нелінійності» може бути експлікована за допомогою *idei багатоваріантності*, альтернативності шляхів еволюції (причому множина шляхів розгортання процесів є характерною навіть для одного й того ж «нелінійного» і «від-

критого» середовища, що не змінюється); *ідеї вибору* з даних альтернатив; *ідеї темпу еволюції* (швидкості розвитку процесів у середовищі); *ідеї незворотності еволюції* [4, с. 174–211; с. 195].

Названі ідеї повністю адаптовані кінематографом 90-х років ХХ ст. та його оповідними структурами. Фільм Тома Тиквера «Біжи, Лоло, біжи» та інші постмодерні кінотвори повністю підтвердили живучість ризомних наративів, які базувалися на феномені «нелінійності». Цей феномен полягає ось у чому: по-перше, завдяки «нелінійності» набуває сили найважливіший принцип «розростання малого», або «посилення флуктуації». За певних умов «нелінійність» може посилювати флуктуації. По-друге, такий феномен здатен породжувати певні класи «нелінійних систем» [9, с. 50] «Нелінійність» породжує свого роду «квантовий ефект» – дискретність шляху еволюції «нелінійних систем». По-третє, «нелінійність» означає можливість несподіваних (емерджентних) змін напрямків протікання процесів [10, с. 50].

Постмодерністські наративи, що з'явилися як у кінематографі, так і на телебаченні наприкінці ХХ ст. певним чином віддзеркалили «автоматичність читання» сучасного Автора-Глядача. Його (наративу) організація за *принципом поєднання гіпертекстуальності та інтертекстуальності одночасно* дозволила Глядачеві стати спів-Автором оповідно-смыслових «ланцюгів» розімкненої процесуальної оповідальності, де постав важливим не результат оповіді, а її процес. Така система одночасно і дисипативна (нестійка), і подібна сама до себе (фрактальна). Вона здатна до самоорганізації, але їй притаманне *поєднання різновекторних смыслових логік та систем оповідності* в межах процесуального художнього простору. Це робить систему такою, що будується на *принципі ентропії (відкритості)*.

На сьогодні, у процесі розгортання інформаційної цивілізації, уточнюється синергетична парадигмальна онтологія. Цей процес називають початком формування *постсинергетики*. Оскільки всі процеси в складних самоорганізуючих системах прискорюються та ущільнюються, до згаданих

синергетичних принципів приєднується новий принцип – *нелокальності*.

У 2003 році в науковому дискурсі виникла квантово-нелокальна концепція І. Данилевського, скерована на осмислення «*новітньої нелокальності*». Учений відзначає: якщо в синергетиці «найменша відмінність у початкових умовах положення системи сприяє принциповій неможливості передбачення шляхів її розвитку» (що корелює з постмодерністською тезою У. Еко про «відсутні структури», «то в межах квантової нелокальності невеличкі відхилення від початкового стану викликають лише невеличкі відхилення від передбачуваного кінцевого» [7, с. 257–258]. Це дозволяє по-новому подивитися на поведінку будь-якої системи й певним чином передбачити її розвиток. Сучасне аудіовізуальне мистецтво практично не оперує «закритими» наративами (наративами з класичною структурою), воно оперує «наративними гібридами», що створені з «наративних гібридів». Вивчення механізмів появи таких оповідних гібридів певним чином дозволяє, спираючись на принцип нелокальності, спрогнозувати «поведінку» «кінцевого» оповідного гібриду.

Тобто постійне онтологічне уточнення розвитку людського буття та відповідні методологічні корективи розкривають перед нами стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні інших тенденцій існування структур оповідності в сучасному аудіовізуальному мистецтві.

Джерела та література

1. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Еволюція зображальних структур в сучасних екранних формах / А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопад. 2015 р.) / Харків. держ. акад. культури ; відп. за вип. Н. Кушнаренко. – Харків : ХДАК, 2015. – 280 с. – С. 184–186.
2. Алфьорова З. І. Художній реєдерінг як інструмент перетворення зображального простору / З. І. Алфьорова // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Серія] Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Харків, 2016. – № 1. – С. 6–8.
3. Аршинов В. И. Становление субъекта постнеклассической науки образования / В. И. Аршинов,

ТЕОРІЯ

В. А. Буров, П. М. Гордин // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. – Москва : Прогресс-традиция, 2007.

4. Буданов В. Г. Синергетическая методология образования / В. Г. Буданов // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. – Москва : Прогресс-Традиция, 2007. – 212 с.

5. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1989.

6. да Винчи Леонардо. Избранные естественнонаучные произведения / Леонардо да Винчи. – Москва, 1955.

7. Данилевский И. В. Структуры коллективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность. – Изд. 2-е, испр. и доп. / И. В. Данилевский. – Москва : Ком-Книга, 2003.

8. Ерохин С. А. Синергетическая парадигма современной экономической теории [Электронный ресурс] / С. А. Ерохин. – Режим доступа : <http://nam/kyiv/>.

9. Князева В. Н. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – Москва : Ком-Книга, 2007. – 232 с.

10. Князева Е. Н. Основания синергетики: синергетическое мироведение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – Москва : ЛИБРИКОМ, 2010. – 232 с.

11. Меськов В. С. Мир информации как тринитарная модель Универсума. Постнеклассическая методология когнитивной деятельности / В. С. Меськов // Вопросы философии. – 2010. – № 5. – С. 65–66.

12. Первишева І. Б. Монтажна естетика як головний спосіб поєднання форми та змісту / І. Б. Первишева // Професійна освіта в галузі кіно-, телемистецтва : матеріали 4 Всеукр. наук.-практ. конф., 13–14 груд. 2012 р. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистецтв. – Луганськ, 2012. – С. 84–86. – Бібліогр.: 1 назва.

13. Первишева І. Б. Монтажність як спосіб досягнення нової цілісності в екранній культурі постмодерну / І. Б. Первишева // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистецтв. – Луганськ, 2013. – Вип. 25. – С. 208–219. – Бібліогр.: 26 назв.

14. Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кременя. – Київ : Ін-т обдарованої дитини, 2014. – 314 с.

15. Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. М. Избранные сочинения : в 6 т. – Москва, 1964. – Т. 2.

16. Эстетика Ренессанса / сост. В. П. Шестаков. – Москва, 1981. – Т. 11.

SUMMARY

The aim of the article is exploring the changes in evolution of narrative forms in audiovisual art at the turn of the Millennium. The research methodology is based on the methods being in the papers on the issues of ontology, theory and practice of art, theory of art culture and theory and practice of montage. This paper, with the support of findings of modern postsynergetic approaches, attempts to present a certain *methodological* result of changes in the scientific paradigms. The authoress argues that since the mid-XXth century, the science has destroyed the theory of linearity time and three-dimensional space. The pluralistic world-view has been reinforced by Postmodern trends in culture and, particularly, in the artistic culture. *Procedurality* of an artistic form is formed by *inter-hybrid* narrative structures. This art form is a programme based on the principle of *nonlinearity* of plastic thinking. This principle is also applied beyond the art form. The study shows that the *procedural* art form is gradually replaced by the *procedural hybrid*. The conclusions are drawn that there emerges the procedural art space with a lot of procedural art forms.

Artistic processes of the mid-XXth century proceeded under the principle of combining determinacy and indeterminacy (chance) in creating the procedural artistic space that needs coherence. The principle of *small quantity accretion* or *fluctuation amplification* is implemented in any artistic system. Synergetics discovers new ontological foundations and principles of processes in different systems. These are the principles of *fluctuation amplification* and *nonlinearity*, the principle of fractal building *simple* forms, thereby fractal building of the *hybrid*. There is also the principle of coherence and emergence of diverse origin art forms. Nowadays, the synergetic paradigm of ontology is being elaborated. This process is called the beginning of forming the postsynergetics; a new principle of nonlocality is joining these synergetic principles.

The practical significance of the study consists in the authoress' revealing the latest trends in forming artistic reality in modern times.

Keywords: history, narrative form, audiovisual art, methodological principles, evolution.

УДК 791.24:791.12(479.22)"1960"

THEMATIC AND STYLISTIC TENDENCIES IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY IN THE 1960s

Sopio Tavadze

60-ті роки ХХ ст. стали одним з найбільш цікавих та важливих етапів в історії грузинського кінематографу з позицій його самобутності. Якісні зміни відбулися і в жанрах грузинського кіно. Спостерігаємо процес розширення традиційних жанрових меж, синтез та взаємодію різних жанрових елементів. У 1960–1970-х роках, використовуючи комедійні елементи, режисери маскували свій критичний пафос, що зумовлювало алегоричність кінофільмів цього періоду.

Ключові слова: грузинське кіно, шістдесятники, жанр, кінопритча, авторське кіно.

60-е годы ХХ века являются одним из наиболее интересных и важных этапов в истории грузинского кинематографа с точки зрения его самобытности. Качественные изменения происходят и в жанрах грузинского кино. Прослеживается процесс расширения традиционных жанровых границ, синтез и взаимодействие разных жанровых элементов. В 1960–1970-е годы, используя комические элементы, режиссеры маскировали свой критический пафос, что обусловило аллегоричность кинофильмов этого периода.

Ключевые слова: грузинское кино, шестидесятники, жанр, кинопритча, авторское кино.

The 1960s have become one of the most interesting and important stages in the history of Georgian filmmaking from the perspective of its originality. Major changes occurred in genres of Georgian cinema as well. One can observe the processes of expansion of conventional range of genres, the synthesis and interaction of different genre components. In the 1960s–1970s, while applying comic elements, directors concealed their critical purport, which determined parabolic character of this period's films.

Keywords: Georgian cinematography, The Sixties' personalities, genre, allegorical film, original film.

The 1960s have become one of the most interesting and important stages in the history of Georgian cinematography from the point of view of its originality. It was the period of processes of creative search, new thematic, genre and stylistic tendencies. Despite the fact that during this period Georgian filmmaking was the part of the cinematographic art of the Soviet Union, it still managed to create the concept of *Georgian film phenomenon*, which meant that Georgian cinematography had its own image, with the signs of distinct national originality – forms, methods of artistic personification, aspiration, etc.

As it is known, due to circumscriptive causes in the Soviet Union, the Soviet system and ideology restricted the freedom of artists. There existed prohibition of certain themes and, accordingly, art people had to work in the conditions of a strict censorship. They were forced to submit to a dominant ideology or to find the ways to escape from the ideological influence; they tried to tell what they wanted by means of new thinking and new artistic forms, and to save national traditions and identity in this way.

The history of Georgian filmmaking is, at the same time, the history of struggle for saving its

nationality, singularity, naturalness, which did not end without *casualties*. The films were remade according to instructions of the officials, thus they were disfigured, unrealized or even completely destroyed, which, in the situation of totalitarian falseness, was followed by their authors' any attempt to tell the truth, in order to keep their individuality and their dignity.

Thus, representatives of a new generation, who came in Georgian cinematography in the 1960s, had to overcome hard and extremely difficult obstacles; and their creative work determined the art of direction in above-mentioned decade. In the early 1960s, the following film directors began to work in Georgian filmmaking: Eldar and Giorgi Shengelias, Otar Ioseliani, Merab Kokochashvili, Lana Ghoghoberidze, and Mikheil Kobakhidze. They have greatly enriched Georgian cinematographic thinking and created a unique, artistically valuable and individual world of cinema. Each of them was distinguished with an individual manner. Young cinematographers brought new themes in the Georgian cinema, showed quite a different world, and established new artistic forms. In their films, it is clearly discernible the auctorial position and civil affiliation.

ТЕОPIЯ

Their films were absolutely distinct from the ones of the older generation, and the former were often a topic of discussion in cinematographic circles. A new outlook, correspondingly – new themes, new forms, genres and styles – all this became a uniting and distinctive sign for the 1960s generation.

The totalitarian system considered the art of cinematography as a powerful weapon for ideological propaganda and, accordingly, this branch of art was under heavy ideological pressure. In the Soviet film production, there were mostly films dedicated to the revolutionary and patriotic themes. There were also popular films created on the themes of industrial production, where the film characters showed their moral image, mainly in the process of fulfilment or non-fulfilment of socialist obligations. These kinds of films were saturated with artificiality of characters and their conflicts, and in many cases they had didactic and journalistic dispositions.

The new generation of filmmakers began their work by the reassessment of the past achievements. Representatives of the 1960s generation distanced themselves from the earlier false, superficial art and formed a basis of a new era in the Georgian cinema with their individual manner, strong civic position and new artistic forms. From now on, falsification was being changed by searching for truth, superficiality – by accessing to deeper layers, monotony – by diversity, etc. The aim of this generation was outlined – to create true values in that false, invaluable world. With their creative work, the representatives of the young generation of the 1960s tried to maintain resistance against existed reality, against the background of reality, which was later estimated by the history as the era of the collapse of *idols*.

As it was already mentioned, the period of the 1960s is famous for the multilateral search in the Georgian cinema. During the period, there appeared a number of thematic genre and stylistic tendencies. It was the beginning of exploring new artistic forms, understanding new problems. Therefore, a person – film personage was represented in a completely different conceptual aspect. Thereby appeared *new* characters in Georgian cinema production of this period. Creating varied and interes-

ting images and, in general, success and popularity of Georgian films of that period, was a major contribution of young screenwriters. They are: Revaz Cheishvili, Merab Eliozishvili, Revaz Gabriadze, Erlom Akhvlediani, Revaz Inanishvili, and Amiran Chichinadze.

If in the period of the 1940s–50s, the art works were primarily the means of propaganda and in them, there were seen only useful and harmful aspects; now, in this new period, moral problems became more important. The demand of officials, that a hero/heroine of an art work should be positive and honest, or else negative and evil, has been neglected by the new generation. The main goal of nearly all important works of this period was showing a person's inner world in different aspects. Producers paid special attention to opening and showing the national peculiarities.

The creation of Georgian cinematographers of the new generation was distinguished with simplicity, naturalness and maximal approach to botruth. Their art equally bears the signs of original resolutions of national expressive forms and compositions. *Creation of the Georgian generation of the 1960s is a kind of «Soviet Postmodernism», that disposed national art with a progressive sign, evoked falsified consciousness, which was entrusted with fate* [1, p. 85].

Despite the difference of style and expressive means in films, the generation of the 1960s had common goals and objectives, which united them in one great like-minded team: interest in moral matters, national traditions and their roots, searching connection between traditions and modern topical problems, – all this brought new themes in the Georgian cinema of the 1960s, which naturally created new genre and stylistic tendencies.

History and modernity, the past and today's reality – this was the area of thematic search, on which was based the creative work of the 1960s generation. The relation of a person's drama to the epoch and existing reality, their close interrelation or uncompromising confrontation – these were the topics, which were researched by the Georgian cinematographers. The auctorial words to be said were heard in the film themes, which determine the genre and stylistic peculiarities of the work.

SOPIO TAVADZE. THEMATIC AND STYLISTIC TENDENCIES IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY IN THE 1960S

From the 1960s, poetic form of films took an important place in the Georgian cinema, which made it possible to reflect philosophical and generalized problems. There appeared the concept – *poetic cinema*. In this type of films, there were richly used conventional signs – symbols, metaphors and allegories.

The 1960s generation tried to reflect previously banned personal or social conflicts. In their films, a hero/heroine's inner world is felt through the eyes of the author, metaphorical state of his/her monologue, lyrical and romantic mood. There appeared the style, which reflected the facts as a documentary. The principle of montage was changed, concerning certain scenes and episodes.

All the authors, who appeared in the 1960s, brought with them a new world and new characters, sphere of interests and different styles. In their works, there were shown, with artistic symbols, stealthily, those changes, which expressed their opinions and thinking. The reality, reflected in the films by the 1960s generation, often had another meaning too. The idea, put into each word, phrase or form, in which there was implied reality, was realized by using a symbol, metaphor and allegory. Such innovative vision created so-called *allegorical film*. This, on the one hand, was used to defend themselves from the censorship (Soviet censorship was till then remained and any branch of the art was under its pressure), but, on the other, such films were intended to express producers' own opinions and ideas more interestingly and originally. *The fable form, on the basis of which the Georgian cinema was recognized as a «phenomenon», was not only the way to mask the filmmakers' opinion and their thinking, but it was a logical arrangement of objects, expression of understanding, facts, which, concerning the time context, got this kind of an artistic form. It was a mindset, developing of which was contributed by certain historical and time conditions* [2, p. 154].

It was just the fable, which turned out to be the most favourable form of the Georgian cinema of this period, with the help of which, in conditions of a strict censorship, Georgian cinematographers managed, with dramatic or light intonations, to express their own vision and their attitude towards the existing regime and the way of life.

In the 1960s, the genres of Georgian films undergo qualitative changes too. *The system of genres, indirectly, but rather completely and adequately, reflects the concrete historical reality. As far as the system of genres expresses the development of the processes, which are going in the reality, it is historically an open system which actively reacts and feels modifications together with the changeable world around* [3, p. 119]. Accordingly, it was impossible that the significant changes in the 1960s had no influence on the genre system. In the above-mentioned period, there went the process of *expansion* of the genre boundaries, because one particular genre obtained the elements of the other genres. Genre synthesis caused the complication of the cinematographic language, and this or that film, with its expressive form, could no longer be placed in a specific genre frame. Mixing of the genres was promoted by the diversity of the means of expressiveness, reflecting the problem of time and space in various aspects, etc.

One of the leading genres of the Georgian cinema in the 1960s became a comedy, which in the mentioned period underwent certain modifications. It was enriched with elements of other genres or, on the contrary, it tried itself to join the other genre structures, which was reflected in almost every producer's works of this period. Due to comic elements, filmmakers masked their critical pathos, which conditioned to create allegoric type of films in above-mentioned period. Film directors managed the problem in films to be rather real and, at the same time, it contained a wide generalization. For the best comedies of this period typical was organic merging of fun and sadness, wide use of grotesque and tragicomic elements.

Since the 1960s, the searching for a cinematic language became a global phenomenon. To achieve the maximal naturalness, film directors often invited to participate in their films so called *types*, that is – non-professional actors, who corresponded in appearance to film characters. A copyright, intellectual, epic or pictorial cinema set new tasks not only for film directors, but also for other people, who participated in creating the film – an actor, a camera-man, an artist, etc.

ТЕОPIЯ

Thus, originality of the Georgian cinema started in the early 1960s. Since then, in the films of the 1960s generation were reflected the lives of ordinary people, their goals, interests and their inner world. There were formed new ways of expressing their opinions and thinking.

On the road of formation of national phenomenon, the Georgian cinema was characterized with thematic simplicity, dramatic modifications, striving for the synthesis of elements of fiction and documentary. The processes of creative search, formed in the Georgian cinema in the 1960s, new thematic

and stylistic tendencies and representational methods had their logical continuation in the cinematography of the following decades.

Bibliography

1. *Kalandarishvili L.* The Generation Reflects the Reality // Art. – Tbilisi, 1999. – No 7/8. – Pp. 82–87.
2. *Ochiauri L.* In Search of Poetic Origins of the Georgian Cinema // Theatre and Life. – 2004. – No 1. – Pp. 151–158.
3. *Lekborashvili M.* The Mechanisms of Genre-Formation in the Cinematography // Searches in the Theatre and Cinema Studies. – 2004. – No 2 (21). – Pp. 115–123.

SUMMARY

Thematic and Stylistic Tendencies in Georgian Cinematography in the 1960s. The 1960s were one of the most interesting and important stages in the history of the Georgian cinema from the perspective of its originality. It was the period of processes of creative search, new thematic, genre and stylistic tendencies. Despite the fact that during this period, the Georgian cinema was the part of the cinematographic art of the Soviet Union, it still managed to create the concept of *Georgian film phenomenon*, which meant that the Georgian cinema had its own image, with the signs of distinct national originality – forms, methods of artistic personification, aspiration, etc.

In early 1960s, the following film directors began to work in the Georgian cinema: Eldar and Giorgi Shengelaia, Otar Ioseliani, Merab Kokochashvili, Lana Ghoghoberidze, Mikheil Kobakhidze. They have greatly enriched Georgian cinematographic thinking and created a unique, artistically valuable and individual world of cinema. Each of them was distinguished with an individual manner. Young cinematographers brought new themes in the Georgian cinema, showed quite a different world, and established new artistic forms.

During this period appeared the number of thematic genre and stylistic tendencies. It was the beginning of exploring new artistic forms, understanding new problems. Therefore, a person – film personage was represented in a completely different conceptual aspect.

All the authors, who appeared in the 1960s, brought with them a new world and new characters, sphere of interests and different styles. In their works, there were shown, with artistic symbols, stealthily, those changes, which expressed their opinions and thinking.

The genres of Georgian films underwent qualitative changes as well. In the above-mentioned period, there went the process of *expansion* of the genre boundaries, because one particular genre obtained the elements of the other genres.

One of the leading genres of the Georgian cinema in the 1960s became a comedy, which in the mentioned period underwent certain modifications. It was enriched with elements of other genres or, on the contrary, it tried itself to join the other genre structures, which was reflected in almost every producer's works of this period. Due to comic elements, filmmakers masked their critical pathos, which conditioned to create allegoric type of films in above-mentioned period.

Originality of the Georgian cinema started in the early 1960s. Since then, in the films of the 1960s generation were reflected the lives of ordinary people, their goals, interests and their inner world. There were formed new ways of expressing their opinions and thinking. The processes of creative search, formed in the Georgian cinema in the 1960s, new thematic and stylistic tendencies and the representational methods had their logical continuation in the cinematography of the following decades.

Keywords: Georgian cinematography, *The Sixties'* personalities, genre, *allegorical film*, original film.

УДК 791.63

МОДЕЛІ АВТОРСТВА В КІНО: МОЖЛИВОСТІ ВЗАЄМОВПЛИВУ

Галина Погребняк

У статті розглянуто кіномистецтво як сукупність кінематографічних моделей, кожна з яких є певним образом світу. Зосереджується увага на індивідуально-авторській частині деяких європейських кіномоделей, здійснюється їх порівняння; визначається, як презентовані моделі здатні об'єктивно демонструвати унікальні якості відтворюваного об'єкта та суб'єктивний погляд автора-режисера на об'єкт відображення.

Ключові слова: кіномистецтво, режисер-автор, світогляд, модель авторства.

В статье рассматривается киноискусство как совокупность кинематографических моделей, каждая из которых является определенным образом мира. Концентрируется внимание на индивидуально-авторской части некоторых европейских киномоделей, осуществляется их сравнение; определяется, как представленные модели способны объективно демонстрировать уникальные качества воспроизводимого объекта и субъективный взгляд автора-режиссера на объект отражения.

Ключевые слова: киноискусство, режиссер-автор, мировоззрение, модель авторства.

The researcher considers the cinema as an aggregate of cinematographic models, each of which being a certain world appearance. The study focuses on the individual and auctorial component of some European cine-models, draws the comparison of them, and determines the ways of the presented models' capability to objectively demonstrate unique qualities of a reconstructed object and a subjective view of an author-director on an object represented.

Keywords: cinematographic art, author-director, outlook, model of authorship.

У поняття «модель», що є певною ідеалізацією об'єкта вивчення й будується на основі аналогії його системного вираження, у наукових колах вкладається різноманітний зміст. Фактично модель постає своєрідним засобом, формою пізнання світу і є об'єктом-заступником, який «за певних умов може замінювати об'єкт-оригінал, відтворюючи властивості та характеристики оригіналу, що досліджується» [1, с. 242]. Слушною є думка І. Зубавіної, котра переконана, що «модельний підхід без перебільшення слід визнати характерною особливістю сучасної науки, що активно використовує моделі в різних сферах і на усіх етапах наукових досліджень» [9, с. 134]. При цьому художнє моделювання як метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього, і водночас як процес створення та вивчення певної моделі й надалі залишається *актуальним* для кінознавства. Адже значна частина накопичених людством знань про світ, представлена у творах кіномистецтва, з особливою силою може бути розкрита на підставі розгляду поняття «кінематографічна модель світу». Моделлю виступає кінофільм, що проминувши

увяну стадію задуму, постає як матеріально реалізована кінематографічна система, яка, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про мистецький об'єкт. Своєю чергою «суб'єктом моделювання постає творча особистість – митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [9, с. 135], і, беручи до уваги факт існування численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель, яка одночасно відображає суб'єктивні й загальні, увяно виділені сторони явища в усіх його різноманітних та складних властивостях. Отож, проблема особливостей моделювання дійсності в кіно, так само як і в літературі, тісно пов'язана з постаттю автора, «оскільки в творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [10, с. 168].

Розглядаючи кіномистецтво як сукупність доволі розмаїтих у філософському й художньо-естетичному розумінні кінематографічних моделей (кожна з яких є певним

ТЕОРІЯ

образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів), що сформувалися в різний час і під впливом несхожих обставин, *ставимо собі за мету*, зосередивши увагу на індивідуально-авторській частині деяких європейських кіномоделей, порівняти їх, визначити, наскільки презентовані моделі здатні об'єктивно демонструвати не лише унікальні якості відтворюваного об'єкта, але й оригінальний суб'єктивний погляд автора-режисера на об'єкт відображення, котрий, вдаючись до моделювання, прагне якнайширше вичерпати всі ознаки об'єкта.

Відзначимо, що в численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно (серед яких назвемо Д. Бордвелла, Е. Бюлло, В. Виноградова, Я. Газду, Е. Єфимова, Л. Зайцеву, І. Зубавіну, А. Маттелара, Г. Маршала, О. Мусієнко, С. Ніла, О. Орлова, С. Пензіна, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, Е. Сарріса, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль) у тлумаченні понять «автор», «авторський кінематограф» проблеми образу кіноавтора й пов'язаних з нею питань про авторську позицію виявляється досить широкий спектр думок. Очевидною і водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський, вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [14, с. 147]. Проте, на наш погляд, важливим є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й певного занепаду європейського авторського кіно теоретична проблема автора в літературознавстві позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ ст. до «перспективного розвитку в “радянській школі” М. Бахтіна – В. Виноградова–Б. Кормана, від артикульованого імперативу “смерті автора” до зворотної реакції 1990-х років – “теоретичного воскресіння” суб'єкта авторства» [17, с. 169]. При цьому в кінематографі проблема автора з'являється з чималим запізненням – лише в середині 1950-х років, коли приходять «романтична легенда автора, персоналістське розуміння художньої творчості єдино як авторського особистісного самовияву» [14, с. 150].

Необхідно зазначити, що, за винятком робіт М. Барта, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, М. Фуко, Ж. Дельоза, кінознавці майже не спираються на досвід літературознавчих і лінгвістичних праць як минулого століття (О. Білецького, Н. Бонецької, М. Брандес, Р. Будагова, В. Виноградова, Г. Винокура, В. Кожинної, О. Чичеріна, Б. Кормана, М. Коцюбинської, І. Роднянської та ін.), так і досліджень останнього десятиліття (К. Голобородька, Т. Вільчинської, А. Загнітка, Л. Копейцевої, В. Маслової, О. Філатової та ін.). Утім, зважаючи на синтетичну природу кіно, передовсім авторського, де «художник працює з феноменами світу, втілюючи в матеріалі (“матеріалізуючи”) свої творчі задуми» [9, с. 135], слід особливу увагу приділяти аналізу сценарію як літературної першооснови фільму, де кіноавтор має конкретизувати власні філософські ідеї крізь призму особистісного світосприйняття. Свого часу Ю. Ілленко як режисер-автор стверджував, що первісно на творчому рівні він завжди існує в трьох іпостасях, незалежно від того, ким значиться в титрах, оскільки «самореалізацію відчуваю лише тоді, коли задум і втілення кінематографічного образу належить мені» [13, с. 13]. Тож прагнучи оволодіти, зазвичай, кількома професіями, кінематографічний автор (іноді маючи досить приблизні уявлення про літературну творчість, однак, свято вірячи у власну геніальність) намагається максимально втілити омріяний задум і передовсім вдається до написання сценарію, нехай навіть у співавторстві. Щоправда, часом неповноцінний у літературному сенсі сценарій перетворюється на авторський фільм «для себе». Однак, на переконання О. Германа, «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди» [4, с. 102].

Один з найбільш послідовних представників французької моделі авторського кіно, режисер і теоретик Ф. Трюффо, відстоюючи на сторінках критичних видань так звану «політику авторства» й, засуджуючи сценаристів, які надмірно спрощували видатні твори задля задоволення тимчасових смаків публіки, стверджував, що авторський «фільм майбутнього буде яскра-

віше відображати особистість, аніж роман, буде більш інтимним і автобіографічним, як сповідь або щоденник» [16, с. 186]. Погодьмося, що як для кінематографіста, так і для письменника втілене в драматургічній основі світобачення й світовідчуття режисера-автора «його естетичний досвід зумовлюють оригінальність його творів» [3, с. 191]. При цьому формування й дослідження кінематографічних моделей авторства безпосередньо пов'язані з уточненням поняття «автор фільму» – як такої реальної особи, яка очолює односторонній у творчовиробничому процесі, є безпосереднім керманічем творчого колективу і водночас творцем кінофільму чи виступає певним абстрактним автором, своєрідною творчою інстанцією, «чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі», чи являє собою «образ автора, локалізований у художній тканині твору як суб'єкт оповіді» [10, с. 168].

В аналізі кінематографічних моделей авторства, у кожній з яких виявляється прагнення митців розкрити сутність людського існування, постає важливим розгляд таких понять, як «режисер-автор», «кінематографічне авторство», «авторська кіномова», а також понять, запропонованих та розвинених такими літературознавцями, як М. Бахтін («автор-творець»), В. Виноградов, Н. Боніцька, М. Брандес, А. Загнітко («образ автора»), І. Роднянська («автор-оповідач»), В. Кожинів («голос автора»), Ю. Шерех («цілісний образ митця»).

На переконання О. Філатової, «актуалізація інтересу до категорії автора в кінці 50-х – на початку 60-х років ХХ століття викликана як інтро-, так і екстра факторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [18, с. 119]. У часи нетривалої відлиги в тоді ще радянському суспільстві С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, знаходячись під потужним впливом передовсім українських письменників-шістдесятників, відчули гостру потребу, плекаючи образ автора-громадянина, виразити в кіно власну авторську національну позицію. Оскільки режисер, як і «письмен-

ник, перебуваючи в межах національно-мовної картини світу, творить свій неповторний мовний світ відповідно до світосприймання та власної психології» [3, с. 192].

Отож, нині з упевненістю можна говорити, що український поетичний кінематограф (який має всі ознаки авторського) був по суті творчістю режисерів, які, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, міцно об'єднувалися потужною ідеєю світоглядного спротиву державній політиці й ідеології. На думку А. Пащенко, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», поетичний кінематограф виходив у царину «політичного» [12, с. 3]. Молоді ж режисери прагнули розвідати, розкрити й оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення» [20, с. 44], що дозволив би сміливо «подолати мистецькі бар'єри й перейти від кола поточних життєвих проблем і явищ у коло так званих вічних, загальнолюдських проблем» [19, с. 44].

Свою чергою дослідники авторського кінематографа досі не дійшли спільної думки, що саме стало причиною виникнення в кіно французької «нової хвилі»: політичні зміни в країні, поява досконалої кінотехніки, стрімкий розвиток телебачення чи «нового роману», що зруйнував традиційну форму оповіді, феміністичні гасла С. де Бовуар чи екзистенціальні пошуки Ж.-П. Сартра та А. Камю. Адже, на думку О. Філатової, «артикульована західною науковою парадигмою “криза суб'єкта”» та провокована нею редукція однієї з ключових категорій літератури – категорії автора – до рівня скриптора зумовлюють альтернативну тенденцію: відхід від семіотичного логізування культурних процесів, деконструкції базових концептів культури до осмислення літератури як автономної сфери діяльності людини» [9, с. 119]. Очевидним є те, що своєрідний естетичний бунт молодих режисерів, які прагнули віднайти специфічну кіномову в зображенні дійсності, був спрямований не тільки проти академізму й так званого «бачечкового кіно». Насамперед початкуючі митці намагалися знову представити на екрані мислячу, але відчужену, невдоволену екзис-

ТЕОРІЯ

тенціальну людину, яка прагне передовсім внутрішньої свободи. У монографічному дослідженні «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності» І. Зубавіна зазначає, що, навмисне «уникаючи надмірного декорування та штучної “драматизації”, автори “нової хвилі” широко практикували зйомки на пленерах, в інтер'єрах справжніх квартир, на вулицях міст – “Тут” і “Тепер”. Це було своєрідним етико-естетичним бунтом молодих та задиристих синефілів» [8, с. 115]. Можливо, цим і пояснюється надмірний візуальний аскетизм і одночасно певна аполітичність кінематографа «нової хвилі», у чому неодноразово звинувачували деяких молодих режисерів (приміром, Ф. Трюффо, К. Шаброля, Л. Маля), які створювали фільми у своєрідній «недбалій» формі й відмовлялися зайняти певну політичну позицію. При цьому варто мати на увазі, що термін «політика авторства» вперше був застосований у 50–60-х роках ХХ ст. дописувачами журналів «Кайе дю сінема» та «Муві» щодо постановників Голівуду, які, віддаючи перевагу комерційному кіно, створювали жанрові фільми.

Сьогодні можемо стверджувати, що своєрідним першопоштовхом до формування авторських моделей у європейському кіно другої половини ХХ ст. став італійський неореалізм, де активно використовувався образ автора-оповідача, а в основі «лежали глибокі, вистраждані політичні, соціальні і моральні ідеї і почуття, що надавало йому широкого справді національного і народного характеру» [2, с. 5]. Проте на момент народження авторських кіномодель у французькому та українському кіно італійський неореалізм вже вичерпав себе, давши виток авторським світоглядним моделям Л. Вісконті, Ф. Фелліні, М. Антоніані, П.-П. Пазоліні. Навряд щоб фільми українських авторів бачили чи то в Італії, чи то у Франції, швидше італійськими та французькими авторськими фільмами захоплювалися С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика. Освоюючи національну культуру, традиції, народні звичаї, митці прагнули представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати межі людських почуттів, пере-

живань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. Нині є всі підстави вкотре констатувати, що в кінострічках С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики «саме єство, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і доль» [5, с. 19]. При цьому С. Тримбач акцентує увагу, що «покоління “шістдесятників” відкрило для себе й світу неоднозначність народного Буття, в якому спостерігається схильність до тотального контролю за поведінкою особистості» [15, с. 277]. Українські режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [5, с. 20], не розглядали власне індивідуальної психології, але намагалися розкрити кризь неї епоху в межах відповідного часопростору, зазначаючи, звісно, певного світоглядного впливу європейських авторських кінематографічних моделей.

Подібно до М. Антоніані, який перефарбовує натуру в фільмі «Червона пустеля», «прагнув передати суб'єктивне сприйняття середовища», С. Параджанов у «Тінях забутих предків» та Ю. Ілленко у «Вечорі напередодні Івана Купала» також намагалися перетворити колір на «перцептуальний образ-симптом, насамперед пов'язаний із суб'єктивним баченням-сприйняттям» [8, с. 148]. Як і у кінострічках Л. Вісконті, образ автора незримо присутній у роботах представників української авторської школи.

При всій несхожості авторських стилів, відчутним є вплив творчості Ф. Фелліні на кінематограф одного з найбільш послідовних представників української моделі авторського кіно Ю. Ілленка. Розглядаючи, як приклад, фільм «Вісім з половиною», що «репрезентував усі модальності перетікання часу героя (спогади, марення, сни, дійсність, внутрішній монолог)» [8, с. 114], можемо віднайти деякі точки перетину цього визначного твору з ілленковими, можливо, і не найкращими кінострічками, де достатньою мірою виявляється притаманна митцеві синтетичність мислення з яскраво вираженим емоційно-образним розумінням світу.

Наведемо кілька прикладів (звернувшись до кінокартини Ю. Ілленка «Смужка нескошених диких квітів»), що підтверджу-

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК. МОДЕЛІ АВТОРСТВА В КІНО: МОЖЛИВОСТІ ВЗАЄМОВПЛИВУ

ють зазначені вище міркування є певною інтерпретацією міркувань Ж.-П. Сартра, що «людина засуджена бути вільною <...> і являє собою <...> сукупність вчинків» [23, с. 25]. Показовими в цьому сенсі є кілька виразних епізодів. В одному з них «хлопчина ширяє в безхмарному небі, лопотить за спиною розмаяна вітром сорочка. Довкола кружляють білі чайки. Земля також летить разом із хлопцем. Політ, розкутість, воля... Все це марення дванадцятирічного Порфира Кульбаки, якого міліцейський мотоцикл везе до спецшколи» [21, с. 15].

В іншому епізоді маленький герой (який ніяк не знайде порозуміння зі світом дорослих і певним чином нагадує Антуана Дуанеля із фільма Ф. Трюффо «Чотириста ударів») у своїй невгамовній фантазії несеться в швидкохідному човні разом з вигаданим кумиром – всесильним дядьком Іваном. Зважаючи на специфіку кінотворчості майстра, навіть важко уявити інший спосіб вживлення в кінематографічну тканину уявлень і мрій юного героя. А тому Ю. Іллєнко саме в такий спосіб, мінімально втручаючись у «потік подій» [8, с. 116], представляє у своєму фільмі споконвічне досить прозоре поєднання реального та ірреального. Їх химерні перетворення сприймаються як мерехтливий ритм екранного світу, де форма не «прикрашає» зміст, вона його створює.

На думку І. Зубавіної, «невдовзі кінематограф остаточно адаптує практику зрівняння в правах реальності, феноменів свідомості та виміру несвідомого людини. Зокрема, досвід «внутрішнього монологу» <...> виявить на повну силу свою продуктивність у кінематографі 1980-х років за часів розгортання суб'єктивності, на тлі акцентованої зацікавленості феноменами внутрішнього життя героя авторською позицією» [8, с. 114].

Отже, типовим для сучасної екранної творчості є синтез у художньому образі емоційно-образного та раціонально-повнятишого, інтеграція зображально-виразжальних засобів різних видів мистецтва. А тому не випадково у фільмах Ю. Іллєнка в уяві героїв періодично виникають дивовижні сновидіння, неймовірні фантазії, згадки про дитинство, де використовується

«постійне відношення між елементом сновидіння та його перекладом» [21, с. 135], що З. Фрейдом було схарактеризовано як «символічне».

У кінострічці «Солом'яні дзвони» Ю. Іллєнка, який у пізніх роботах намагається знайти витоки жорстокості своїх героїв, є епізод, побудований «за своєю рідною “сюрреалістичною” логікою сновидіння, і разом з тим, він абсолютно вірогідний» [11, с. 10]. Розробка митцем динамічної форми знаходить своє втілення в химерному напівсні головного героя Якова Чернеги. Фактично режисер-автор використовував драматургічний прийом «заміщення сновидіння» [21, с. 137], прихованого думками персонажа. Отже, у сні-маренні герой опиняється в поїзді, який рухається поза простором і часом. У потягу відчиняються й грюкають брудні двері похмурих задимлених тісних купе, а звідти, «не зустрічаючи ніяких перешкод і опору, проникає в життя героїв все те, що дає можливість існувати злу, уособленням котрого в картині стає Василь Вільгота» [6, с. 7]. Його намагаються скинути з поїзда, але він вперто тримається за життя, вчепившись у плече малого Чернеги. Примітно, що Василь Вільгота є опосередкованим відображенням образу сільського життєлюбця Пополя з фільму К. Шаброля «М'ясник», що ніяк не може приборкати своє звірине нутро, його «існування передуює сутності» [23, с. 26].

Авторською драматургією у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу», передбачено протиставлення не тільки різних стилістичних, але й розрізненість історичного та екзистенціального часових пластів. Така позиція митця, де «автор відверто експериментує з формою: численні маски, муляжі та три різні виконавці грають не так цілісний образ Мазепи, як його розпорошення, що не входить у протиріччя із стилістикою сновиду та цілком співвідноситься з концепцією постмодерністського суб'єкта» [7, с. 300], дає підстави припустити, що завдання, яке ставив перед собою режисер, полягало в тому, щоб у рамках сюжету поєднати вказані вище площини. І постановник пов'язував їх через безпосереднє зображення мрій, спогадів, марень, снів героїв. Головним же

ТЕОРІЯ

предметом оповіді в Ю. Іллєнка завжди ставали не характери персонажів, а процес, хід подій, хитросплетіння думок персонажів, оскільки «сновидіння ніколи не відтворює альтернативу “або-або”, а містить обидві її складові як рівнозначні, в одному і тому ж зв'язку» [21, с. 141].

Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що художня завершеність і оригінальність авторської кіномоделі, її етична й естетична цінність є своєрідною формою самоорганізації творчої особистості в прагненні самовизначитись у сприйнятті, пізнанні та відтворенні власної картини світу, що, як не дивно, не виключає можливості мистецького творення «на замовлення» або ж наявності колективного авторства. Порівнюючи європейські моделі авторського кінематографа, відзначимо, що не всі твори авторів потрапляють у царину так званого елітарного кіно, або ж «кіно не для всіх», як приклад тому – роботи неореалістів або ж пізні фільми К. Шаброля, навмисне позбавлені ускладнених для сприйняття й розуміння прийомів. В іншому випадку бачимо мало не штучно утримувану в зрілому віці авторську кіномодель, суцільно зіткану із самоцитуювання, де самоорганізація творчості перетворюється на самознищення автора, а його «воскресіння» прочитується лише теоретично, як у Ю. Іллєнка.

Джерела та література

1. *Баранівський В. Ф.* Модель / В. Ф. Баранівський // Філософія: Словник-довідник. – Київ : НАК-ККІМ. – 2011. – С. 242.
2. *Богемський Г.* Судьбы неореализма / Г. Богемський // Кино Италии: Неореализм. – Москва : Искусство, 1989. – С. 5–51.
3. *Вільчинська Т. П.* Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень / Т. Ф. Вільчинська // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – 2014. – Вып. 1. – С. 190–194.
4. *Герман А.* Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. – 1990. – № 6. – С. 100–102.
5. *Дзюба І.* День пошуку / І. Дзюба // Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей / упоряд. Ю. Морозов. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 15–24.
6. *Дружбинський В.* Постріл з минулого / В. Дружбинський // Новини кіноекрана. – 1987. – № 2. – С. 7.
7. *Зубавіна І. Б.* Специфіка проявів сюрреального у кінематографі України / І. Б. Зубавіна // Мистецтвознавство України : зб. ст. – Київ, 2004. – Вип. 4. – С. 204–213.
8. *Зубавіна І. Б.* Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності / І. Б. Зубавіна. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 272 с.
9. *Зубавіна І. Б.* Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу / І. Б. Зубавіна // Мистецтвознавство України. – Київ, 2010. – Вип. 11. – С. 133–140.
10. *Копейцева Л. П.* Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві / Л. П. Копейцева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. – 2009. – Вип. 2 (1). – С. 168–173.
11. *Мусієнко О.* Чи можна двічі увійти в одну річку? / М. Мусієнко // Новини кіноекрана. – 1988. – № 6. – С. 10.
12. *Пащенко А.* Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А. Пащенко // Кіно-театр. – 2012. – № 2. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1337.
13. *Погребняк Г. П.* Юрій Іллєнко. Дивосвіт автора / Г. П. Погребняк // Українська культура. – 1995. – № 7. – С. 12–13.
14. *Скуратівський В. Л.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція : у 2 ч. / В. Л. Скуратівський. – Київ : Поезія. – Ч. 1. – 224 с.
15. *Тримбач С.* Сергій Параджанов. Тексти і контексти / С. Тримбач // Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 269–291.
16. *Трюффо Ф.* Трюффо о Трюффо [Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии] / пер. с фр. ; вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой. – Москва : Радуга, 1987. – 456 с.
17. *Філатова О. С.* Від «смерті» до «реанімації»: метаморфози авторства в сучасному літературознавстві / О. Філатова // Studia Methodologica. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – № 29. – С. 169–174.
18. *Філатова О. С.* Термінологічна верифікація авторства: «системно-суб'єктний метод» Б. Кормана / О. Філатова // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2012. – Т. 193. – Вип. 181. – С. 119–122.
19. *Фомин В.* От человека к «человеческому фактору» / В. Фомин // Искусство кино. – 1989. – № 4. – С. 44–48.
20. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 31. – С. 211–238.
21. *Фрейд З.* Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена / З. Фрейд // Художник и фантазирование. – Москва : Республика, 1995. – С. 134–187.
22. *Череватенко Л.* Паралельно з «Бригантиною» / Л. Череватенко // Літературна Україна. – 1980. – 26 лют. – С. 15.
23. *Sartre J.-P.* L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P. 24–36.

SUMMARY

The article examines the concept of model, presents its various definitions, and indicates that a model appears to be a singular form of an artist's world comprehension. The researcher relies on significant scientific achievements of Ukrainian and foreign investigators, the adherents of the model approach in modern art study, cultural studies, and literary criticism.

The researcher considers the cinema as an aggregate of cinematographic models, each of which being a certain image and picture of the world, where an artist stands for a subject of modeling, while a film being an object. The study draws attention to the fact that the problem of particularities of modelling the reality in the cinema, as well as in belles-lettres, is closely related to an author's figure.

As her aim, the researcher chooses focusing on the individual and auctorial component of some European cine-models and drawing their comparison. The article determines the ways of the presented models (Italian, French, and Ukrainian)' capability to objectively demonstrate unique qualities of a reconstructed object and a subjective view of an author-director on an object represented.

The researcher takes into account the works of modern literature scholars (T. Vilchynska, L. Kopieytseva, O. Filatova et al.) and indicates that an author-director is responsible for his film in whole, endeavours to maximally realize the cherished conception via writing the screen script, albeit sometimes in co-authorship. The article points out that a special heed should be paid to analysing scenario as a literary fundamental principle of a film, where a cine-author should specify own philosophical ideas through the lenses of his personal world-view.

The study proves that the formation and investigation of European cinematographic models of authorship is directly connected with making more precise the term film's author as such a real person who simultaneously heads like-minded people in a creative and manufacturing process, while being both an immediate helmsman of a creative team and a creator of the film, or acts as a certain abstract author.

The paper analyses and compares both the socio-political and artistic backgrounds of Italian, French and Ukrainian models of the auctorial cinema. The researcher concludes that the original impetus to the formation of auctorial models in the European cinema of the mid- to late XXth century became the Italian Neorealism, which actively exploited the image of author-narrator.

In the course of the study, it is substantiated that the formation and development of a Ukrainian model of the auctorial cinema, whose representatives have felt the exigence to express their own civic stand in the cinema and to reproduce the national singularity of the cinema, eventuated being influenced by the creation of writers of the Sixties.

While analysing the creative work of individual representatives of European auctorial models of the cinema (F. Fellini, M. Antonioni, Fr. Truffaut, S. Paradzhanov, and Yu. Illienko), the researcher finds similarities in characters and destinies of heroes, as well as the guessable devices in reproducing temporal and spatial correlations, in working with colour, while the theme of narration proved to be not the characters of personages, yet the process, the course of events, the cobwebs of the personages' minds.

The findings of the study indicate that the artistic completeness and originality of auctorial cine-model, its ethical and aesthetic values, is an original form of self-organization of a creative personality in his striving for self-determination in perceiving, comprehending and recreating his own world-view, though not ruling out the possibility of artistic making to order, as well as the presence of collective authorship. In the issue of comparing the European models of the auctorial cinema, it is noted that not every work of authors falls into the realm of the so-called élitist cinema, differently titled the cinema not for everyone – the fact exemplified by the films of Neorealists, or the later pictures of Cl. Chabrol deliberately deprived of the devices being complicated to perceive and apprehend. Conclusions also accentuate that sometimes the model of authorship is artificially retained in a film. Such a model is occasionally continuously interwoven with one's own quotations, where the self-organization of creation is converted into its self-destruction, while the resurrection of an author is discerned only in theory, as seen in the work of Yu. Illienko.

Keywords: cinematographic art, author-director, outlook, model of authorship.

УДК 791.229.2.3(477)

МЕТАОПИС У СУЧАСНОМУ КІНО: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Радислав Пересецький

У статті розглянуто проблематику метаопису в сучасному українському кіномистецтві; проаналізовано документальні фільми вітчизняних режисерів у контексті кінематографічної авторефлексії.

Ключові слова: українське кіно, мистецький метаопис, фільмічний аналіз.

В статье рассматривается проблематика метаописания в современном украинском киноискусстве, анализируются документальные фильмы отечественных режиссеров в контексте кинематографической авторефлексии.

Ключевые слова: украинское кино, метаописание в искусстве, фильмический анализ.

The article covers the range of problems of meta-description in modern Ukrainian cinematographic art. There is an analysis of Ukrainian documentaries of domestic film directors in the context of screen auto-reflection, like the cinema about the cinema.

Keywords: Ukrainian filmmaking, artistic meta-description, film analysis.

Демократична розбудова сучасної Української держави дає можливість відмовитися від колишніх стереотипів мислення, звільнити наукову думку від застарілих ідеологічних догматів, дозволяє по-новому поглянути на внутрішні механізми розвитку культури, зміщуючи центр уваги дослідника на дійсно фундаментальні мистецтвознавчі проблеми, що вимушено перебували на маргінесах офіційно схвалених наукових напрямів. Так, у рамках теорії «соціалістичного реалізму» обов'язково акцентувалися ідеологічні фактори художньої діяльності, натомість категорично не заохочувалося дослідження окремих аспектів саморозвитку й самовідображення в мистецтві. Тим часом один з опонентів такої офіційної методології Ю. Лотман у праці «Місце кіномистецтва в механізмі культури» (1977) доволі неортодоксально відзначав: «У момент досягнення даною культурою певної структурної зрілості, яка збігається з тим, що автономія окремих особистих механізмів культури досягає деякого критичного рівня, виникає необхідність самоопису, створення цією культурою своєї власної моделі. Самоопис потребує виникнення метамови даної культури. На цій основі виникає метарівень, на якому культура відтворює свій ідеальний автопортрет» [7, с. 654].

Метою дослідження є осмислення й комплексний аналіз феномену метаопису в сучасному українському кіномистецтві в

контексті світових тенденцій розвитку кінематографа й екранних медіа. Екранний метаопис (на кшталт «кіно про кіно») розкриває внутрішні механізми саморозвитку та самозбереження екранної культури й дозволяє аналізувати ці явища засобами самого екранного мистецтва. На нашу думку, актуальність ґрунтовного вивчення конкретних процесів функціонування творчих екранних технологій зумовлена їх відчутно зростаючим впливом на численні аспекти сучасного суспільного життя: сферу духовної культури народу, актуальні політичні й економічні процеси тощо.

Незважаючи на деякі поодинокі успіхи українського ігрового кіно на фестивальных майданчиках, загалом сучасний стан національної кінематографії можна охарактеризувати як кризовий. Проте, як констатувала головний редактор часопису «Кіно-Театр» Л. Брюховецька: «Незаперечним фактом є те, що в Україні сьогодні тримається на плаву кіно документальне, яке знаходить можливості вести діалог зі своїм часом, осмислювати рух історії, займатись саморефлексіями» [1, с. 3]. Дійсно, неігрове кіно, на відміну від ігрового, навіть при перманентному фінансуванні демонструє власну траєкторію розвитку.

Зазначимо, що кінорефлексивна тематика певною мірою була притаманна українській документалістиці ще за радянських часів, коли вона вважалася однією з най-

РАДИСЛАВ ПЕРЕСЕЦЬКИЙ. МЕТАОПИС У СУЧАСНОМУ КІНО: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

потужніших у світі. Один лише факт: Київська кіностудія науково-популярних фільмів у найкращі часи щороку випускала по 400 і більше фільмів, серед яких були й картини про українських діячів мистецтва та культури «Амвросій Бучма» Г. Крикуна (1960), «Олександр Довженко» Є. Григоровича (1964) та ін. У часи «відлиги» Кіностудія ім. О. Довженка також розпочала випуск документальних кінонарисів про життя та діяльність видатних майстрів театру й кіно: «Наталія Ужвій» С. Параджанова (1959), «Мар'ян Крушельницький» В. Ляховецького (1960), «Слово про Ігоря Савченка» (1965) Г. Крикуна. Значного поширення набула й практика ювілейних фільмів-звітів. У 50-ту річницю Жовтневої революції вийшла стрічка «Кіно України» І. Шмарука (1967), «Кіномистецтво Радянської України» В. Хмельницького (1972) висвітлювало досягнення українського кіно за перші 50 років, а «Літописці епохи» Е. Головні (1981) були приурочені до 50-ліття «Укркінохроніки». Поряд з держзамовленнями про визнаних класиків – «Люди на всі часи» Т. Скабард (1981), «Олександр Довженко» О. Самолевської (1982) – того часу іноді створювалися й картини іншого, мінорного плану, наприклад, зворушлива художньо-документальна стрічка про видатного актора й режисера Леоніда Бикова, «... якого любили всі», Л. Осики (1982).

Проте справжньому піднесенню й оновленню вітчизняної документалістики сприяла насамперед перебудова, коли курс на гласність дозволив документалістам значно випередити ігрове кіно, бути в центрі громадського затребування (фільми О. Ковалю, Г. Шкляревського, М. Мамедова, А. Сирих, С. Буковського, Р. Сергієнка та ін.) і навіть привернути увагу світової спільноти зарубіжними кінопоказами під гаслом «Українська гласність». Один з відомих представників української школи кінодокументалістики Ю. Терещенко засвідчив про той час: «Я думаю, що наприкінці 1980-х ми пережили відродження українського кіно, насамперед документального, тому що не тільки було дозволено казати правду, а й давали на це гроші» [3, с. 41].

Подальшому посиленню уваги до висвітлення кіноісторичного минулого та

своєрідній ревізії кіноспадщини з урахуванням новітніх парадигм сприяло здобуття Україною державної незалежності. Від 1993 року студія «Київнаукфільм» дістала назву Національна кіноматека України. Уже в наступних 1994–1995-х роках тут знято серію фільмів з історії українського документального та науково-популярного кіно: «Історія кіно України» В. Марченка (1994–1995), «Документальне кіно України» Е. Головні (1995). Століттю кінематографа присвячено цикл фільмів про зародження та розвиток наукового кіно в Україні в 1920–1940-х роках. Картини знято на основі кіноматеріалів Центрального державного архіву кінофотофонодокументів, фотографій з музею Національної кіноматеки та приватних архівів.

У той час нестандартний підхід до залучення кіноісторичних матеріалів продемонстрував відомий оператор та режисер-документаліст студії «Укркінохроніка» І. Гольдштейн у фільмі «Листок із записника» (1994). Під час праці фронтовим кінооператором у роки Другої світової війни Гольдштейн отримав від свого керівника Олександра Довженка аркуш із режисерськими вказівками. Цей аркуш, що знайшовся багато років потому, і став головним героєм фільму, змонтованого з відзнятої за завданням Довженка військової хроніки.

Далекою від офіціозу була й створена з нагоди 100-ліття кіно наступна картина ветерана української кінодокументалістики – стрічка під ностальгійно-промовистою назвою «Прощай, кіно» (1995), один з найжорсткіших творів у жанрі «кіно про кіно». Фільм зафіксував момент повного розпаду української кіноіндустрії: фільми ніхто не знімає, студії закриваються й розкрадаються, режисери ідуть працювати сторожами, оператори – двірниками. Особливу увагу привертав епізод мітингу безробітних кінематографістів [2, с. 19, 21–22]. Критично-ностальгійною тональністю вирізнявся і зроблений 2002 року фільм із циклу «Портрети» про самого І. Гольдштейна – діалогія «На незнайомому вокзалі» (2001) і «Пасажери з минулого століття» (2002). Автор сценарію та режисер В. Олендер не лише розповів про життя й долю одного з най-

ТЕОРІЯ

старіших кінодокументалістів України, але й додав до його спогадів про кіно панораму епохи в деталях і фрагментах часу.

До славетного ювілею, 100-ліття від дня народження О. Довженка, але з щирою любов'ю замість пафосу, презентував довженківський учень Р. Сергієнко свій дво-серійний документальний фільм «Сповідь перед Учителем» (1995, спільне виробництво студії «Укртелефільм» і російської кіностудії «Отечество»). Картина супроводжувалася текстом зі сторінок щоденників Довженка й інтерв'ю його колишніх учнів у ВДІКу (Отар Іоселіані, Ірина Поволоцька, Георгій Шенгелая, Віктор Туров та ін.).

100-літтю українського кіно присвячені монтажна картина «Антологіон. (Український фільм)» О. Балагури (1997) та документальна стрічка Ю. Терещенка «Важко перші сто років» (1997, вироблена на студії «1+1» за сценарієм С. Тримбача).

Слід зазначити, що з другої половини 1990-х років виготовлення документальних фільмів не випадково почало зосереджуватися на телебаченні, яке, на відміну від ігрового кіно, активно розвивалося. У цей час українське телебачення розпочало опановування зарубіжного досвіду, що спричинило появу в ефірі модернових новинних форматів, різноманітних ток-шоу, поширеного в усьому світі жанру телесеріалу («Острів любові» О. Бійми (1995), «Роксолана» Б. Небієрідзе (1996)). Поряд із цим посилювалося й звернення до вітчизняної кіноспадщини. У 1997 році О. Бійма започаткував на «Укртелефільмі» авторський цикл документальних фільмів «Немеркнучі зірки», у рамках якого реалізовано близько 40 фільмів, зокрема: «Лариса Кадочнікова» (2 фільми), «Костянтин Степанков» (3 фільми), «Богдан Ступка» (3 фільми) та ін. В інтерв'ю газеті «День» режисер пояснив: «Хочу, щоб і через 50 років глядачі могли дізнатися щось про цих талановитих і неординарних особистостей. Сьогодні екран заповнює посередність, забуваються дійсно справжні майстри, слава і гордість України» [6].

Не стояв осторонь цих процесів і тогочасний фаворит вітчизняного телебачення – канал «1+1», де команда з переважно ко-

лишніх документалістів на чолі з О. Роднянським обрала курс на створення сучасного українського телебачення світового рівня. За нетривалий час під продюсерством О. Роднянського на студії «1+1» вийшло чимало фільмів, присвячених українському кіно та його діячам: «Важко перші сто років» (1997), «Небилиці про Борислава» (1998), «Богдан Ступка. Львівські хроніки» (1999) Ю. Терещенка, «Ніч у музеї Параджанова» Р. Балаяна (1998), «Артур Войтецький» Л. Богдан (1998), «Фелікс Соболев. Перервана місія» В. Олендера (1998) та ін.

У партнерстві з ТРК «1+1» було здійснено і довготривалий проект кіностудії «Контакт» – «Обрані часом». Це серія з понад 50 документальних фільмів про долі видатних особистостей, що народилися в Україні, серед яких також чимало кінематографістів (змістовний аналіз фільмів першої приватної кіностудії документальних фільмів «Контакт» [8]).

За поточні роки галерея кінопортретів видатних кіномитців України вже склала близько сотні стрічок та десятки імен – від режисерів-класиків О. Довженка, І. Кавалерідзе, І. Савченка, Д. Вертова до сучасних майстрів акторсько-режисерського цеху І. Миколайчука, Л. Осики, Л. Бикова, М. Мащенко, К. Степанкова, М. Гринька, Б. Брондукова, Б. Ступки, операторів Д. Демущого і В. Калюти, документаліста Ф. Соболева та ін.

Зауважимо, що окремі кіноособистості вже тривалий час привертають до себе посилену увагу. Певною мірою в тому є моральна компенсація за прикре замовчування досягнень та вистраждане визнання, що так бракувало багатьом талановитим творцям за радянських часів. Так, автор книги «Ренесанс вітчизняного кіно. Нотатки сучасниці» Н. Капельгородська (2002) зауважила стосовно С. Параджанова: «Мабуть, у світі немає жодного кіномитця, якому б присвятили стільки фільмів» [5, с. 157].

Дійсно, про цього «інтернаціонального режисера» (за рішенням ЮНЕСКО 1999 р. вперше було оголошено «роком Параджанова») зроблено десятки фільмів кінематографістами багатьох країн: Греції (Ф. Ламбрінос), Франції (П. Казальс), США (Р. Хол-

РАДИСЛАВ ПЕРЕСЕЦЬКИЙ. МЕТАОПИС У СУЧАСНОМУ КІНО: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

лоуей), Росії та Вірменії (О. Кайдановський, А. Добровольський, Г. Параджанов, М. Вартанов, Н. Мкртчян, А. Азатян, Р. Геворкян, Д. Аскарян). У 2013 році побачив світ повнометражний байопік «Параджанов» режисерів Сержа Аведікяна (він же виконавець головної ролі) і Олени Фетісової. Задля створення фільму поєднали зусилля кінематографісти чотирьох країн – України, Вірменії, Грузії та Франції.

Гідне місце серед вищезгаданих картин належить також українським фільмам, до яких долучилися багато з тих, хто працював разом або поруч із С. Параджановим, його друзі, колеги, учні: «Театр Параджанова» Є. Татарця (1990), «Я знімаю геніальний фільм» В. Луговського (1991), «Сергій Параджанов. Відвідини» А. Сирих (1994), «Сергій Параджанов. Відкладена прем'єра» Ю. Репіка (1995), «Параджанов. Партитура Христа до-мажор» Ю. Ілленка (1996), «Ніч у музеї Параджанова» Р. Балаяна (1998). Проте це лише частка параджановського «кіномеморіалу». На Першому українському міжнародному кінофестивалі документальних фільмів «Контакт», що відбувся в Києві навесні 2005 року, окремим фестивалієм сюжетом, як зазначила критика, стали три нові на той час фільми про Сергія Параджанова: «Я помер у дитинстві» Г. Параджанова (2004, Росія), «Небезпечно вільна людина» Р. Ширмана (2004, Україна) та «Блаженні в кінематографі» О. Столярова (2005, Україна–Росія).

Наведемо ту високу оцінку, яку дала фільму Р. Ширмана «Небезпечно вільна людина» укладач і коментатор літературної спадщини С. Параджанова, відомий кінознавець, яка особисто знала режисера, Кора Церетелі: «Це перший фільм про Параджанова, який зроблено в стилістиці самого Параджанова» [12]. За структурою картина Р. Ширмана вирішена на зразок фільму-колажу, до речі, сам Параджанов називав свої колажі «спресованими фільмами». Серед оригінальних прийомів картини відзначимо введення до документальної тканини фільму анімаційних сюжетів, які створили художники Р. Сахалтуєв і А. Сухарєв. Картина «Небезпечно вільна людина» була визнана «найкращим повно-

метражним фільмом» фестивалю і згодом отримала нагороди інших міжнародних кінофорумів. Також дипломом фестивалю «Контакт» (2005) у категорії «найкращі короткометражні фільми» була нагороджена стрічка «Блаженні в кінематографі» українського режисера О. Столярова (2005), фільм про родину Сергія Параджанова, зокрема його дружину Світлану.

Ще один з дипломів на фестивалі «Контакт» (2005) виборола документальна лірико-філософська стрічка з показовою назвою «Кіноманія» (2004) з експериментального молодіжного проекту «Любов – це...». То дебютна робота молодого режисера Ганни Яровенко (за її ж сценарієм), де йдеться про сільського вчителя Владислава Чабанюка, який має в житті дві любові – історію і кінематограф. У себе в селі під Уманню він заснував студію «Мальва» і щороку самотужки знімає ігрові історичні (!) аматорські фільми. Додамо, зроблений Г. Яровенко на російській студії «Вертов і К°» фільм-портрет «Федір Хитрук» (2002, телепроект «Портрети епохи») нагороджено Бронзовою медаллю Люм'єрів на VII щорічному різдвяному кінофестивалі «Любіть кіно!». Це фестиваль кіно про кіно (місце проведення Кіновідеоцентр національних кінематографій, так званий «Дім Ханжонкова» в Москві), на якому, до речі, раніше вже відзначали «Золотою медаллю Люм'єрів» фільм «Іван Миколайчук. Посвята» А. Сирих (1998) та срібною нагородою фільм Олеся Саніна «Гріх» (1999).

В останнє десятиліття спостерігається посилення тенденції омолодження українського кіно: лише впродовж 2005–2006 років вийшло 29 короткометражних дебютів: ігрових, документальних, анімаційних. Однією з найгучніших кіноподій цього періоду стала несподівана для всіх нагорода в Каннах у номінації короткометражного фільму «Подорожні» Ігоря Стрембіцького (2005). Дипломна робота випускника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого (майстерня С. Буковського і В. Кукоренчука) розповідала про психічно хворих, проте фільм вибудовано в декількох вимірах, зокрема на самоописувальних засадах.

ТЕОРІЯ

У режисерській експлікації під назвою «Автопортрет мені невідомого» І. Стрембіцький задекларував: «У фільмі виведено три іпостасі єдиного головного героя: 1. Ігор – “Режисер”, що шукає героя для свого фільму. 2. Ігор – “Герой”, на якого випадково натрапляє “Режисер”. 3. Ігор – “Видатна постать”, про яку знято офіційний фільм-портрет» [11, с. 11]. Аналізуючи семантичну щільність цього твору, В. Скуратівський виявив декілька «хронотопів» фільму: «Подорожні» Ігоря Стрембіцького продовжують попередній контекст у національній культурі, численні її паломництва. Але, зрештою, цей фільм естетично-хронологічно схожий також і на урочистий ювілей Люм'єрів (ба навіть показано його було календарно точно – у дні 110-ї річниці перших демонстрацій славетних братів!)» [10, с. 15].

Тим часом продовжують плідну працю документалісти старшого покоління, які демонструють не лише набуту роками майстерність, але й численні звернення до використання прийомів метаопису.

На Національній кіностудії ім. Довженка у 2006 році режисер Р. Сергієнко зняв ще один сповідальний (після «Сповіді перед Учителем», 1995) фільм – «Микола Вінграновський у синьому небі. Сповідь перед другом». У центрі уваги режисера – період, що був і часом його власної молодості (Ролан Сергієнко – однокурсник Вінграновського у ВДІКу). У фільмі постановник звернувся до рясного кіно- та автоцитування. Спогади колег і знайомих, великий шмат з курсової роботи, у якій той знімався, уривки з перших професійних кіноробіт – із цього калейдоскопа вибудовується образ молодого Вінграновського.

Ще один відомий майстер кінодокументалістики Сергій Буковський, автор документального фільму про геніального оператора В. Калюту «Вілен Калюта. Реальне світло» (2001), був обраний режисером документального фільму «Назви своє ім'я» від непересічних продюсерів – Стівена Спілберга та Віктора Пінчука. «Назви своє ім'я» (2007) – один з багатьох проектів міжнародного фонду «Шоа», який уже чимало років збирає свідчення очевидців про Голокост. Рецензуючи фільм, Р. Свято зауважила: «В осно-

ві фільму – інтерв'ю, проведені в Україні в 90-ті роки. Утім, Буковський не задовольняється простою діалогічною формою. Витворюючи складнішу рамкову конструкцію (глядачеві періодично нагадують, що він дивиться давніші матеріали в запису), перемижуючи розповіді страшними хронікальними зйомками тих часів, він художніми засобами опосередковує самі події, емоційно дещо відсторонює глядача» [9].

У доробку одного з найцікавіших документалістів старшого покоління Анатолія Сирих є майже два десятки документальних стрічок, значна частина з яких – про знакових для української культури персонажів, свого часу недостатньо оцінених, зокрема: «Сергій Параджанов. Відвідини» (1994), «Іван Миколайчук. Посвята» (1998). У найближчих планах режисера було проанонсовано стрічку про французького режисера-авангардиста українського походження Є. Деслава (псевдонім Євгена Слабченка) – «Євген Деслав. Фантастична мандрівка» за сценарієм Л. Череватенка. У вересні 2008 року картину закінчив на студії «Контакт» Л. Череватенко.

Також на студії «Контакт» у 2011 році режисер С. Лисенко закінчив роботу над повнометражним фільмом «Таємна свобода» за сценарієм Л. Лемешевої. Це спроба створити «колективний портрет» українських режисерів одного кінематографічного покоління – покоління «шістдесятників» (С. Параджанов, Ю. Ілленко, Р. Балаян, К. Муратова та ін.).

Поряд зі зверненням до висвітлення кіноісторії з початку 2010-х років в українському документальному кіно наявно простежується й лінія, яку можна позначити як кіно-автобіографічна. Слушно згадати «біосінефілію» впливового французького кінокритика та теоретика Сержа Дане. Кризі кіно й кінокритиці Дане протиставляв свою «біосінефілію», поняття, коли кіно виступає і як частина біографії, і як свого роду біологічний феномен, пов'язаний з «біосом» – життям [13, с. 300].

Наведемо декілька прикладів. «Мій батько Євген» – документальний фільм, знятий 2010 року режисером Андрієм Загданським про свого батька кіносценариста

Євгена Загданського, який упродовж майже 20 років (1961 – 1979) був головним редактором Київської студії науково-популярних фільмів. Розповідь автора про життя батька перемежується з фрагментами науково-популярних фільмів 1950–1970-х років та листами Євгена Загданського до сина у Нью-Йорк у 1990-х роках. Фільм Олександра Денисенка «Отаман українського кіно» (2012) присвячений його батькові – режисерові Володимиру Денисенку. Показова робоча назва «Мій тато – композитор» до фільму «Ігор Шамо. Постлюдія» Юлії Лазаревської (2014). Цікавий кіноексперимент, у якому герой фільму сам виступає його автором, демонструє картина «Лариса Кадочникова. Автопортрет» Лариси Кадочникової та Дмитра Томашпольського (2013). Легенда українського кіно Лариса Кадочникова пише свій автопортрет на тлі власної, багатой на гучні кіноподії автобіографії (від навчання у ВДІКу до світового визнання).

У 2016 році Сергій Буковський розпочав роботу над новим проектом під назвою «Головна роль». Це особиста для режисера історія про свою 80-річну матір, актрису Ніну Антонову, яка зіграла понад сотню ролей у кіно. Режисер планує не лише розповісти про рідну людину, але й дослідити її Долю, де «життя і кіно були нерозривні».

Отже, українська кінодокументалістика демонструє у своїй практиці широке застосування метаопису: звернення до кіноспадщини, кінорефлексування щодо сучасного стану вітчизняної кіногалузії, кіно- й автоцитуювання, використання найрізноманітніших прийомів метакіно.

У статті «Пошук національної ідентичності» І. Зубавіна зазначила: «Зараз кіно рефлексує, з одного боку, сумуючи за фундаментальними цінностями, з іншого, – намагаючись вписати себе в медійну ситуацію сьогодення, отже, намагається реанімувати знайомі кліше, пристосувавши їх до новітньої парадигми» [4, с. 33]. Нині складаються необхідні передумови для посиленого запровадження екранного метаопису.

Національна самоідентифікація, мистецькі самоусвідомлення та самовизначення знову постають ключовими настановами в українському кіно, оскільки без цього неможливі ані аналіз причин, що зумовили кризові явища в українському кінопроцесі та занепад національного фільмування, ані пошук перспективних напрямів майбутнього розвитку.

Джерела та література

1. Брюховецька Л. Природа насильства на екрані / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2002. – № 6. – С. 2–5.
2. Брюховецька Л. Приховані фільми: українське кіно 1990-х / Л. Брюховецька. – Київ : АртЕк, 2003. – 384 с.
3. Брюховецька Л. Юрій Терещенко: «Коли ти не байдужий» / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2008. – № 3. – С. 40–43.
4. Зубавіна І. Пошук національної ідентичності / І. Зубавіна // Кіно-Театр. – 2005. – № 5. – С. 32–35.
5. Капельгородська Н. Ренесанс вітчизняного кіно. Нотатки сучасниці / Н. Капельгородська. – Київ : АВДІ, 2002. – 168 с.
6. Клочко Д. Олег Бійма: У нас – найбільш застійний час із часів застою / Д. Клочко // День. – № 32. – 1999. – 20 лют.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство–СПб, 2005. – 704 с.
8. Новикова Л. Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності / Людмила Новикова // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ. – Київ, 2012. – Вип. 12. – С. 147–154.
9. Свято Р. Реальність в об'єктиві [Електронний ресурс] / Р. Свято // Український журнал. – 2007. – № 12. – Режим доступу : <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/116>.
10. Скуратівський В. Новоподорожні / В. Скуратівський // Кіно-Коло. – 2005. – № 26. – С. 14–15.
11. Стрембіцький І. «Автопортрет мені невідомого». Режисерська експлікація / І. Стрембіцький // Кіно-Коло. – 2005. – № 26. – С. 11.
12. Чередниченко Е. Опасный мистификатор / Е. Чередниченко // Киевские ведомости. – 2005. – № 47. – 12 марта.
13. Ямпольский М. Язык-тепло-случай: Кинематограф и поиски смысла. Кинотексты / М. Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.

SUMMARY

The article covers the range of problems of meta-description in the modern cinema. The objective of the study is to comprehend and to analyse the phenomenon of meta-description in modern Ukrainian documentary cinematographic art in the context of global trends of the cinema and screen-media development. Screen meta-description (e.g., *the cinema about the cinema*) reveals the inner machinery of self-development and self-preservation of screen culture and enables to analyse these phenomena by means of the very screen art. In the author's opinion, the topicality of in-depth research of specific processes of creative screen techniques' functioning is determined by their appreciably increasing impact on numerous aspects of modern social life, for instance, the sphere of people's spiritual culture or urgent political and economic processes, etc.

It should be noted that the cine-reflexive subject matter was to some extent intrinsic to the Ukrainian documentaries already in the Soviet period, when they were considered one of the most powerful in the world. Here is a single fact serving as a proof: in its palmy days, the Kyiv Film Studio of Popular Science Pictures released 400 and more films annually. The practice of government orders of jubilee films – anniversary reports and pictures on renowned Ukrainian cultural and artistic classics has acquired a considerable spread in those days.

Yet, it was *perestroika* and Ukraine's obtaining independence that have contributed to genuine raising and renewal of native cine-documentaries, redoubling attention to examination of the film history past and a singular revision of cine-heritage with due regard for the latest paradigms. The coverage of emblematic cinematographic events in the mid-1990s (the centenary of the world cinema, the centennial of the Ukrainian cinema, and the 100th anniversary of birthday of O. Dovzhenko) has witnessed, in films – dedications to famous people and events, a non-typical approach and further development of diversity concerning applying screen meta-descriptions.

Since the mid- to late 1990s, the production of cine-reflexion-themed documentaries (in particular, biographical pictures-descriptions) has begun ramping up due to the recovery and renewal of national television (*Ukrtelevision; Studio 1+1* et al.). Thus, in course of current years, a series of cinematographic portrayals of prominent Ukrainian filmmakers has already amounted to over one hundred films and scores of names – beginning with classical film directors to famous present-day actor's and film director's professions.

In recent years, the trend of the Ukrainian cinema rejuvenation gains in strength. As it develops, both young cinematographers, prize-winners of international film fora, and known senior documentary film-makers as well demonstrate the widespread application of meta-description in their practices: appealing to the cinema heritage, cine-reflection concerning the current state of the national film industry, profuse cine- and auto-citations, use of a wide variety of meta-cinematographic techniques. At present take shape the necessary preconditions for enhanced introduction of screen meta-descriptions. National self-identification, artistic self-awareness and self-determination re-arise as key guidelines in the Ukrainian cinema, as neither analysing the causes that have entailed the crisis phenomena in the domestic cine-process and the decline of the national film industry nor searching after prospective trends of future development can dispense with the aforesaid re-emergence.

Keywords: Ukrainian filmmaking, artistic meta-description, film analysis.

УДК 791.31

«ПОЕТИЧНЕ» КІНО І МОВА КІНЕМАТОГРАФА

Лариса Наумова

У статті проаналізовано дослідження й наукові пошуки, пов'язані з проблемами «поетичного» та «прозового» кіно. Розглянуто окремі аспекти досліджень з формування структури та вивчення специфіки мови кіно.

Ключові слова: кіно, «поетичне» кіно, «прозове» кіно, мова кіно, автор.

В статье сделан общий анализ исследований и научных поисков, связанных с проблемами «поэтического» и «прозаического» кино. Рассмотрены отдельные аспекты исследований по формированию структуры и изучению специфики языка кино.

Ключевые слова: кино, «поэтическое» кино, «прозаическое» кино, язык кино, автор.

The article analyse the studies and scientific research related to issues of the poetical and prosaic cinemas, as well as the surveys on some aspects of the formation of structure and learning of the cinema language specificity.

Keywords: the cinema, poetical cinema, prosaic cinema, language of filmmaking, author.

Стрімкий розвиток радянського кіно 20-х років ХХ століття збігся як за часом, так і ідеологічно з концепцією конструктивізму. Впровадження нового суспільного ладу з новою загальнокультурною програмою вимагало відповідно і нової ідейної стратегії, нових світоглядних орієнтирів. На початковому етапі недостатньо чітко сформована, однак досить емоційна та гаслово-декларативна конструктивістська програма цілком відповідала загальнокультурній парадигмі. Руйнування старого світу і будівництво нового, повне заперечення попередньої культурної традиції, виробничий ентузіазм, піднесення можливостей і сили людини, виокремлення маси як стратегічної спонукальної сили всіх культурних процесів, орієнтація на машину як приклад для наслідування та інші ідеї цілком задовольняли вимоги нового часу і могли стати необхідним рушійним дієвим стимулом.

Чіткої ідеологічної платформи особливо вимагало нове мистецтво, яке також віднайшло, зокрема, і в конструктивізмі, базові засади світоглядних орієнтирів. Кінематограф як «найважливіше з усіх мистецтв» мав відповідати програмі розбудови нової держави і фактично собою впроваджувати основні ідеї цього будівництва. Таким чином, кіно виявилось найчутливішим до радикальних ідеологічних віянь і змушене було в нових умовах існування перейти

ці ідеї як власну програму. З іншого боку, провідні молоді кінематографісти 20-х років ХХ ст. часто самі дотримувалися радикальних поглядів і щиро вірили в прийдешнє будівництво. Тому висловлювання нових ідей у кінематографічній творчості режисерів-авангардистів С. Ейзенштейна, Д. Вертова, Е. Шуб та багатьох інших мало природний характер.

Розквіт кіно як мистецтва, з одного боку, складна економічна ситуація в СРСР, з другого, загальне зацікавлення новим мистецтвом як теоретиків, так і практиків – усе це стимулювало також розвиток кінематографічної теорії. Остання в Радянському Союзі розвивалася спершу також в контексті конструктивістської парадигми. Цей аспект, зокрема, став вирішальним для визначення особливостей радянської кінематографічної теорії 1920-х років як у час її формування і становлення, так і в подальший період, коли активно розвивалися її базові положення, закладені в тих самих 1920-х.

Таким чином, однією з найважливіших особливостей радянської кінематографічної теорії став метод структурування, що намагався ще в 1920-х роках у своїй теорії впровадити С. Ейзенштейн. «Своїм вченням про композицію радянський режисер стверджував, що твір мистецтва вищою мірою структурний: дійсність, з його точки зору, щоб дати матеріал для справді худож-

ТЕОРІЯ

нього фільму, повинна бути або образною сама по собі, або піддаватися принциповій творчій переробці, свідомому структуруванню, що пронизує всі етапи творення, усі компоненти, усі рівні фільму» [6, с. 9]. Цей метод мав вплив на теорії В. Пудовкіна, Л. Кулешова, Д. Вертова, а також був обраний як провідний представниками літературно-лінгвістичного підходу в теорії кіно.

Зрозуміло, що конструктивістського впливу не були позбавлені український кінематограф та українська кінематографічна теорія, що саме в цей період (20–30-ті роки ХХ ст.) розпочали свій інтенсивний самобутній розвиток.

Однією з важливих проблем, яка почасті вже окреслилася в 20-х роках ХХ ст. російськими радянськими теоретиками кіно і була безпосередньо пов'язана з теорією формування особливої своєрідної «кінематографічної мови», була ідея «прозового» і «поетичного» кіно.

Зацікавлення питанням «поезії» та «прози» в кінематографі було зовсім не випадковим. У галузі літературознавства ця проблема в 20-х роках ХХ ст. стояла достатньо гостро. У час «складного перетворення культури» з появою нових авангардних течій у літературі ця проблема набула особливої актуальності для літературознавства. Так, Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов обстоювали точку зору про функціональну залежність прози від поезії і поезії від прози, про їх діалектичний взаємоперехід, зближення й відштовхування в процесі літературного поступу. Сам Б. Ейхенбаум завзято стверджував початок періоду прози, зокрема, – епічної. У цьому, до речі, його точка зору не збігалася з теоретиками ЛЕФу, представниками конструктивістського напрямку, зокрема, з поглядами В. Шкловського.

«Футуристи передбачили світову катастрофу. Не футуристи, а сам час себе передбачив. І в тій культурі, яка народжується, головне місце повинно бути відведене “граматиці розуму”. Кордони уже зникають. Стилістична проза утворилась і вступила в суперництво з віршем, який вбиває сам себе», – писав Б. Ейхенбаум у своїй доповіді «Поезія і проза» в 1920 році [9, с. 479]. Дослідник відстоював свою думку послі-

довно. Уже в 30-х роках ХХ ст. він зауважував про необхідність відновлення поетичної мови, яка багато в чому стала наслідувати мову прозову й від цього втрачати свої власні позиції.

Надалі проблема «поезії» і «прози» була перенесена з літературознавства в кінематограф. У 1927 році В. Шкловський у збірці «Поетика кіно» в статті «Поезія і проза в кінематографії» достатньо обережно зазначив: «Існує прозаїчне і поетичне кіно, а це є основний поділ жанрів: вони відрізняються один від одного не ритмом, або не ритмом тільки, і переважанням технічно формальних моментів (у поетичному кіно) над змістовими, причому формальні моменти замінюють змістові, завершуючи композицію. Безсюжетне кіно – є “віршоване” кіно» [8, с. 92]. Варто зауважити, що дослідник не зробив визначення залученим з літературознавства в річище кіно категоріям, натомість намагався закріпити на жанровому рівні в кінематографі той родовий поділ, який іще Аристотель у своїй «Поетиці» затвердив у літературі. Ця спроба в контексті кінематографа не мала успіху, але стала своєрідним імпульсом для подальших теоретичних шукань.

Пізніше терміни «поетичне» та «прозове» кіно, без чіткого теоретичного визначення й особливого теоретичного обґрунтування, стали з'являтися в працях теоретиків кіно. Особливого поширення набув термін «поетичне кіно», оскільки, ймовірно, містив у собі більший творчий потенціал.

Як було зазначено, ці поняття з'явилися в контексті структурного методу вивчення кінематографічної творчості. І, відповідно, особливо прискіплива й глибока їх розробка продовжувала вестися в контексті зазначеного підходу.

Вивчення кінематографа з позицій структурно-системного аналізу мало кілька етапів свого розвитку – починаючи від 30-х років ХХ ст. до другої половини ХХ ст. Спершу до вивчення кінематографа залучалися методи лінгвістики, пізніше – семіотики та теорії комунікації, а в 70-х роках ХХ ст. провідним методом виступив структурний психоаналіз.

Звернення до семіотики й теорії комунікації певним чином дозволило розширити

сферу аналізу екранної творчості за межі мистецтвознавства, відкривало нові перспективи дослідження, зокрема, так званої теорії «кіномови». Вивчення останньої на початкових етапах розвитку теорії кіно було орієнтовано на закони літературної творчості й провадилося переважно в межах лінгвістики та літературознавства. Однак слід звернути увагу й на те, що навіть семіотика і теорія комунікації не вичерпують функціональних можливостей екранного видовища, і тому не можуть бути єдиними сферами його комплексного дослідження. Таким чином, наприкінці ХХ ст. «зокрема, широко обговорюється питання про те, наскільки повно семіотичність, знаковість охоплює структуру екранного твору, чи то зображальний ряд, слово, що звучить, шуми, музика чи асоціативні побудови. За думкою деяких авторів, знаковість фільму виявляється частковою і поєднується з нейтральною фіксацією на плівку “незнакової” дійсності» [6, с. 13].

Концепція «мови кіно» остаточно склалася під впливом лінгвістичних теорій у 50-х – на початку 60-х років ХХ ст. Однак витоки її можна віднайти в працях кінця 20-х років ХХ ст. С. Ейзенштейна й теоретиків радянського кіно Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського та ін. З дослідженнями лєнінградської школи літературознавства, що займалася безпосередньо цією проблематикою, перегукувалися праці представників так званого Празького лінгвістичного гуртка 30-х років ХХ ст., яскравим представником якого був Р. Якобсон, який надалі працював здебільшого в США.

Опис засобів кінематографічної виразності на основі переважно технічної класифікації періоду 30–40-х років ХХ ст. мержував з бажанням подолати певну обмеженість «мовного» підходу до аналізу кіновирозності за рахунок відходу від лінгвістичного інструментарію. Конкретне й глибоке вивчення екранної творчості, проведене в працях С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Р. Арнхейма, Б. Балаша та інших дослідників, відходило від жорстких вимог лінгвістичного методу. Утім, через різномірність вивчених елементів досліджений матеріал не вкладався в цілісну систему. Спроби ж

створити єдину систему періодично знову приводили до відродження ідеї екранної «мови». «При цьому системність, закладена в самому понятті “мова”, частіше декларувалася, аніж обґрунтовувалася» [6, с. 8].

На новому етапі розвитку методу структурно-системного аналізу відносно кінематографа до проблеми «поетичного» кіно звернувся режисер, сценарист і теоретик кіномистецтва П. Пазоліні, зокрема, у статті 1965 року «Поетичне кіно». Він відзначив фундаментальні розбіжності між шляхом творення образу в літературі та в кінематографі, якщо такі паралелі взагалі можливі. Кінематографіст не має можливості оперувати «словником образів», як його назвав дослідник, натомість «він повинен взяти з хаосу образ-знак, зробити його доступним для сприйняття і припустити, що він ніби занесений у словник значимих образів-знаків (міміка, атмосфера, сон, пам’ять); а далі здійснити ту операцію, яку виконує письменник, тобто надати такому чисто морфологічному образу-знаку індивідуальних, експресивних рис» [4, с. 48]. Тобто робота автора кінематографічного твору здійснюється дещо іншим шляхом, як зазначає дослідник, спершу лінгвістичним, а надалі – художнім.

У реальності, отже, не існує звичайних речей. Усі вони достатньо значимі за своєю природою для того, аби стати символічними знаками. Автор у кінематографі «обирає певний перелік предметів, речей, пейзажів чи людей в якості синтагм (знаків символічної мови), які, маючи історію історико-граматичну, що вигадана в даний конкретний момент, як свого роду хепенінг, підкорюються ідеї вибору й монтажу, мають у той самий час і протограматичну історію, уже достатньо тривалу й насичену подіями» [4, с. 50].

Крім того, на відміну від автора літературного твору, режисер ніколи не зможе включити до свого «словника» абстрактні терміни. Таким чином, образи, що їх використовує автор фільму, завжди конкретні.

«Мова прози», що є ніби більш характерною для кінематографа, в умовах кіно представляє собою наративну систему правил, що позбавлені експресивних, ім-

ТЕОРІЯ

пресіоністичних, експресіоністичних та інших моментів. Однак у цій «прозі», що без сумніву, переймає нарративні традиції мови прозаїчної комунікації, з якою має лише зовнішню подібність, відсутній найважливіший її природний компонент – раціональність. Як стверджує автор, кінематограф цілком позбавлений раціональності, оскільки, за його переконанням, фундаментом його є лінгвістичні архетипи образів-знаків сприймаючого, які з'являються зі спогадів і сновидінь. Тобто ці образи породжені більше комунікацією із самим собою, аніж з іншими. Це дозволяє говорити про суб'єктивність сприйнятих образів, що, за логікою, робить кінематограф причетним більше до світу поетичного, ніж до світу прозового.

Утім, образи-знаки мають також інші архетипи: такі, як мімічна інтеграція мови, видима реальність тощо. Ці архетипи принципово відмінні від архетипів снів і спогадів, носять більше об'єктивний та інформативний характер. Режисер, зі свого боку, працює над відбором таких образів-знаків. У цьому відборі закладено суб'єктивний момент. Таким чином, навіть у випадку роботи з максимально об'єктивними образами-знаками не можна досягнути об'єктивності.

Присутність об'єктивного та суб'єктивного елементів неминуча не тільки для кінематографа. Цю подвійну природу спостерігаємо і в літературній творчості, однак там відбувається чітке родове розмежування на рід поетичний і рід прозовий. За допомогою ж образів можна створити фільм, який лише умовно можна означити характеристикою більшої чи меншої прозаїчності. Дві крайності, що їх визначає автор, – це створення традиції «мови нарративної кінематографічної прози», з одного боку, з другого, – доведення поетичності кіномови до крайньої межі, як, наприклад, в «Андалузському псі» 1928 року Л. Бюнюеля.

Існування «поетичної мови» в кіно П. Пазоліні пов'язує з наявністю «невласне прямої мови» – терміна, запозиченого з літературознавства, який для умов кінематографічних він пропонує змінити терміном «невласне прямої суб'єктивності». «Невласне пряма суб'єктивність» являє собою

суб'єктивність точки зору конкретного персонажа. Така суб'єктивність значно складніша за свою природою, ніж це здається на перший погляд. Вона обов'язково включає в себе принципово інший тип реальності, що проявляється через «різні низки» предметів, які потрапляють в поле зору персонажа. Навіть кожна окрема річ із цієї низки виявляється різною при зіставленні, приміром, поглядів персонажів різного історичного та соціального походження. Реалізація «невласне прямої суб'єктивності» на екрані вимагає від автора «перевтілення» у свого персонажа й викладу подієвого ряду через нього.

Звернення до методу «невласне прямої суб'єктивності» є засобом «поетичного кіно» задля опосередкованої розмови від «першої особи» іншої людини, одного з персонажів. П. Пазоліні переконаний, що більшої влучності метод досягає при застосуванні його для показу погляду людини, яка бачить світ в ірраціональному світлі й тому для вираження такої точки зору автор змушений залучати найвиразніші засоби «мови поезії». Тут можливо, однак, зауважити, що будь-який погляд набуває ознак ірраціональності через індивідуальну, власну суб'єктивність персонажа (ті самі спогади й сні), на чому сам автор наголошував вище.

Загалом же П. Пазоліні стверджує: «основна характеристика цих знаків, що складають кіно поезії, – той феномен, який звичайно банальнішим чином визначається спеціалістами виразом: “Дати відчутти камеру”». Основним протиріччям між ними й переважною більшістю мудріших кінематографістів, що працювали до початку шістдесятих років, було гасло останніх “Не давати відчувати камери!”. Ці два гносеологічних і гномічних принципи, протилежні один одному, цілковито безперечно визначають присутність двох різних підходів до створення кіно: дві різні кіномови» [4, с. 63]. Автор переконаний, що в класичних фільмах до 60-х років ХХ ст. поетичність досягалася без використання специфічної мови поезії, і «мову» цих фільмів він порівнює радше з прозовими літературними формами, аніж з поетичними. Формування ж мови «поетич-

ного кіно» передбачає можливість створення «псевдооповідей», де переважають ліричні відступи, суб'єктивні враження, що й творяться, зокрема, засобом «невласне прямої суб'єктивності».

У своїй багатому чому суперечливій дискусійній статті італійський дослідник звертався до «поетичної» форми кінематографа як такої, яка, за його переконанням, з'явилася лише в 60-х роках ХХ ст. Мистецтвознавці радянської доби стверджують існування «поетичного» кіно в СРСР, зокрема, українського «поетичного» кіно, з 20-х років ХХ ст., пов'язуючи його з творчістю О. Довженка. Так, російський дослідник С. Фрейліх зауважує: «На Всесоюзній нараді кінематографістів 1935 року стикнулись дві концепції: монтажно-поетичного кіно двадцятих років і звукового – тридцятих. Конфлікт їх тоді здавався нерозв'язним <...> Монтаж збагачувався внутрішньокадровою розповіддю, пластика – словом, типаж – актором, епічна тема – драматичною колізією, поезія – прозою» [7, с. 21]. Таким чином, на думку радянського автора, у 1930-х роках з приходом звука в СРСР в кіно відбувся процес відходу від «монтажно-поетичного» кіно до «прозового». С. Фрейліх, до речі, говорить і про С. Ейзенштейна як про режисера, що тяжіє до «поетичного» напряму. Цієї думки дотримується й інший радянський дослідник Р. Юренев. Він, зокрема, стверджує: «Якщо за охопленням і трактуванням історичних подій “Панцирник “Потьомкін” може бути названим кінематографічною епопеєю, то по мові, по формі викладу матеріалу він є поемою. Епічною поемою. І подібно до того, як для поезії літературної характерні ритмічність і метафоричність, ритмічність і образність характерні також для поезії кінематографічної. Поезія літературна поєднує слова. Поезія кінематографічна поєднує кадри. Поєднання кадрів у кіномистецтві називається монтажем» [10, с. 163].

При цьому радянські дослідники в жодному випадку не визначали поняття «поетичного кіно» та його принципових особливостей у кінематографічному контексті, посилаючись щоразу на літературознавчі розвідки й проводячи паралелі з поезією

літературною. Щоправда, українські дослідники намагалися дати таке визначення. «Існує термін “поетичне кіно”. Се кінематограф, що він у своїх образах сміливо віддаляється від фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і водночас утверджує власну конструктивну цілісність. Проте мало хто замислюється над тим, що тут таїться небезпека. Небезпека для кінематографа зречтиса самого себе. “Поетичне кіно”, як правило, народжує символи, алегорії та інші фігури такого ґибу, а вони ж і не мають нічого спільного з образністю, природно притаманною кінематографу» [1, с. 130].

Відомий український філософ та культуролог С. Пролєєв своєю чергою висловлює взагалі радикально критичну позицію щодо вживання терміна «поетичне кіно», зокрема, у зв'язку з творчістю О. Довженка. «З Довженковим ім'ям пов'язують традицію українського “поетичного кіно”. Це поняття з'являється в контексті радянської кінокритики, де будь-яка алюзія на мистецький вибір за межами соцреалізму межувала з ідеологічними звинуваченнями і тому не могла бути застосована. Відтак “ідейно” нейтральний термін “поетичне” був значно зручнішим. Незадовільним, з точки зору естетичного аналізу, цей термін є також тому, що обмежується доволі аморфним посиланням на поетичність, не вказуючи на усталені мистецькі парадигми (як от романтизм, експресіонізм чи імпресіонізм)» [5, с. 80].

Інший український дослідник І. Дзюба зауважив, що взагалі потрібно бути дуже обачним при застосуванні в кіно естетичних категорій, вироблених в інших мистецтвах. Уникнути їх використання, мабуть, уже неможливо, та все ж слід пам'ятати, що їх зміст і значення в кіно істотно змінюються. Особливо це застереження стосується образності кіномистецтва, зокрема його тропів.

«Кіноестетика і кінокритика змушені були скористатися термінами, запропонованими теорією літератури і живопису <...> Спочатку їх ввели умовно, потім вони прижилися, і тепер їх застосовують з такою ж визначеністю, як і в теорії літератури, не

ТЕОРІЯ

задумуючись над тим, чи справді така визначеність є.

Тим часом відомо, що образ, троп у кінематографі ґрунтується на зовсім іншому матеріальному субстраті, ніж в літературі і навіть у живопису, а тому й уся структура і «фактура» образного мислення у кіно будуть іншими. Механічне слідування у кіномисленні тим асоціативним і метафоричним ходам, які властиві літературно-поетичному мисленню, може привести до абсурду, а нерідко просто неможливе» [2, с. 223].

Зрештою, представники структурно-системного методу дослідження кінематографа дійшли того самого висновку ще в 60-х роках ХХ ст. Їм так і не вдалося вибудувати чіткої системи існування й функціонування кінематографічного твору. Вони дійшли до найбільш виправданого поділу загального семантичного поля кіно на денотацію (те, що безпосередньо зображено на екрані) і конотацію, що поєднує в собі всі існуючі додаткові значення. Цей загальний поділ було прийнято майже всіма науковцями, які займалися вивченням кінематографа з позицій семіотики. Однак на 1968 рік для дослідників залишалося велике питання, що фактично ніби знову повертало їх на початок шляху. «Слід з'ясувати, чому фільми розуміють. Одна іконічна аналогія не може пояснити всіх явищ кіномови. Це завдання великої синтагматики» [3, с. 132].

Загальний висновок щодо структурування в кінематографі, запропонований К. Розлоговим, визначає кінематографічну мову так: «Кінематограф являє собою звукозорове відображення світу (чи то відображення реальності, чи «подвійне» відображення уявного), особливим чином структуроване з метою комунікації, тобто є певною знаковою системою, аудіовізуальною «мовою». Своєрідність її полягає в тому, що вона використовує у своїх проявах знаки самої дійсності, так звані культурні коди – символізм предметів, жести, що виражають певні почуття тощо. З іншого боку, як результат свідомого структурування, твір екрана, на відміну від потоку життя, виявляє знаки і їх

поєднання, збирає в собі закономірне й відкидає випадкове, стаючи «згустком» змісту, створює власний багатоступінчастий код, що на рівні денотації є таким, що фотографічно відображує, а на рівнях конотації – включає знаки вищих типів, серед яких трапляються і індекси, і символи» [6, с. 16].

Проблема ж «поетичного» та «прозового» кіно через загальну невизначеність структури, специфіки та законів існування «кінематографічної мови» залишається відкритою темою для подальших пошуків і досліджень.

Джерела та література

1. Бурячківський О. Філософія кіна: «поезія» та «проза», поезія та поетика / О. Бурячківський // КІНО-КОЛО. Часопис екранних мистецтв. – 2001. – Літо (10). – С. 122–131.
2. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? / Іван Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / автор ідеї і упоряд. Л. Брюховецька. – Київ : АртЕк ; ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. – 464 с. – С. 209–228.
3. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / К. Метц // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва, 1984. – 280 с. – С. 102–133.
4. Пазолини П. Поэтическое кино / П. Пазолини // Пазолини П. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва, 1984. – 280 с. – С. 45–66.
5. Пролєєв С. Німецький кіноекспресіонізм 1920-х та український кінематограф // Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки / упоряд. Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 272 с. – С. 77–81.
6. Разлогов К. «Язык кино» и строение фильма / К. Разлогов // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва, 1984. – 280 с. – С. 5–24.
7. Фрейлих С. Эстетика Эйзенштейна / С. Фрейлих // Фрейлих С. Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 5–30.
8. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии / В. Шкловский // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – Санкт-Петербург, 2001. – 136 с. – С. 90–92.
9. Эйхенбаум Б. Поэзия и проза / Б. Эйхенбаум // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т. 5. – 552 с. – С. 477–480.
10. Юрєнев Р. Эйзенштейн: Змыслы. Фильмы. Метод. Ч. 1 : 1898–1929 / Р. Юрєнев. – Москва : Искусство, 1985. – 303 с.

SUMMARY

The intensive development of the Soviet cinema in 1920s paralleled the Constructivist conception. The establishment of new social formation demanded a new ideological strategy, new reference points. At the outset, the Constructivist theory met new cultural and ideological policies. Thereby, the Constructivist theory has become a determinative theory in the art. The cinema and the cinema theory, both in Russia and Ukraine, were influenced by Constructivist ideas too.

Under the Constructivist influence, a structural method has been developed in the theory of Soviet cinematograph. In context of theory of the cinema language, there were important aspects: poetical and prosaic trends of the cinema. These issues were borrowed from the theory of literature and from literary criticism.

Hereafter, these theories have evolved into positions of structural and system analyses. Such a way of studying cinema was popular in different periods of the XXth century, considered as diverse methods of linguistics, semiotics and communication theory, as well as a method of structural analysis.

The concept of the cinema language was eventually formed in the 1950s–1960s, yet being grounded on the 1920s works of the Soviet film director and film theoretician S. Eisenstein along with Soviet film theorists Y. Tynyanov, B. Eikhenbaum, and V. Shklovskiy.

The theory of the poetical and prosaic cinemas was thoroughly developed in the 1960s by an Italian film director, poet, writer and intellectual P. Pasolini in his articles. The poetical cinema (1965) was one of them. In this article, P. Pasolini gave a description of some aspects of the poetical cinema. He wrote about dissimilarities of cinematic creativity in comparison with literary and on the specificity of images in films, etc.

Nevertheless, the theory of the cinema language has not been evolved as an ultimate integral system. Therefore, the problem of the poetical and prosaic cinema's theory remains open for further studies.

Keywords: the cinema, poetical cinema, prosaic cinema, language of filmmaking, author.

УДК 791.221.8:82-313.2](47+57)"1920/1960"

РОЗВИТОК ТЕМИ УТОПІЧНОГО МАЙБУТНЬОГО В РАДЯНСЬКІЙ КІНОФАНТАСТИЦІ 1920–1960-х РОКІВ

Дмитро Стасюк

У статті досліджено загальні тенденції розвитку радянської кінофантастики 1920–1960-х років з огляду на ідеологічні передумови появи теми утопії в радянському кінематографі, а також головні зміни в політичному курсі СРСР, що впливали на сюжетну та естетичну складові фантастичного кіно. Крім зовнішніх до процесу кіновиробництва політичних факторів, у статті також проаналізовано сюжетні та стилістичні прийоми, що переходили від фільму до фільму.

Ключові слова: кіномистецтво, фантастичне кіно, радянське кіно, радянська ідеологія, утопія.

В статье исследуются общие тенденции развития советской кинофантастики 1920–1960-х годов в соответствии с идеологическими предпосылками появления темы утопии в советском кинематографе, а также главные изменения в политическом курсе СССР, которые влияли на сюжетную и эстетическую составляющие фантастического кино. Кроме внешних к процессу кинопроизводства политических факторов, в статье также проанализированы сюжетные и стилистические приемы, переходившие из фильма в фильм.

Ключевые слова: киноискусство, фантастическое кино, советское кино, советская идеология, утопия.

The paper researches common trends of development of the 1920s–1960s Soviet science fiction films taking into consideration the ideological prerequisites of the utopian theme emergence in the Soviet cinema, as well as principal changes in the USSR's policy affecting the plot and aesthetic constituents of the science-fiction cinema. Besides the political factors external to film production process, the article also analyses the plot and stylistic techniques, which passed on from one film to another.

Keywords: cinematographic art, science fiction films, the Soviet cinema, Soviet ideology, utopia.

Фантастичне кіно – феномен, що має неабияку значущість у формуванні ідеологічних поглядів суспільства, особливо щодо такого аспекту, як майбутні вектори розвитку людства. Відповідно до зображення у фільмах певних проблем наукового, технічного та соціального розвитку можна судити про актуальні проблеми, з якими стикаються потенційні глядачі, а також про ідеал майбутнього політичного устрою. У цьому контексті відмінність радянської політичної системи від решти країн світу є вкрай важливою для подальшого аналізу ідеологічних особливостей світового кінематографа, оскільки дозволяє чіткіше виявити основні його риси завдяки порівняльному аналізу. Так само ця тема викликає інтерес і тому, що радянські фантастичні фільми були суттєвою частиною репертуару українського глядача часів СРСР, а українське фантастичне кіно цього періоду знімали за тими самими принципами, що й радянське. Відповідно й розглянуті в пропонованій статті фільми були однією зі складових формування світогляду українського суспільства, а також сюжетно-естетичних особливостей українського кіно.

На противагу більшості західних фантастичних фільмів, радянське кіно тяжіло до

зображення суспільства майбутнього, що жило в значно кращих умовах за реально наявні на час створення фільмів. Відповідно й життя майбутнього нагадувало утопію. Подібні тенденції походили від ідеологічних засад, на яких базувалася Комуністична партія, що проголошувала неминучість переходу людства до справедливішого соціально-політичного устрою – комунізму. Значною мірою відповідно до них вибудовувалася державна політика щодо кіновиробництва, хоча задекларовані ідеали часто не збігалися з більш прагматичною реальною політикою керівництва СРСР. Крім того, керівництво СРСР мало реагувати на нагальні питання внутрішньої та зовнішньої політики, що у свою чергу спричиняло окремі зміни в офіційній ідеології, державній політиці щодо мистецтва та в самому мистецькому дискурсі. Шляхом розгляду становлення й розвитку фантастичного кіно в СРСР можна дослідити сукупність художніх та ідеологічних особливостей, якими наділялося в цих творах суспільство майбутнього.

Обмежимося аналізом кіно 1920–1960-х років. Нижня межа зумовлена появою перших радянських фантастичних фільмів, верхня – відстороненням від вла-

ДМИТРО СТАСЮК. РОЗВИТОК ТЕМИ УТОПІЧНОГО МАЙБУТНЬОГО...

ди М. Хрущова та початком епохи «застою», що вплинуло на особливості кіновиробництва та призвело до зменшення застосування теми утопічного майбутнього у фантастичних фільмах.

Фантастичне кіно досить мало досліджене як в українській, так і радянській науковій літературі. Серед праць, присвячених цій темі, можна назвати такі: «Реальність фантастичного світу» радянського дослідника Ю. Ханютіна [8] та «Кінофантастика: філософський аспект» сучасної української дослідниці М. Братерської-Дронь [1]. Проте вони значно більше концентруються на західній кінофантастиці, а тому можливості для їх застосування в пропонованій статті є досить обмеженими. Крім того, у статті використовуються радянські дослідження пригодницького кіно, де фантастику часто розглядали як піджанр пригодницьких фільмів. До таких праць можна зарахувати «Радянський пригодницький фільм» В. Колодяжної [6] та «Сучасний пригодницький фільм» української дослідниці Н. Капельгородської [5]. У розвідці також було використано матеріали загальної праці з історії радянського кінематографа «Історія радянського кіно» авторства Н. Зоркої [4], дослідження з історії радянської культури «60-ті. Світ радянської людини» П. Вайля та О. Геніса [2], ідеології радянського кіно «Музей революції: радянське кіно і сталінський історичний наратив» Є. Добренка [3], з теорії літератури, що розглядає тему утопії, – «Утопія та утопічне мислення» за редакцією В. Чалікової [9]. Задля з'ясування ставлення радянської ідеології до утопізму в мистецтві було використано праці теоретиків комунізму – «Розвиток соціалізму від утопії до науки» Ф. Енгельса [10] та «Дві утопії» В. Леніна [7].

Вважається, що радянське кіно бере свій початок з 1919 року, коли В. Ленін підписав декрет «О переходе фотографической и кинематографической промышленности и торговли в ведение Наркомпроса», після чого було здійснено націоналізацію провідних кіностудій колишньої Російської імперії та розпочато кіновиробництво [4, с. 78–85]. Завданням кінематографа нова влада ставила пропаганду радянської ідеології, що спричинило появу так званих фільмів-агі-

ток – кінокартин з украї прозорою політичною позицією, що мали за мету мотивувати населення активно підтримувати більшовиків [6, с. 9]. Саме до таких «фільмів-агіток» належать перші пригодницькі картини, у центрі сюжету яких була насамперед боротьба червоноармійців проти ворогів радянської влади.

Початок мирного життя в першій половині 1920-х років розширив кількість можливих сюжетів пригодницьких фільмів. У 1924–1925 роках з'явилася низка фантастичних пригодницьких фільмів, сюжет яких найчастіше розгортався навколо певного технічного винаходу, а драматичний конфлікт фільму був спричинений боротьбою за володіння цим винаходом. До наших днів збереглися три кінокартини цього періоду – «Аеліта» (1924), «Наполеон-газ» (1925) та «Промінь смерті» (1925). Хоча в кожній з них наявна тематика винаходу, однак місце дії героїв та стилістика фільмів позначені відмінними рівнями уваги до презентації соціуму.

«Аеліта» звертається до теми можливих польотів у космос за допомогою космічних кораблів та зустрічі з інопланетною цивілізацією. Кінокартина побудована на антитезах Землі та Марсу, а також фантастики та реальності, кожна з яких підкреслює суспільний ідеал, що почав формуватися в радянському мистецтві. Епізоди фільму про події на Землі зображують повоєнний побут Москви в реалістичному, а не фантастичному ключі й торкаються теми індустріалізації як символу настання кращого майбутнього та спекуляції, що цьому заважає. Натомість Марс зображено у фантастичному ключі капіталістичного світу з його експлуатацією робітників на виробництві. Вирішення конфлікту Земля – Марс досягається завдяки революції на Марсі й зламу старої «марсіанської» політичної системи, що нагадує глядачам революційні події, які сталися напередодні в їхній країні. У свою чергу конфлікт між реальністю та фантастикою вирішується на користь реальності: головний герой фільму інженер Лось прокидається та розуміє, що всі фантастичні події, що відбулися з ним, – лише сон. Він приймає рішення покінчити з мріями про космічні по-

ТЕОРІЯ

льоти та зайнятися реальною інженерною працею на благо трудящих. Подібна тема повернення до реального життя часто експлуатовалася в радянському кінематографі й у наступних роках, особливо у так званих антифантастичних фільмах [6, с. 66–68].

Два інші фільми – «Наполеон-газ» та «Промінь смерті» – мають спільну сюжетну зав'язку – винахід нової надпотужної зброї. Проте в «Промені смерті» майже не зображено життя соціуму. Найбільшою мірою це спричинено тим, що режисер фільму Л. Кулешов у цей період творчості головну увагу приділяв технічним можливостям кінематографа в демонстрації пригод, нівелюючи сюжетну складову [6, с. 29–39]. Через це фільм «Промінь смерті» перенасичений гостросюжетними епізодами, а винахід надпотужної зброї – променя смерті – слугує лише зав'язкою для демонстрації пригод персонажів. Натомість «Наполеон-газ» набагато більше проблематизує тему оборони СРСР від вторгнення іноземних країн. Початок фільму відтворює мирне застосування газів у сільському господарстві для боротьби з гризунами та покращення врожаю, натомість пізніші епізоди зображають використання газу як зброї в капіталістичних країнах з метою використання його проти СРСР. Фільм так само змальовує суспільство у відносно реалістичному ключі, намагаючись експлуатувати тему поступового покращення життя населення тут і зараз.

Таким чином, перші радянські фантастичні фільми ще не намагаються зобразити утопічне суспільство майбутнього. Насамперед це пов'язано з тим, що фантастичне кіно ще не відокремлено від пригодницького жанру та не торкається соціально-філософських проблем, як фантастика пізнішого періоду [8, с. 15–17]. У свою чергу це призводить до розгляду критиками пригодницького кіно як другорядного жанру, що не здатен передати ні психологічний стан героїв, ні радянську дійсність [6, с. 55–59]. Ще одним фактором, що унеможлилював існування утопічної фантастики в цей період, стало негативне ставлення Компартії до концепції утопії, започатковане Ф. Енгельсом та В. Леніним. Ф. Енгельс пов'язував утопію з утопічними соціалістами кінця

XVIII – початку XIX ст., теорії яких вважав «незрілими» та протиставляв «науковому соціалізму», започаткованому К. Марксом [10]. В. Ленін також пов'язував утопію з нерозвиненими теоріями, порівняно з «науковим соціалізмом», та ставився до неї як до «казки», «фантазії» [7, с. 118]. Як результат, популярності набуває гасло «Ближче до життя», що відобразилося на всіх кіножанрах, але зробило виробництво кінофантастики майже неможливим [1, с. 88].

Відсутність фантастики на кіноекрані впродовж наступного десятиліття була перервана 1935 року появою двох фантастичних фільмів, кожен з яких містив характерні риси цього періоду розвитку радянського кінематографа. Один з них – «Загибель сенсації» – стосувався розвитку робототехніки в Сполучених Штатах та ввібрав у себе традиційні стереотипи кіно СРСР 1932–1935 років про іноземні країни. До таких належать зображення страйкового руху серед пролетарів, переселення робітників та інженерів до СРСР і тема зрадника робітничого руху [4, с. 193–199]. Фільм продовжував тему протистояння двох систем, започатковану в «Промені смерті» й «Наполеон-газі», та використання науково-технічних досягнень з антиреволюційною метою. Окреслена тематика й надалі використовуватиметься у фантастиці пізнішого періоду. Оскільки дія фільму відбувається в капіталістичній країні ще до очікуваної на той час всесвітньої революції, то про утопічний ідеал суспільства майбутнього там також поки що не йдеться.

Інший фільм цього періоду – «Космічний рейс» – має більше рис радянського утопізму. Дія вперше переноситься в майбутнє, а саме – у 1946 рік. На панорамних кадрах міста Москви присутня монументальна споруда Палацу Рад (цей найбільш амбіційний проект сталінської архітектури вже був спланований, проте його так і не реалізували через Другу світову війну), а також великих розмірів естакада для запуску космічних кораблів. Однак «Космічний рейс» не має суттєвих відмінностей від інших фільмів своєї епохи в зображенні соціального життя відповідно до тенденції нинішнього часу змальовувати майбутнє та теперішнє злитими воєдино [3, с. 18].

ДМИТРО СТАСЮК. РОЗВИТОК ТЕМИ УТОПІЧНОГО МАЙБУТНЬОГО...

Ще однією рисою кінематографа сталінської доби була тема безконфліктності, яка походила з твердження офіційної ідеології про те, що соціалізм у СРСР уже побудовано. Хоча пік цієї тенденції припадає на 1940–1950-ті роки, згадана картина є однією з перших, де ця теза широко декларується. Зображення соціальних протиріч і конфліктів майже відсутнє на екрані, герої «Космічного рейсу» швидко вирішують будь-які непорозуміння між собою, легко долають труднощі й прямують до нових звершень. За традиціями кіно сталінської епохи, побудова утопії не перенесена в майбутнє, вона вже є реалізованою в сьогоденні [9, с. 4].

Безконфліктність у «Космічному рейсі» проявляється як у подоланні природних труднощів, пов'язаних з польотом на Місяць, так і в соціальному вимірі – герої швидко вирішують протиріччя у своїх поглядах щодо самого польоту. У фільмі немає негативних персонажів, слабкий конфлікт відбувається лише між «кращим» та «ще кращим». Саме суспільство не змінюється протягом того десятиліття, що пройшло між зйомками фільму та зображенням уявним майбутнім. У кінокартині присутні піонери, решта персонажів має ті самі соціальні ролі, які могла б мати в реальному житті 30-х років ХХ ст. Космічні кораблі мають назви «Йосиф Сталин» та «Клим Ворошилов», що також стирає кордон між зображенням утопії та реального життя.

Незважаючи на певну реабілітацію пригодницького кіно в другій половині 1930-х років [6, с. 81], згадані картини залишилися єдиними зразками фантастичного кіно сталінської епохи. Друга світова війна та повоєнна відбудова в СРСР змінили тематику пригодницького жанру, що до 1953 року майже винятково стосувався війни [6, с. 118]. Ще однією проблемою для відродження фантастичного жанру стала жорстка цензурна політика повоєнного періоду та загальне падіння кількості кінопродукції [4, с. 287–292]. Лише після смерті Й. Сталіна почали відбуватися процеси, що уможливили появу нових фантастичних фільмів.

До таких зрушень можна зарахувати насамперед відносно лібералізацію ра-

дянського режиму в 1953–1967 роках, що, зокрема, проявилось й у творчій сфері [1, с. 97]. Повоєнний науково-технічний поступ, космічні програми та перший політ людини в космос також суттєво вплинули на загальну зацікавленість фантастикою та фантастичним кіно [1, с. 91–92]. Ще одним фактором послужило всесвітнє підвищення інтересу до фантастичних фільмів у 50-х роках ХХ ст., що вплинуло як на обсяги їх виробництва, так і на розширення сюжетної тематики [8, с. 16].

Розробка нових сюжетів відбувалася відносно повільно. У 1953 році з'явився мультиплікаційний фільм «Політ на Місяць», сюжет якого повторює сюжет «Космічного рейсу», проте в значно стислішому варіанті, що не містить елементів утопізму сталінської епохи. Інший фантастичний фільм 1953 року – «Сріблястий пил», де показано розробку в капіталістичних країнах нової зброї масового ураження, також наслідуює за сюжетом перші радянські фантастичні фільми. Деяко більшою сюжетною варіативністю позначена друга половина 1950-х років. У 1956–1957 роках з'явилися фантастичні фільми, тематикою яких є припущення про найближчі досягнення науки і техніки в освоєнні океанічного простору – «Таємниця двох океанів» і «Таємниця вічної ночі». Починаючи з 1957 року, коли було запущено перший штучний супутник землі, активно розвинулася тема космічних польотів. Зокрема, з'явилися науково-популярні фільми з елементами фантастики – «Дорога до зірок» (1957) та «Я був супутником сонця» (1959), що, крім ознайомлення глядачів з поточним станом розвитку науки та техніки, змальовують майбутні космічні польоти. У 1959 році Київською кіностудією було знято фільм «Небо кличе», що став першою художньою кінокартиною повоєнної епохи про космос з повністю оригінальним сценарієм, а також першим українським науково-фантастичним фільмом.

Дія відбувається в найближчому майбутньому, у якому СРСР встиг збудувати космічну станцію для запуску космічних кораблів в інші місця Сонячної системи. Проте побут і внутрішній світ героїв фільму майже не відрізняються від того, що можна

ТЕОРІЯ

побачити у не-фантастичному кіно цього періоду, на протигагу пізнішим картинам, де режисери намагалися зобразити відмінний від сучасного їм побут і внутрішній світ героїв утопічного майбутнього. Персонал космічної станції носить буденні піджаки коричневого кольору, організовує застілля з приводу важливої події, командир станції використовує народні приказки та дає космонавту, який вирушає в політ, «жменю рідної землі». Так само незмінною залишається політична ситуація на Землі. СРСР та США борються за першість в освоєнні космосу, намагаючись обійти один одного у відправленні експедиції на Марс. У цьому контексті фільм можна вважати перехідним, оскільки він ще не відривається від реалістичності, хоча вже й належить до іншої епохи.

Водночас у зображенні протистояння двох систем відбуваються суттєві зміни, порівняно з більш ранніми фантастичними фільмами. У «Небо кличе» приймається пропагована офіційною тогочасною радянською ідеологією концепція мирного співіснування двох систем, натомість конститутивна для більш ранньої ідеології утопічна мрія про всесвітню революцію, яка б об'єднала людство у майбутньому, – повністю відсутня. Крім того, зміни в темі протистояння двох політичних систем у межах одного фільму стають важливим елементом конструювання образу радянської людини майбутнього. Чесноти радянських космонавтів підкреслюються завдяки демонстрації недоліків американських астронавтів, які в схожих ситуаціях починають панікувати та не вірять у можливість самопожертви й взаємодопомоги між людьми. Подібним чином наголошується перевага соціалістичної системи, що посиляє людей у космос заради наукового поступу людства, а не з комерційною метою, як у випадку з американськими астронавтами. Використання антитези двох систем неодноразово простежується й у кінематографі 1960-х років, хоча і з іншими акцентами.

На початку 1960-х років, окрім подальших успіхів радянської космічної програми, зокрема польоту Юрія Гагаріна навколо Землі, широко розрекламованого в дер-

жавній пропаганді, та, відповідно, збільшення інтересу до фантастики, розпочався ще один процес, який підсилив тему утопії у фантастичному кіно. 30 липня 1961 року Комуністична партія проголосила поставлену на XXII з'їзді мету перейти від соціалізму до комунізму через двадцять років. Хоча народ сприйняв строки виконання цієї програми як нереалістичні, проте саму програму зустріли з великим ентузіазмом. Зміни в офіційній ідеології спричинили сприйняття утопії як потенційно здійсненої, а це не могло не відобразитися на мистецтві [2, с. 21–26]. Загалом кінематограф 1960-х років характеризувався як «оптимістичний» [4, с. 340], що також сприяло зображенню утопічного майбутнього у фантастиці.

Тематика протистояння капіталістичної та соціалістичної систем з початку 1960-х років простежується менше. Дедалі більшого поширення набувають ідеї мирного співіснування [5, с. 127], якими політична система СРСР реагує на неможливість перемоги в «холодній війні». У фільмах «Планета буревіїв» та «Мрії назустріч», знятих у 1961 та 1963 роках, роль антитези, що підсилює позитивні якості людини майбутнього, виконує протистояння людини та природи. Саме завдяки доланню природних труднощів на Венері в «Планеті буревіїв» та на Марсі в «Мрії назустріч» підкреслюються мужність радянських космонавтів, їхня здатність до самопожертви, віра в науковий прогрес та можливість підкорення природи на благо людству. Інші персонажі – представники капіталістичних країн – відіграють епізодичну роль та не зображені настільки негативно, як у «Небо кличе». Додатковим персонажем «Планети буревіїв» є робот. На протигагу «Загибелі сенсації», де роботи лише виконували накази героїв чи антигероїв та слугували демонстрацією недоліків капіталістичної системи, сюжетна лінія робота в «Планеті буревіїв» ніби відтінює переваги людини майбутнього, яку неможливо замінити навіть найдосконалішою технікою. Тенденція до зображення антитези «людина – робот» відтоді простежується й у пізнішому радянському кіно, зокрема в комедії 1967 року «Його звали Роберт».

ДМИТРО СТАСЮК. РОЗВИТОК ТЕМИ УТОПІЧНОГО МАЙБУТНЬОГО...

У 1966–1967 роках у фантастичних фільмах уперше намагаються зобразити не близьке, а далеке майбутнє. Першу таку спробу було здійснено в мультиплікаційному фільмі «Головний зоряний» (1966), у якому радянські діти ненадовго потрапляють у майбутнє, де міжзоряні перельоти стали звичними. Головні герої опиняються в місті з роботами, футуристичною архітектурою та «летючими тарілками» як буденним засобом пересування. Усі громадяни суспільства майбутнього фізично й розумово розвинені та мають гарні манери, що різко контрастує з деякими персонажами, яких головні герої зустрічають у подорожах у минуле. Сюжет фільму підкорений демонстрації прогресу у вивченні космосу на різних етапах розвитку людства, що увінчується утопічним суспільством, яке мандрує міжзоряними системами.

Ще однією спробою зобразити утопічне суспільство була екранізація Київською кіностудією роману Івана Єфремова «Туманність Андромеди» (1967). Поряд з уже розвинутих у попередніх фільмах методом демонстрації величі людини майбутнього через долання нею природних перешкод, що трапляються під час космічних подорожей, фільм містив також сцени з життя на Землі. Особливий інтерес викликають епізоди, що вказують на такі аспекти життя майбутнього, як неможливість примусу людини до справи, яку вона не хоче робити, вільний вибір професії відповідно до схильностей людини, відсутність приватної власності (принаймні на помешкання, яким не володіють, а лише використовують та змінюють за будь-якої потреби), відсутність поділу людства на державні об'єднання. Водночас у початкових кадрах фільму утопія маркується саме як комуністична: закадровий голос присвячує кінокартину людям ХХ ст., яке названо першим століттям комуністичної ери. Відчуття утопії підсилює зображення побуту її мешканців, які користуються футуристичними технічними пристроями та мають символічні ритуали, не схожі на сучасні. Зйомки земних сцен здебільшого відбувалися на морському узбережжі при яскравому сонячному світлі та у відкритих приміщеннях з виходом на

природу, що додатково створює радісну атмосферу утопічного майбутнього.

«Туманність Андромеди» була останнім фантастичним фільмом СРСР, створеним до початку епохи «застою», яку в кінематографі пов'язують з 1967 роком і посиленням цензури [4, с. 392–396]. Подальші радянські фантастичні фільми використовували теми та стилістику фільмів, яка розвивалася й остаточно оформилася в 1960-х роках, проте через дедалі більшу зневіру в комуністичній ідеології пізніші кінокартини позначені мотивами тривоги й зневіри.

Отже, незважаючи на те що комуністичний проект мав за мету побудувати суспільство, яке можна було б назвати утопічним, виробництво фантастичного кіно, що зображало таке майбутнє, було фактично відсутнє до 1950-х років. Цей феномен зумовлений переважно ідеологічними причинами. Негативне ставлення до утопії як до непрактичної фантазії ідеологів комунізму протиставлялося соціалістичній дійсності й реальній побудові соціалізму. Слабкий розвиток художніх форм як пригородницького жанру, так і фантастики в перші десятиліття існування СРСР також підсилював негативне ставлення до них з боку офіційної ідеології. Ці тенденції лише посилювалися за часів правління Й. Сталіна, коли протиставлення реальності та фантазії досягло найвищої точки. Відповідно до цього 1920–1930-ті роки ознаменувалися лише окремими зразками кінофантастики, сюжет яких мав малу кількість фантастичних елементів. Однак ці ранні фільми вже містили риси радянської фантастики, що яскраво проявилася в 1950–1960-х роках, зокрема протиставлення соціалізму та капіталізму в науковому поступі та слабка відмінність соціальної структури людства майбутнього від реальної.

З початком періоду «відлиги» починається етап швидшого розвитку жанру фантастичного кіно. Значною мірою це було спричинено загальноосвітньою цікавістю до фантастики, освоєнням космосу та більшим оптимізмом цієї епохи, порівняно з етапом правління Й. Сталіна. Проголошений 1961 року курс КПРС на побудову комунізму протягом наступного двадцятиліт-

ТЕОРІЯ

тя також сприяв реабілітації теми утопії в кінематографі. Фантастичне кіно поступово переносить дію сюжету в щораз віддаленіше майбутнє, а зображене в ньому суспільство набуває дедалі більше відмінностей від реального радянського. Драматичний конфлікт фільму поступово зміщується з протиставлення двох систем до протиставлення людини та природи, відповідно до чого підсилюється враження реалізованої в майбутньому утопії, де людство подолало власні конфлікти та співпрацює задля спільної мети. Окреслені сюжетні здобутки фантастики 1950–1960-х років були використані й у пізніших фільмах, серед яких «Петля Оріона» (1980), «Зоряний інспектор» (1980) та «Через терни до зірок» (1980). Проте утопічний пафос пізнішого фантастичного кіно дещо менший через зміни в офіційній ідеології СРСР.

Джерела та література

1. *Братерська-Дронь М. Т.* Кінофантастика: філософський аспект / М. Т. Братерська-Дронь. – Київ :

Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. – 244 с.

2. *Вайль П. Л., Генис А. А.* 60-е. Мир советского человека / П. Л. Вайль, А. А. Генис. – Москва : АСТ, CORPUS, 2013. – 432 с.

3. *Добренко Е. А.* Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. А. Добренко. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.

4. *Зоркая Н. М.* История советского кино / Н. М. Зоркая. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 520 с.

5. *Капельгородська Н. М.* Сучасний пригодницький фільм / Н. М. Капельгородська. – Київ : Наукова думка, 1984. – 184 с.

6. *Колодяжная В. С.* Советский приключенческий фильм / В. С. Колодяжная. – Москва : Искусство, 1965. – 212 с.

7. *Ленин В. И.* Две утопии // *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. – 5-е изд. Т. 22. – Москва : Издательство политической литературы, 1968. – 598 с.

8. *Ханютин Ю. М.* Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва : Искусство, 1974. – 304 с.

9. *Чаликова В. А.* Утопия и утопическое мышление : антология зарубежной литературы / В. А. Чаликова. – Москва : Прогресс, 1991. – 405 с.

10. *Энгельс Ф.* Развитие социализма от утопии к науке [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://esperanto-mv.pp.ru/Marksismo/Razsoc/razsoc-1.html#с1>.

SUMMARY

The Soviet cinema has stood out for more frequent representation of the utopian conflict-free future in its science fiction films than the filmmaking of any other country. This fact was furthered by the Marxist-Leninist ideology, which postulated the unavoidable transition from the Capitalist system to the better social order – Communism. However, the concrete government policy pursued its own ends, which could come into conflict with the stated ideology. Accordingly, the formation of the utopian future theme in the Soviet cinema was a long-term process.

The Soviet science-fiction cinema arose in the early to mid-1920s. At that time, it was not yet separated from the adventure genre being the reason of such early films' presenting the suspense adventures, which evolved around certain fictional scientific contraventions. In conformity with such plot structures, the inner world of film characters and their ways of life did not virtually differ from what was represented in the non-fantastical pictures, and therefore, did not contain the displays of the probable utopian future. The ideological contradiction was complementary to screen factors: although Marxism-Leninism postulated the transition to the better social order, the theorists of *Scientific Communism*, notably F. Engels and V. Lenin endeavoured to emphasize the distinction of their own theories from *Utopian Socialism*, while, for this reason, condemning utopia itself as a genre.

Owing to the aforesaid factors, the slogan *Be closer to life!* had been acquiring vogue, being the fact responsible for the lack of releasing any science-fiction film in the period 1926–1934. In 1935 appeared two science-fiction films, whose plots were based on the themes typical of the Stalin's era cinema: the film *Loss of Sensation* was grounded on representing the workers' struggle in the USA with applying robots as a power's means of putting down such rebellions

ДМИТРО СТАСЮК. РОЗВИТОК ТЕМИ УТОПІЧНОГО МАЙБУТНЬОГО...

by the government, while *The Space Voyage* was a film about a moonflight accomplished in the immediate future. In accordance with this, a mode of life and the inner world of characters of these films did not differ from the examples of the non-fantastical cinema typical of the epoch under study either.

Due to the Soviet censorship policy of the subsequent period, repressions against artists, and World War II, science fiction films were not released until *the Khrushchiov Thaw* era. In 1953–1956, individual science-fiction films started emerging consistent in whole with the stylistics of the *front-sight science fiction* and without containing representations of the utopian future. However, after launching the first artificial Earth satellite in 1957, there was commenced the usage of successes of the Soviet space programme with the propagandistic purpose, which has entailed the space travel theme's becoming topical in film art. The first feature film of this period was *The Heavens Beckon* (1959), with the scene being set around the conquering-space race between the USSR and the USA for priority of reaching Mars.

The period of 1960 to 1967 was notable for the considerable growth of science-fiction production, whose subject matter was space flights related to subsequent progress of the Soviet space programme, particularly Yu. Gagarin's first human-controlled space flight widely used in propaganda. In addition to that, the cinematographic space-themed science fiction was more suitable for depicting a future utopian society, since scenes of actions in those films unfolded in the more distant future, while the Communist Party of the Soviet Union's programme, adopted in 1961, on transition to Communism in the next 20 years was conducive to legitimizing utopian fantasies in both literature and the cinema. The policy of the *peaceful coexistence* between Socialism and Capitalism also contributed to such vision of the future, enabling Soviet cosmonauts and Western spacemen not to act as antagonists, e.g., in such films as *Planet of Storms* (1961) and *A Dream Come True* (1963).

The peak of Soviet utopian visions of the future fell on 1966–1967 when the animated film *Chief Siderial Human* and the film *The Andromeda Nebula* depicted the remote future. The scenes of the future in those pictures were characterized by portraying the spiritual grandeur of the people-to-come, their intelligence and courage permitting to explore the space, as well as depicting a considerably improved and comfortable human way of life, futuristic architecture of buildings, and social structure enabling any citizen to perfect himself. Such themes and aesthetics passed into science fiction of the Stagnation-Era cinema; however, due to the growth of censorship and the increasing despondency and disillusionment of Soviet citizens in the official ideology, the utopian social structure of the future was less depicted.

Keywords: cinematographic art, science fiction films, the Soviet cinema, Soviet ideology, utopia.

УДК 791.62+791.635

АКТОР І НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ

Геннар Мохсін

У статті розглядається актуальна проблема сучасного кінематографа: можливість виведення на екрани віртуальних виконавців замість реальних акторів, естетичний і етичний аспекти проблеми.

Ключові слова: еволюція кінотехнологій, віртуальний кінопростір, віртуальний кіноактор.

В статье рассматривается актуальная проблема современного кинематографа: возможность выведения на экраны виртуальных исполнителей вместо реальных актеров, эстетический и этический аспекты проблемы.

Ключевые слова: эволюция кинотехнологий, виртуальное кинопространство, виртуальный киноактер.

The article studies the actual problem of modern cinematography, namely the possibility of portraying the virtual performers in lieu of real actors, as well as the esthetic and ethical aspects of the question.

Keywords: evolution of cine-technologies, virtual cinema space, virtual film actor.

Те, що кінематограф – мистецтво технологічне, сприймається як незаперечна аксіома. Водночас, кинувши погляд у глибини історії, можна переконатися, що взаємозалежність і взаємовплив мистецтва і технологій простежується впродовж віків.

Філософи Ханна Аренд і Макс Шеллер увели в науковий обіг поняття «Номо faber» – «людина вмюча», яка творить і здатна за допомогою певного інструментарію контролювати й перетворювати зовнішній світ. Спрямування її діяльності було суто практичним і утилітарним. Номо faber антропологи протиставляють інший тип особистості – «Номо ludens», домінантою діяльності якого є вільна гра, що немає практичного спрямування.

Герберт Маркузе, один із чільних представників франкфуртської школи, побачив риси «людини вмілої» у міфологічній постаті Прометея, який дав людству знаряддя праці й вогонь. Але, на думку філософа, істино людське начало може розкритися в іншому міфологічному герої – Орфеї – втіленні вільної творчості.

Історія та археологія розкривають перед нами характер використання знаряддя праці, що виступали як продовження зусиль людської руки. У цьому аспекті можна говорити про спільність такої діяльності з приматами, що за необхідністю можуть удосконалювати якість примітивне знаряддя. Та ось з'являються сліди людської діяльності, які не могли принести миттєвого

практичного результату. На скелях, у печерах можна побачити зображення тварин і мисливців, які полюють на них. Знамениті фрески Альтамірської печери й по сьогодні залишають нерозв'язаним питання, за допомогою якої техніки первісна людина могла виконати ці зображення.

Так почалася епоха в історії людства, коли на перший план виступило творення об'єктів, позбавлених безпосередньої утилітарної цінності. Натомість, головне місце посідає естетична цінність, хоч і прихована подекуди «магічною завісою».

Первісна людина вірила, що зображена сцена полювання принесе вдачу на ловах. Водночас впадає в око прагнення створити довершене зображення, передати в статичних фресках навіть рух, як ми це бачимо в тій же Альтамірі.

Постає питання – чи удосконалювалися з плином часу знаряддя художників? Не викликає сумнівів, що створення статуї Афіни Парфенос, або Ніки Самофракійської, потребувало в руках митця зовсім інших за своєю досконалістю засобів виробництва, ніж ті, якими володіли степові племена, що залишили по собі постаті ідолів на курганах.

На думку деяких філософів і культурологів, зокрема О. Шпенглера, певні етапи й періоди становлення мистецьких напрямів і стилів були опосередковано пов'язані з науково-технічними кроками людства. Філософ вважав, що «математика прекрасного

ГЕННАР МОХСІН. АКТОР І НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ

і краса математичного віднині неподільні» [2, с. 462].

О. Шпенглер порівнював сприйняття простору людиною епохи античності з «фаустівською» особистістю і зіставляв різні доміанти «аполонічної» та «фаустівської» культур. Відповідно, у першій переважали тілесність конкретної скульптури, тоді як, починаючи з Леонардо да Вінчі, мистецтво демонструє «відмову від тілесних меж в ім'я простору» [2, с. 454].

Домінантою аполонічного мистецтва була статуя, а для «фаустівського» – стає переважаючим олійний живопис та інструментальна музика. «Фаустівська» культура сповнена відчуття простору, проникнення в глибини всесвіту, індустріальна епоха, яку Шпенглер вважав добою згасання культури й переродження її в цивілізацію, з висуненням своїх пріоритетів (не бачу узгодження від слів «індустріальна епоха»). Спостерігаючи всюди прикмети занепаду – і в образотворчому мистецтві, і в поезії, і в музиці, О. Шпенглер пророкував загибель «фаустівської» культури, так само, як вичерпали себе й зникли попередні великі світові культурні системи.

Не лише О. Шпенглер, але й інші видатні філософи, естетики, культурологи не готові були побачити у винаході рухомої фотографії, що мав місце на межі XIX–XX ст., зародок великого мистецтва, що стане однією з найважливіших культурних домінант XX ст. Ніхто не стане заперечувати, що кінематограф – породження технологій епохи індустріалізації. І взаємозв'язок його з технологіями куди тісніший і виразніший, ніж у традиційних мистецтв. Технологічні зрушення викликали до життя естетичні новації, змінювали систему виражальних засобів. Ідеться не лише про прихід звуку й кольору в кіно, але й про ті винаходи (легка ручна камера, панхроматична плівка, нарешті, технічна можливість переводити зображення з 16 мм на 35 мм), що розкрили шлях «новим хвилям» у європейській кінематографії.

Уже друга половина XX ст. несе в собі небачені в попередні періоди технологічні зміни. Індустріальна епоха поступається інформаційній. Як у калейдоскопі, зміню-

ються не лише засоби фіксації рухомих об'єктів, тобто характер кінозйомки, але й сам спосіб відтворення й перетворення передкамерного простору. Кожна новація викликає кризове явище, тобто болісне відторгнення того, що йде в минуле.

Уже з перших років свого існування кінематограф продемонстрував свою подвійну природу: з одного боку, з документальною точністю відобразити реальний світ, а з другого – перетворювати реальність, творити іншу, яка не має аналогів. Звідси й дві тенденції – люм'єрівська і мельєсівська. Жорж Мельєс у своїх кінофеееріях створив фантастичний світ чи то на Місяці, населеному селенітами, чи то на морському дні, у володіннях морського царя, чи то серед крижаних полів Північного полюсу, де панує Велет-людоджер.

Проте з часом наївні кадри театральних декорацій, розміщених перед камерою, поступилися місцем тим можливостям, що таїлися в самому кіноапараті й монтажних структурах. Починаються спроби створити простір, якого не існує в реальності. Про такі можливості говорив Дзиг'а Вертов: «Ти йдеш вулицею Чикаго сьогодні, в 1923 році, але я примушую тебе поклонитися т. Володарському, котрий в 1918 році йде по вулиці Петрограда і він відповідає на твій уклін <...> Я – кінооко. Я будівничий. Я посадив тебе, сьогодні створеного мною в дивну кімнату, що не існувала до цього моменту, теж створену мною. В цій кімнаті 12 стін, що зняті мною в різних частинах світу. Сполучивши знімки стін і деталей одне з одним, мені вдалось розташувати їх в порядку, котрий тобі подобається і правильно побудувати на інтервалах кінофразу, яка і є кімната» [1, с. 55].

Ще більш зухвалим жестом було прагнення створити за допомогою кіноока людину більш довершену, ніж Адам. «Я – кінооко. Я у одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші і швидкі, у третього беру голову, найкрасивішу і найвиразнішу, і монтажем створюю нову, довершену людину» [1, с. 55].

В ігровому кінематографі експерименти зі створенням простору-симулякра робив

ТЕОРІЯ

Лев Кулешов. Він примушував двох персонажів, що йдуть назустріч один одному вулицями різних російських міст, зустрітися на сходах Капітолію у Вашингтоні. Режисер мріяв створити і портрет ідеальної жінки на екрані, взявши риси обличчя у різних актрис.

Але насправді фантастичні можливості розкрилися перед кінематографом на межі ХХ–ХХІ ст. Настав час «віртуального» простору, коли глядач потрапляє у фантастичні світи, які не мали аналога в реальності. Спершу йшлося про незвідані глибини Космосу, його незнані галактики, де відбувалися події «Зоряних війн» Дж. Лукаса. Далі кінематограф творить ландшафти й архітектуру країв, що не існують на Землі («Володар перснів» П. Джексон). Складається враження, що знову актуалізуються творчі зусилля Мельєса у творенні фантастичних світів, але вже на зовсім іншій технологічній основі.

Такі явища в кіно стали об'єктом прискпливих досліджень з боку мистецтвознавців. Інколи й сам кіноекран розповідає про творчі пошуки та ті кризи, до яких призвела поява нових технологій в кінематографі. Можна згадати хоча б «Артиста» Мішеля Азанавічуса. Здається, вперше з'явився фільм, де йдеться про роботу режисера з віртуальним актором. Картина режисера Е. Ніккола «Сімона» хоча й не збрала численних призів і премій, але, на нашу думку, є цікавою як спроба засобами кіно показати появу в кінематографі віртуального виконавця. Нагадаймо, новозеландський і австралійський кіномитець Ніккол був автором сценарію резонансного фільму режисера П. Уівера «Шоу Трумена», герой якого існує в телевізійному просторі, вважаючи, що це і є реальний світ.

У фільмі «Сімона» головний герой кінорежисер Віктор Таранський (Аль Пачіно) під час зйомок нового фільму потрапляє в глухий кут. Виконавиця головної ролі відмовляється з ним працювати. Це загрожує цілковитим крахом його кар'єри. Згадаймо тут інший відомий фільм італійського режисера П. Соррентіно «Юність», коли відмова актриси зніматися призводить до самогубства режисера. Герой Аль Пачіно приблизно в такому ж стані. Видатний актор з при-

тамним йому темпераментом передає сум'яття митця у здавалось би безнадійній ситуації. Далі події розвиваються в жанрі наукової фантастики, у якому переважно працює Ніккол. Порятунком приходить від ученого, який перед смертю передає режисерові сконструйований ним прилад «Simulation-One», що дасть Віктору можливість створити віртуальну актрису. Вона й виконає головну роль в його фільмі.

Сюжетна конструкція викликає до життя найрізномплановішу проблематику, що не лежить у площині наукової фантастики, а переважно піднімає проблеми творчості. Хто такий режисер у фільмі, як він взаємодіє з виконавцями? Чи він дійсно деспот, який перетворює їх у покірних «роботів», чи дає їм можливість для самовираження і самовиявлення? Розвиток подій примушує Пігмаліона і його Галатею помінятися місцями. До речі, у фільмі дається прямий натяк на давньогрецький міф. Історію Пігмаліона читає на своєму комп'ютері донька головного героя. «Подвійна інформатика реактивує старі міфи деміургів, про створення людини людиною, де змішуються тривога перед створенням істоти, яка стане неконтрольованою і підкорить свого деміурга» [2, с. 74]. Режисер щасливий, що він отримав пластичний, цілковито покірний матеріал. Він завершує фільм, який з'являється на екранах і користується шаленим успіхом, особливо його «зірка» Сімона (ім'я від Simulation-One), яка несподівано з'явилась на «кінонебосхилі». Тепер постановник фільму потрапляє в повну залежність від свого творіння. Відмінно інтегрована в фільмі, Сімона успішно й фантастично виконує свою роль. До того ж ситуація повністю контролюється, на перший погляд, волею режисера. Фільм швидко зазнає величезного комерційного успіху, але з найінтригуючими питаннями. Ключовим з яких є загадка, що непокоїть свідомість усіх глядачів: «Хто ж ця Сімона й звідки вона взялася?» Усі затамували подих в очікуванні чіткої відповіді від автора фільму... Щоб захистити свою таємницю Віктор, не маючи вибору, вигадує Симоні *modusvivendi*, підкреслюючи той факт, що вона веде самотницький спосіб життя і просить поваги до

ГЕННАР МОХСІН. АКТОР І НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ

свого особистого світу... Проте секрет підбурує, ще більш загострює цікавість... З огляду на відмову зірки з'являтися на світських раутах, журналісти скаженіють і вимагають її появи... Режисер потрапляє у свого роду неконтрольовану спіраль. Він продовжує свою «сюрреалістичну і непередбачувану» гру з використанням новітніх технологій, кінематографічних спецефектів, підвищуючи при цьому популярність Симони. Її слава перевершує всі очікування!

Відчувши, що досягнув кульмінаційної точки своєї неймовірної пригоди, Віктор вирішує – настав час позбутися Симони раз і назавжди. Він хоче нишком дискредитувати її, змусивши грати ганебну, з точки зору громадськості, роль. Але результат виходить зовсім протилежний. Дивним способом ця роль робить її ще більш людяною і зближує зі своїми шанувальниками. Симона стала зіркою кіно й зіркою в небі. А велика зірка народжується тільки раз і назавжди... Зважаючи на такі непередбачені й складні події, режисер, зрештою, усвідомлює небезпеку цієї неймовірної ситуації, у якій він перебуває. Віктор розуміє, що він більше не зможе позбутися Симони та її всюдисущого образу. Невидимий і вічний зв'язок навіки встановився між ним і його віртуальною зіркою. Він не може протистояти обставинам.

Сюрреалістичний і футуристичний фільм втілює в собі сучасну реальність, реальність зростаючої влади образу над публікою в пошуках підсвідомої релігійності. Під час презентації делегації індійських акторів, режисерів і продюсерів на міжнародному фестивалі кіно в Марракеші французька актриса Катрін Денюв скаже символічну, проте актуальну фразу: «Вони [актори і актриси. – Г. М.] вважаються у своїх країнах богами» [11, с. 96]. Ця проста цитата дійсно констатує реальність впливу «ефекту» кіно на цільову аудиторію.

Від самого початку й упродовж століть людина свідомо й несвідомо шукала образ для наслідування і для відтворення. «Людина знаходиться перед цією іншою природою, яку вона вигадала, але якою вона більше не володіє <...> І знову, мистецтво служить цій природі. Особливо це робить

фільм. Фільм привчає людину до нових аперцепцій і реакцій, що вимагають роботу з обладнанням, вплив якого в її житті зростає майже щодня. Перетворити гігантське технічне оснащення нашого часу в матеріал <...> людської іннервації – таким є історичне завдання, на службі в якого фільм має свій автентичний сенс», – зауважив Вальтер Беньямін [2, с. 10; 3, с. 8] .

Створення образу було з самого початку способом передачі інформації, що привласнив собі фільм. Людина повинна у щось вірити, щоб існувати і самореалізовуватися! Їй притаманна ця подвійна потреба: бути одночасно ідолом і поклонятися ідолу... Ідол потрібен, щоб орієнтувати, спрямовувати людину в її вічному духовному пошуку.

Язичництво в наш час є формою релігії без обмежень або обрядів, воно адаптується до щоденних потреб людини! Це духовний фастфуд масового споживання у великих масштабах. Симона – саме такий ідол, якого довго шукали й хотіли, який легко наслідувати, але який недоступний простому смертному. Ми живемо в епоху ефемерних ілюзій, де образ є постійним ідолом на службі в публіки. Образ, який створюється з деталей для миттєвих або актуальних на даний час потреб. Це епоха богів без божества, пророків без пророцтв, де тільки задоволення власної пристрасті має сенс, де мудрість припиняє своє існування, а непослідовність починає своє неймовірне царювання!

Персонаж Симони втілює цей ідеал: приклад наслідування для людини, повністю дезорієнтованої у своїй свідомості. Вона несе в собі та із собою нові цінності суспільства. Це світло, яке буде виявляти темні й невпевнені життєві шляхи, втрачені й знову знайдені, дорогу до несподіваного щастя. Це свого роду «віртуальний», але дуже ефективний хід. Віртуальне життя зі своїми героями та його цінностями стає повсякденною реальністю! Це свого роду дозволений і доступний чудодійний наркотик! Ми постійно перебуваємо під впливом образів, які контролюють і впливають на наше повсякденне життя! Ми шукаємо мету, незрозумілий сенс у цьому житті, що повністю

ТЕОРІЯ

підпорядковується матеріальним благам. Ми шукаємо притулок для самоствердження! Ми шукаємо образ нашої мрії! Симона – цей образ, рішення всіх цих проблем, «технологічні» ліки, чудо...

Аль Пачіно в одному з інтерв'ю після появи на екранах стрічки «Симона» сказав: «Коли ви йдете в кіно, щоб спроектувати й побачити себе у фільмі, ця ідентифікація являє собою конкретний обмін між актором і глядачем. Я не знаю, чи це логічно, або навіть можливо, з комп'ютером» [4, с. 213]. У цьому новому світі, у новому вимірі фізичний актор назавжди стає віртуальним...

Після «Симони» було створено й показано багато фільмів з використанням нових віртуальних образів. Треба сказати, що на подібні експерименти режисери йшли і до появи фільму «Симона». Так, в одній із серій «Зоряних війн» Дж. Лукас продемонстрував персонажа – Джа Джа Бикса, повністю створеного на комп'ютері. Творити у своїх фільмах такі віртуальні постаті, не задіюючи реальних виконавців, – одна із заповітних мрій цього режисера, закоханого в новітні технології.

Насамкінець процитуємо слова Джеймса Кемерона, який частково резюмує надії і побоювання своєї професії: «Що ще залишається зробити, то це створити на екрані гуманоїда, з очима, носом, і т. п., який зможе достовірно виражати емоції. По-моєму, створення Хамфрі Богарта або Мерилін Монро, навіть якщо я розумію, чому ця ідея приваблює багатьох людей, – викликає занепокоєння. Це завжди буде лише наближення. Давайте не будемо обдурювати себе: нам ніколи не воскресити чиюсь манеру гри» [3, с. 1].

Через кілька років після виходу фільму «Аватар», зробленого за допомогою нових технологій, режисер зізнається, що «таємна» мрія стає реальністю. Ми живемо в епоху, коли технологія піддалася такій еволюції, яка не мала собі рівних протягом століть. Мистецтво стало елементом технології, а технологія – це сьогодення і майбутнє мистецтва. Під час круглого столу на фестивалі Sundance Джордж Лукас заявить: «Усе мистецтво – це технологія, це єдине, що відокремлює нас від тварин» [5, с. 1].

Можна погоджуватись або не погоджуватись з категоричністю цього висловлювання, але воно несе в собі значну долю істини.

Джерела та література

1. Вертов Д. Статті. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. – Москва : Искусство, 1966.
2. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер. – Москва : Мысль, 1993.
3. Benjamin W. Oeuvre d'art à l'époque de sareproductibilité technique / Cadrage 1. Revue en ligne universitaire française. – Pascal Rousse, octobre 2006. – 22 p.
4. James Cameron, Interview au magazine Première, decembre 2000, p. 1. Lemieux P. L'image numérique au cinéma / Philippe Lemieux. – L'Harmatan, 2012. – 264 p.
5. Cauquelin A., Demeredieu F., Duguet A.-M., Weissberg J.-L., Kunztel T. Paysages virtuel / Cauquelin Anne, Demeredieu Florence, Duguet Anne-Marie, Weissberg Jean-Louis, Kunztel Thierry. – Paris : Editions Dis voir, 1988. – 100 p.
6. Georges Lucas. Festival de Sundance 2015 Table ronde / Figaro Culture, 03.02.2015.
7. Lemieux P. L'image numérique au cinéma / Philippe Lemieux. – L'Harmatan, 2012. – 264 p.
8. Soirée hommage au cinéma indien lors du festival international du film de Marrakech en 2012 / Revue du festival de Marrakech. – 2012. – 260 p.

SUMMARY

This article examines the technological evolution in the cinema and its impact on target audience, beginning with a virtual *star's* birth, its transformation, its influence on his creator and audience in search of lost emotions. It also describes, in certain details, the adventures of Simone, a virtual *Star*, her tumultuous relationship with her director and her adoring public. The paper raises as well ethical and aesthetic questions that will certainly appear when the offensive of technologies screens virtual performers.

The actor that we all know, will he stop existing? What and whom will he replace? Is the technological evolution a miracle or a curse premise of upcoming chaos? There are questions,

ГЕИНАР МОХСІН. АКТОР І НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КІНЕМАТОГРАФІ

a lot of questions and few answers because nobody knows the end of the story. However, we try to give an answer.

In this article, we try to answer, identify the problems, and find solutions, even through an uncontrolled reality. Will the virtual cinema create the *immortality* of actors and make former silent stars go out of their graves by giving them a voice, immortalize speaking stars by bathing them in the fountain of youth, rewarding them by eternal youth, and thereby creating an idol of everyone's dreams? We tirelessly install a virtual idolatrous image in a *modern* human, as a natural need of his existence.

Telling the story of Simone is setting a new value rule! It is to accept a virtual fact, a virtual history as a major component of our future existence. It is this future before us, but that will become inevitably our daily reality. We are feeling this attack of the technology in the seventh art without the means of defending ourselves.

The character of *Simone* is the anti-Frankenstein; it is rather a beloved person, the diva of a new reality, a generational dream, a new cult with its sublime image. Should we rejoice or should we worry? The answer is in the future effects of this impact on the society.

The technological evolution offers to the human creativity great prospects, fantastic ways that we could not even imagine. A director today, supported by consistent production, is offered exceptional work tools. Computer is more powerful and software is developed according to the needs, highly creative demands of film-makers. Low-budget films will suffer the law of market, since the technological evolution has offered them relatively cheap film techniques.

The research in cinematographic creativity has reached an uneven peak in its development, creating new software fitting to the satisfaction of each fairy need during film production. This has become a new hobbyhorse of major audiovisual productions. The more the technology develops, the more the result is fantastic, the greater is the impact on the public. It is a cycle of constant evolution, a virtual technology for a visual *impure* art with a magical power of seduction.

The development of virtual techniques creates a new form of *idolatry* adapted to today's world that gives science the merit of *creation*, and as the only source of everything of our animal and plant evolutions. A *virtual* heresy accepted by fans of *Simone* as an almost divine blessing in their spiritual quest is dominated by materialistic *ideology* or *theology*. A goddess was born in a computer program, with her name being Simone; her role is seducing the public by pushing their adoration to the extreme, by establishing and confirming the technological evolution in its blasphemous role of divine creation. The impact of the virtual image on behavioral influence of the audience is symptomatic of our time.

Keywords: evolution of cine-technologies, virtual cinema space, virtual film actor.

Історія History

УДК 791.12:625.1/.5+316.423.3](47+57)"192/193"

ЗАЛІЗНИЦЯ ЯК РЕВОЛЮЦІЯ І РАДЯНСЬКИЙ ФРОНТІР У КІНО СРСР 1920–1930-х РОКІВ

Анна Онуфрієнко

У статті досліджено репрезентацію залізничного транспорту в радянських фільмах 1920–1930-х років; простежено, яким чином образ поїзда став символом комуністичної революції та її просування в глиб країни; з'ясовано, які інші конотації надавалися цьому виду транспорту в кінематографі зазначеного періоду.

Ключові слова: залізниця, техніка, прогрес, революція, репрезентація, радянське кіно 1920–1930-х років, геополітика, біополітика.

Железная дорога как революция и советский фронтир в кино СССР 1920–1930-х годов. В статье исследуется репрезентация железнодорожного транспорта в советских фильмах 1920–1930-х годов; прослеживается, как образ поезда стал символом коммунистической революции и ее продвижения вглубь страны; выясняется, какие другие коннотации накладывались на этот вид транспорта в кинематографе указанного периода.

Ключевые слова: железная дорога, техника, прогресс, революция, репрезентация, советское кино 1920–1930-х годов, геополитика, биополитика.

The article researches the representation of rail transport in the 1920s–30s Soviet cinematography. It investigates the way of a train image's becoming a symbol of the Communist revolution and its headway deep into the country. It also ascertains how some its other connotations have been lent to this mode of transport in the cinema of the period under study.

Keywords: railway, machinery, technology, progress, revolution, representation, Soviet films of the 1920s–30s, geopolitics, biopolitics.

У радянській культурі 1920-х років залізниця займає особливе місце. Поїзди стають персонажами не тільки картин, фільмів і романів, але й дитячих віршів. Євгеній Штейнер, дослідник дитячої авангардної книги в СРСР, вважає, що саме паровоз був головним героєм літератури для дітей у 1920-х роках, і так пояснює неабияку популярність цього виду транспорту: «Улюбленим героєм епохи паровоз став також і через те, що він репрезентував оголений принцип руху – винесені назовні усілякі шатуни, маховики, поршні, величезні колеса, клуби диму, урешті-решт. Згадаємо, що ще в Клода Моне паровози в клубах диму й пари вивергали, за висловом Ліонелло Вентурі, революційну енергію» [13, с. 157]. Таке оголення самої конструкції було улюбленим прийомом авангардного мистецтва 1920-х років. Поїзд і залізничні колії, якими

він рухається, стають символами перемоги революції, а водночас і технічного освоєння світу над природним, перемоги швидкості над статикою.

У 1926 році в Тифлісі невеликою брошурою виходить вірш В. Маяковського «Сергію Єсеніну» [5], написаний після самогубства поета. Її обкладинку й дизайн розробив Олександр Родченко. На обкладинці – зображення залізничних колій і металічної конструкції моста навколо них, у це зображення вмонтована кругла фотографія, на якій бачимо колоски пшениці. На зворотному боці обкладинки – високоповерхівка, і знову-таки вмонтовано кругле фото, на якому зображено невелику сільську хату. Показово, що ні про залізницю, ні про багатоповерхові будинки в тексті не йдеться. Ці образи є явним протиставленням не тільки творчості і способу життя двох поетів,

але й двох епох та ідеологій. Залізниця й поїзд стали символами нової післяреволюційної епохи. У масовій культурі міцно закріпилася фраза К. Маркса: «Класова боротьба – локомотив історії». У післяреволюційній візуальній культурі цей знак рівності підтверджується і при зворотному прочитанні. Кіно 1920–1930-х років проілюструвало цю метафору, а «Кінопоїзд» Олександра Медведкіна став не тільки втіленням, але і її буквализацією. Такий підтекст у зображенні залізниці прочитується в більшості фільмів, де поїзд з'являється на екрані. Хоча можна помітити й деякі інші конотації, які ми теж розглянемо. Це, зокрема, відмінність між означенням залізниці в Західній культурі й СРСР.

Тему залізниці часто порушували в текстах, присвячених англійській культурі кінця XIX ст. Можливо тому, що саме у Великобританії цей вид транспорту найактивніше використовувався. Розгорнутий психологічно-соціальний аналіз ставлення європейців другої половини XIX ст. до залізничного транспорту подав Ніколас Дейлі: «Залізничні романи: сенсаційна художня література й модернізація відчуттів» [15]. Дослідник розглядав сучасне місто, конвеєрне виробництво та залізницю як основні чинники, що привели до формування психіки модерної людини. Для її розуміння ключовим стало поняття «шоку». Останній був пов'язаний як із конкретними випадками присутності під час краху поїзда, так і з досвідом звичайної поїздки залізницею. Подорожі залізницею створили новий візуальний досвід: «Мандрівник відчуває переваження чуттєвими стимулами, які він чи вона не може належним чином освоїти; він чи вона “вимушені перебувати в пасивному стані розумової діяльності”, і зоровий нерв напружується від частих і безперервних вражень, які неможливо засвоїти» [15, р. 470]. Це дуже нагадує досвід глядача, який потрапив до кінозали. Власне Вальтер Беньямін інтерпретує кінематограф як свого роду тренажер, який допомагає людині навчитися існувати в сучасному місті, сповненому технічних знарядь і машин. «Найважливіша соціальна функція фільму – встановити рівновагу між людьми й

апаратами» [14, р. 37]. Завдяки камері ми можемо побачити світ інакше, вирватися із замкнутого кола тих речей, які ми щодня бачимо. Це інше бачення світу В. Беньямін називає «оптичним несвідомим». Щоб пояснити цей ефект, В. Беньямін інтерпретує думку Геракліта: «Ті, які не сплять, мають спільний світ, а кожен, хто спить, має власний світ» [14, р. 38]. На думку В. Беньяміна, кінематограф уніс свої поправки до цього афоризму – тепер ті, хто прокидаються під впливом кіно, бачать уже колективний сон, яким є, приміром, образ Мікі Мауса [14, р. 38]. На прикладі деяких радянських фільмів 1920–1930-х років ми спробуємо виокремити і препарувати образ залізниці в цьому колективному сні.

Залізниця як революція

У Європейській культурі початку XIX ст. описи й зображення залізниці, так само як і авіації, часто пов'язують з Першою світовою війною. Подібні настрої в опису залізниці ми бачимо і в дореволюційній Росії, наприклад, у спогадах Флоренського. Залізниця тут також пов'язується з певним неспокоєм, смертю, війною: «Тут, у нас, не відбувається нічого особливого. Але в повітрі розлито найтонше віяння Смерті, і якась урочиста жертвовність відчувається в солдатах, які бігають із чайниками або скопом перебігають з поїзда в поїзд. Вони непоказні з вигляду. Одягнуті абияк; незграбно й зовсім не “по-військовому” влізають вони на підніжки вагонів» [12].

Конотації жертвовності та смерті надано залізниці також у фільмі Олександра Довженка «Арсенал» (1929), який присвячений повстанню працівників однойменного заводу в січні 1918 року. У першій половині фільму ми бачимо епізод захоплення більшовиками поїзда. У якийсь момент машиніст відмовляється далі керувати машиною, оскільки не працюють гальма, а дорога йде вниз. Проте головний герой фільму Тиміш, один з дідівських синів зі «Звенигори», бере керування паротягом у свої руки, хоча й керувати насправді не вміє. Відбувається крах поїзда. Гинуть фактично всі солдати, крім Тимоша (згадується й останній кадр фільму, у якому кулі не можуть вбити цього

ІСТОРИЯ

першого радянського супергероя). Показуючи цю катастрофу на залізниці, «Довженко апелював до емоційної пам'яті мас» [11, с. 239]. Тогочасна людина, на думку С. Тримбача, асоціювала потяг «з образом небезпеки, страху, катастрофи» [11, с. 239]. Цікавою є реакція самого Тимоша на цю подію – він вирішує стати машиністом. О. Довженко в цьому епізоді краху поїзда використовує страх глядачів перед залізничним транспортом, але також конструює спосіб подолати цей страх. Режисер «розчакловує» ці нібито нераціоналістичні побоювання. Виявляється, що техніку просто треба приборкати, як це зробити – Тимоша навчать на курсах машиністів.

Ще одна візуальна метафора в цьому фільмі пов'язує залізницю зі смертю: тіла загиблих лежать на снігу вздовж залізничних колій. Незважаючи на велику кількість жертв, революція все одно просувається вперед, туди, куди прямують колії, до Києва. Тобто жертва цих солдатів була не марною, вони ніби прокладають шлях революції, яка, як уже знають на той час глядачі фільму, усе-таки здійсниться, попри неоптимістичну кінцівку фільму. Гинуть як люди, так і поїзд, але колії лишаються цілими і спрямованими в потрібному напрямку. Глядачу дають зрозуміти, що згодом по них проїдуть нові поїзди і пройдуть нові люди – переможці.

Метафора залізниці як революції, шляху до нового життя, простежується вже в попередній роботі О. Довженка «Звенигора» (1927). Тут крізь темряву провінційних, навіть демонічних ландшафтів, що становлять небезпеку для радянської людини, прокладаються блискучі рейки, які прямують до щасливого організованого життя. Вічний дід, який роками стеріг скарби Звенигори, захищав їх, хотів навіть здійснити диверсію на залізниці, урешті-решт, долає свої страхи й разом із юними революціонерами вирушає у світле майбутнє. Залізниця є одним зі способів долучитися до створення нового світу також у фільмі «Путівка в життя» (М. Екк, 1931 р.). Герої стрічки, хлопці-розбишаки, тільки тоді можуть остаточно перевиховатися, коли світ їхньої виробничої комуні приєднується до

державного механізму, до процесу індустріалізації через залізничні колії. Залізниця стає найнадійнішим способом включити їх у життя країни, але її побудова теж вимагає жертв, у прямому сенсі цього слова. Хлопець Мустафа, який хоче стати «першим машиністом на першому паротязі», гине від рук «шкідника», що псує залізничні колії. Однак своїм тілом, розпластаним на залізничних коліях, Мустафа вказує на місце пошкодження, чим рятує перший паротяз, який вирушив у комуни.

У 1931-му році створюється «Кінопоїзд» О. Медведкіна, який продовжує традицію агітпоїздів, агітпароходів і навіть агітповозок [1] часів громадянської війни. Якщо на початку 1920-х років транспортні засоби стали важливими засобами агітації, поширюючи вже готові твори й інформаційні матеріали, то «Кінопоїзд» О. Медведкіна – це вже виробнича фабрика на колесах, де продукуються нові твори. Він утілює ті лозунги, які лунали ще на початку 1920-х років. Зокрема, ця пересувна кіностудія могла б стати гарною відповіддю на заклик звинувачення, який звучав в одному з перших маніфестів редакції журналу ЛЕФ: «Так звані режисери! Чи скоро ви і щурі кинете возитися з бутфорщиною сцени? Візьміть організацію справжнього життя! Станьте планувальниками ходу революції!» [4, с. 3]. У цьому самому маніфесті: «Тільки жовтень дав нові, величезні ідеї, які вимагають нового оформлення <...> Геть кордони країн і студій!» [4, с. 3]. У пересувній кіностудії-поїзді розміщувалися: монтажний цех, освітлювальна апаратура, склад кіноплівки, кінолабораторія, проекційна зала й навіть власна електростанція. У «Кінопоїзді» працювали 32 співробітники, для кожного з яких було тільки по одному метру на спальне місце.

Парадоксально, що «Кінопоїзд» почав свою мандрівку не в 1920-х роках, коли заклики до злиття мистецтва й життя були ще дуже на часі, а на початку 1930-х, які стали поверненням до більш консервативних форм спілкування з аудиторією. «Кінопоїзд» продовжував традицію післяреволюційних агітаційних фільмів. У певному сенсі вони були візуальними аналогами плакатів

АННА ОНУФРІЄНКО. ЗАЛІЗНИЦЯ ЯК РЕВОЛЮЦІЯ І РАДЯНСЬКИЙ ФРОНТИР У КІНО СРСР...

і газетних заміток «на злобу дня». У фільмах «Кінопоїзда» досить помітні перегукування з тогочасною пресою. Наприклад, кілька фільмів могли б проілюструвати цей закид до роботи залізничників, надрукований у газеті «Правда» 1931-го року: «На Південній і Єкатериненській дорогах відсоток хворих товарних паротягів страшно перевищує норму. Жахливо поганий ремонт паротягів, зрозуміло, викликає простої поїздів» [10, с. 1]. Використовується навіть схожа натуралістична лексика, як і в титрах до фільмів «Кінопоїзда», де ми читаємо заклики «оздоровити депо», «оздоровити колії», часто трапляється словосполучення «хворі паротяги».

У фільмі «Газета № 4. В протяжному цеху депа» (1932) працівників депо судять за поломку паротяга як за тяжкий кримінальний злочин, мало не вбивство людини. Основна проблема фільмів, знятих працівниками «Кінопоїзда» про залізницю, – як виконати п'ятирічку і зробіть це якісно без окозамилювання (саме за це судять кількох працівників депо). У цій стрічці крупним планом показано гайку, потім засуджується викрадання гайок однією бригадою в іншої, бо через це вони «змушують один одного виконувати зайву роботу». Крадуть тут також поршні для паротягів та інші деталі. У стрічці «Справи шляхові» (1932) використано цікавий режисерський прийом – спочатку показано зібрання ремонтників залізниці, які розповідають про свої успіхи під час виконання плану, хвалять конкретних майстрів і парторг, потім титр: «Так, прикриваючись рапортами і аплодисментами, шляхові “генерали” Ясиноваті руйнували транспорт». Глядач починає розуміти, що це все неправда, робота не виконана, що й призводить до краху поїзда. На екрані – перекинуті вагони, груді каміння, поламані колії... «Метр за метром викривалася злочинна діяльність окозамилювачів», – читаємо в титрах і далі стежимо, як команда «ревізорів» віднаходять дедалі нові поломки на залізниці. Можливо, саме через такі не дуже привабливі й навіть абсурдні картини з життя робітників різних професій, а не тільки залізничників, цю кіностудію на колесах не надто лагідно

сприймали в тогочасній радянській пресі. Таким чином, демонструються не тільки конкретні оманливі вислови бюрократів, але й можливість кінематографічного апарату створювати ілюзії, уміння змусити глядача повірити у фікцію. Усе могло б статися інакше, якби такий проект «Кінопоїзда» був створений у 1920-х роках, коли радянська влада тільки розпочала курс на індустріалізацію. У 1930-х роках хід промислової революції на екрані мав би виглядати набагато привабливіше, ніж це задокументовано у фільмах учасників «Кінопоїзда», які були зняті в 1932 році. Саме в 1930-х роках починають масово виходити на екрани фільми про ударників, які з посмішкою та юнацьким запалом виконують і перевиконують поставлений перед ними країною план. Через кілька років, а саме в 1934-му, у фільмах «Кінопоїзда» вже бачимо помітні зміни в репрезентації залізниці. По-перше, тема залізниці виникає вже не в документальних роботах, а здебільшого в художніх. По-друге, помітно зміщується акцент із самих поїздів, колій, їх ремонту на людей, які на них працюють. Фільм «Рідні» (1934) присвячений машиністу Лукову і його родині. Основне питання, яке його турбує, чи згадає його через чверть століття онук, який зараз лише немовля. У другій, футуристичній, частині фільму показано цього хлопця в майбутньому, де він згадує свого діда, коли бачить на фотографії з іншими залізничниками біля паротяга. Фото, самовар, книги та інші елементи побуту він бачить у музеї, куди привели молодь майбутнього, щоб показати, як колись жили люди. Перед глядачем – щасливі, безтурботні, усміхнені молоді люди, «здорові» блискучі паротяги та колії.

Зовсім інша історія з героями документальних стрічок «Кінопоїзда» 1932-го року – це люди зі згорбленими спинами, похмурими й темними від тяжкої праці обличчями. Їх знято, як правило, під час відпочинку, коли герої стомлено курять і скося поглядають у кадр, на засіданнях, обговореннях і вже згаданому «товариському суді». Є також кадри за роботою, але вони тут явно не домінують. Паротяги й залізничні колії тут теж не виблискують у всій своїй красі.

ІСТОРИЯ

Паротяги осиротіло стоять у депо, крупним планом показано їхні неполадки, відсутність певних деталей. Бачимо поломки й неукріплені ділянки на коліях і шпалах. Ці фільми ніби мусять викликати в глядача співчуття до цих героїв із заліза і сталі, змусити працівників депо делікатніше ставитися до ремонту «хворих паротягів», бути уважними, як лікарі, але їм треба зробити здоровими не людину, а колії та поїзди.

У такому зображенні залізниці вбачається помітний авангардний ресентимент до техніки, який у 1930-х роках, як виявилось, уже став недоречним. Подібну емоцію до поїздів знаходимо, зокрема, у текстах тогочасного письменника Андрія Платонова, які так само не викликали тоді захоплення ні в столичній пресі, ні в самого Сталіна. Залізниця – один із провідних мотивів у його творчості. Письменник – син машиніста, сам працював помічником машиніста, друкував статті в газеті «Залізнична колія». Його герої не тільки часто їздять поїздами, але й непогано в них розбираються, як герой оповідання «Корова» хлопчик Вася, який з усіх сил допомагав паротягу долати важкий відрізок на коліях і до того ж співчував йому. Так само жалісні почуття до поїзда має головний герой повісті «Макар, що сумнівався»: «Замучать вони машину», – жалів колеса Макар» [9, с. 106]. І трохи далі: «Макар згадав одне технічне міркування й залишився в поїзді, щоб допомагати йому їхати далі» [9, с. 107]. Основна його поміч була в самій присутності, як і допомога Васі в оповіданні «Корова».

Це зовсім інше оживлення машини, ніж ми бачимо, наприклад, у Дзиги Вертова, у якого машини ставляться на вищий щабель еволюції, тому їх не можна жаліти, їм можна тільки позаздрити, на них можна рівнятися. Дзиг'а Вертов у фільмі «Людина з кіноапаратом» (1929) протиставляє поїзд і людину не на користь останньої: дівчина тільки розплющує очі, тоді ж як поїзд уже мчить, його достойним супротивником може стати тільки інша машина – кінокамера. Однак спільне в обох режисерів те, що у своїх творах і А. Платонов, і Дзиг'а Вертов ставляться до технічних об'єктів як до живих істот.

Залізниця як радянський фронтір

Розвиток залізниці не тільки створив нову політичну, економічну та соціальну карту Європи, але й значною мірою трансформував уявлення населення про простір і час. У СРСР важливим ідеологічним завданням було освоєння великих просторів, якими оволоділа новостворена держава. Залізниця стала одним з основних образів, який символізував просування радянської влади в глиб країни. Це був у певному сенсі радянський фронтір. У 1930-х роках особливого значення набуває уявне картографування СРСР, яке випереджало дійсне освоєння земель. Галина Орлова так пояснює важливість карт у цей період: «Радянські карти не тільки дозволяли встановлювати контроль над безкраїми просторами й демонструвати центробіжну міць метрополії, але й вказували на перетворення картографічного простору в місце, де темпоральні обмеження, до яких так чутлива утопія, не дійсні, а радянський проект уже реалізований» [8, с. 99]. Для кращого уявного оволодіння радянським безкраїм простором на уроках географії проводили так звані «заочні подорожі» [7] – школярам пропонували заочно відправитися в подорож за полярне коло, у пустелю чи в інші недосяжні місця або ж спостерігати за рухом полярників. Усі свої «пересування» вони мали відобразити на карті й вести щоденник, де занотувували спостереження, писали про складнощі, які траплялися, і, що найцікавіше, змальовували психологічні враження від «мандрівки».

Рух поїзда – синонімічний просуванню революції, так само, як карта є символом уже здійсненої революції в окремій країні, окресленій цією самою картою. Уже згаданий вислів К. Маркса «Класова боротьба – локомотив історії» прочитується як ідеологічний бекграунд у популярній культурі СРСР, де з'являється образ залізниці. А з'являється він доволі часто, особливо в кінематографі. Сталінська культура вважається центробіжною, Москво-центричною, у якій усе сходилося в центр, усе оберталося навколо постаті вождя. Це помітно в багатьох архітектурних формах і літературних працях 1930-х років, кіно ж

АННА ОНУФРІЄНКО. ЗАЛІЗНИЦЯ ЯК РЕВОЛЮЦІЯ І РАДЯНСЬКИЙ ФРОНТИР У КІНО СРСР...

у цьому випадку є винятком. Є. Добренко вважає: «Кіно виконувало послідовно компенсаторну функцію: воно компенсувало центричність простору, яку задавали інші мистецтва» [3, с. 98]. Саме кінематограф 1930-х років, як зазначає дослідник, створив образ і поняття «периферії» [3]. Периферія пов'язувалася із центром певними видами транспорту, тому часто у фільмах бачимо так звану транспортну рамку. У стрічці «Аероград» (1935) О. Довженка літаки з'являються на початку фільму і в кінці, спочатку вони летять у напрямку до глядача, потім – від нього. Так само у фільмі Абрама Роома «Третя Міщанська» (1927) є подібне обрамлення, але залізничне. Спочатку поїзд привозить героя в столицю і рухається в напрямку до глядача, камера направлена в протилежний бік і вниз на колії, хлопець ніби дивиться в минуле. В останніх кадрах фільму поїзд везе героїню вже з Москви, камера направлена за рухом поїзда, тобто вперед, і дещо вгору. Ті невідомі місця, з яких поїзд привозить і куди відвозить героїв, подано в цих кадрах як важливіші, ніж центр, туди направлені погляди героїв.

Якщо тут невідомі далечі сприймаються зі спокійним оптимізмом, то в іншому фільмі з подібним залізничним обрамленням «Дівчина з характером» (К. Юдін, 1939 р.) периферія сприймається ще з більшим ентузіазмом. Дівчина приїжджає з Далекого Сходу до Москви, щоб поскаржитися на своє керівництво. У столиці вона з таким захопленням розповідає про свій суворий, але прекрасний край, що наприкінці фільму ми бачимо на вокзалі натовп дівчат, які хочуть вирушити в далеку мандрівку. «Москва тут виступає в ролі людського резервуару, звідки рекрутуються такі необхідні для "обживання" кордону люди» [3, с. 102].

Переміщення на поїзді часто пов'язане з трансформаціями в особистому житті героїв, зміною соціального статусу. У вже згаданій стрічці «Третя Міщанська» герой приїжджає в Москву, де закохується в дівчину свого друга, остання ж, будучи вагітною, залишає обох хлопців і від'їжджає на поїзді невідомо куди. Таким чином вона розриває свій подвійний цивільний шлюб.

Також втручанням у життя сімейної пари і зміною в особистих стосунках закінчується приїзд спортсмена Григорія у фільмі «Суворий юнак» (1935) А. Роома. Знову-таки поїзд рухається не в центр, а в передмістя, де живе на дачі лікар Степанов зі своєю красунею-дружиною. Шлюб є кінцевим результатом і двох інших фільмів, які починаються з поїздки залізницею. Це «Трактористи» (1939) І. Пир'єва та «Шукачі щастя» (1936) Корш-Сабліна. Обидва фільми вміщують також міжетнічний аспект. Неросійську національність в обох фільмах мають дівчата. У першій стрічці – українка Мар'яна, а в другій – єврейка Роза.

У фільмі Бориса Барнета «Дівчина з корбкою» (1927) головна героїня навпаки з передмістя приїжджає в столицю на поїзді, у результаті чого вона теж влаштовує своє особисте життя. Як і в стрічці «Шукачі щастя», поїздку на поїзді в цьому фільмі показано не так патетично, як, наприклад, у кінострічці А. Роома. У згаданих фільмах А. Роома ми бачимо вагон лише ззовні, герой радісно виглядає у вікно чи із дверей поїзда. Тут немає жодного натяку на побутові незручності, які могли б виникнути під час подорожі. У Б. Барнета і Корш-Сабліна – зовсім інша історія. Тут ми бачимо вцент забитий людьми вагон, які з добродушною іронією намагаються якось порозумітися й пристосуватися до незручностей і один до одного.

На шлюбну тему, яку дивним чином пов'язували із залізницею, іронізує також Михайло Булгаков у фейлетоні 1925 року «Як Бутон одружувався». Думку одружитися в головного героя викликала постановка такого змісту: «В управлінні Південно-Західних провізійки видають тільки одруженим <...> Отже, треба одружуватися. До того ж управління буде грати роль свахи» [2]. Здається, що подібну роль свахи залізниця часто виконує в кінематографі, і не тільки в радянському. У європейському кінематографі зображення руху поїзда отримує також еротичні конотації. Прикладом є відома чеська стрічка 1929-го року «Еротикон» (Густав Махаті). Тут мелодраматична пригода відбувається безпосередньо на залізничній станції, доньку за-

ІСТОРИЯ

лізничника спокушає незнайомиць, який запізнився на останній поїзд. Протягом усього фільму рух поїзда демонструється зазвичай у ті моменти, коли між героями виникає сексуальна напруга. Ця багатозначність зображення залізниці в чеській кінострічці відповідає кільком значенням слова «потяг» в українській мові. Н. Дейлі також помічає мотив сексуальності, який пов'язаний із залізницею, у вікторіанській прозі. На думку дослідника, він наявний також у кінематографі: «Збуджуючі ефекти залізниці залишаються частиною нашої популярної культури» [15, р. 470]. Автор інтерпретує такий зв'язок у літературі й кіно між поїздом та еротикою зокрема тим, що в просторі залізничного вагона порушуються традиційні соціальні бар'єри між статями.

У ході дослідження ми помітили, що залізниця активно репрезентована у візуальній культурі початку ХХ ст., передусім у кінематографі. Від часів Люм'єрівського «Прибуття поїзда на вокзал Ля Сьота» (1895) поїзд не сходить з екранів Європи. Особливого значення залізниця набуває в культурі, зокрема в кінематографі СРСР.

Образ залізниці в радянській культурі 1920–1930-х років використовували на підтримку кількох ідеологічних напрямів, зокрема геополітичного (прокладання колій маркувало освоєння території і встановлення на ній нового устрою) та біополітичного (простір, з'єднаний залізничними коліями, долав кордони між різними етносами й уможлиблював шлюб людей різних національностей, їх пересування в необхідному владі напрямку).

Джерела та література

1. 1920. Об агитповозках. Всем Губкомам. Обращение за подписью секретаря ЦК и Зав. отделом работы в деревне // Справочник партийного работ-

ника. Составлено секретариатом ЦК РКП. Госиздат. – 1921. – С. 65–68.

2. Булгаков М. Как Бутон женился [Электронный ресурс] // Гудок. – 1925. – 28 апреля. – Режим доступа : http://lib.ru/BULGAKOW/feliet4.txt_with-big-pictures.html#13.

3. Добренко Е. «До самых до окраин» // Искусство кино. – 1996. – № 4. – С. 98–102.

4. Леф. Товарищи – формовщики жизни! // ЛЕФ. – 1923. – № 2. – С. 3.

5. Маяковский В. Сергею Есенину. Тифлис: Акц. Щ-во «ЗАККНИГА», 1926. – 15 с. // *Маяковский–Родченко*. Классика конструктивизма. – Москва, 2004. – С. 59–68.

6. Онуфрієнко А. В. Репрезентація виробничої техніки: три фільми про Донбас («Симфонія Донбасу», «Шахтарі», «Велике життя») // Вісник ДАКККіМ. – 2012. – № 3. – С. 119–123.

7. Орлова Г. «Заочное путешествие»: управление географическим воображением в сталинскую эпоху [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 100. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/or21.html>.

8. Орлова Г. Картографический поворот: школьная география и визуальная политика в эпоху больших утопий // Вопросы образования. – 2006. – № 3. – С. 81–100.

9. Платонов А. Усомнившийся Макар // Платонов А. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. – Минск : Мастацкая літаратура, 1990. – 702 с.

10. Транспортная сводка // Правда. – 1931. – 16 февраля (№ 46).

11. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – Вінниця : Глобус-прес, 2007.

12. Флоренский П. В санитарном поезде Черниговского дворянства [Электронный ресурс] // Новый мир. – 1997. – № 5. – С. 146–161. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novy_mi/1997/5/flor.html.

13. Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 256 с.

14. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version // The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. – Cambridge : Harvard University Press, 2008. – P. 19–55.

15. Daly N. Railway Novels: Sensation Fiction and the Modernization of the Senses // ELH. – 1999. – Summer. – Vol. 66. – N 2. – P. 461–487.

SUMMARY

In the 1920s Soviet culture, railway ranked in a particular way. Trains were becoming characters of not only paintings, films and novels, but also nursery rhymes. A train personifying an exposed principle of motion was getting a token of revolutionary changes in the country, and in addition to that as a symbol of velocity's winning a victory over statics, the engineering's achievement against the natural.

The sentence of Karl Marx Class struggle is a stimulus of history has grown strong enough in mass culture. In post-revolutionary visual culture, this sign of equality was corroborated and valid being treated contrariwise as well. The 1920s–30s cinematography illustrated this classic's metaphor, while Cine-Train of Oleksandr Miedviedkin has got not only a personification, but also an over-literal rendering of this metaphor. Such an implication in portraying railway is apprehended in the majority of the films being screened. The movement of a train grew synonymous with the headway of revolution, in the same way as a map became a symbol of the revolution accomplished in a single country defined by the very map.

The advance of rail transport has not only created a new political, economic and social map of Europe, but also greatly transformed the public's attitude to space and time. In the USSR, opening up vast space of barren territories, having been captured by the freshly established state, has acquired an important ideological priority at those times. And railway being one of fundamental images began signifying the headway of the Soviet power deep into the country. It was sui generis a Soviet Frontier.

The image of railway had some social connotations as well. In particular, a heed has been paid to the fact that the movement by train seen on screen is often connected with certain transformations in privacies of a film's main characters, or the latter's changes of their social statuses.

The image of railway in the 1920s–30s Soviet culture was exploited in favour of main several ideological trends – especially, the geopolitical (breaking trails labeled developing new territories and constituting a new, Communist, regime), and biopolitical (a space aggregated via railway tracks transcended the limits among different ethnic groups and enabled inter-ethnic marriages, as well as controlling the citizens' conveyance along the lines required for the sake of the state) lines.

Keywords: railway, machinery, technology, progress, revolution, representation, Soviet films of the 1920s–30s, geopolitics, biopolitics.

УДК 791.63+37.091.321(477)

ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

Анастасія Шулзьїна

У статті досліджується творчість оператора О. Калюжного, розглядаються маловідомі факти з його життя, а також аналізується вплив творчих знахідок художника на формування мистецького хисту наступної плеяди кінофахівців. Ця стаття є однією з перших спроб систематизації внеску оператора у розвиток кіномистецтва.

Ключові слова: кіномистецтво, О. Калюжний, ВУФКУ, ракурси, зйомка, авангард, німе кіно, оператори.

В статье исследуется творчество оператора А. Калюжного, рассматриваются малоизвестные факты из жизни, а также анализируется влияние творческих находок кинооператора на формирование художественного таланта следующего поколения киноспециалистов. Данная статья является одной из первых попыток систематизации вклада оператора в развитие киноискусства.

Ключевые слова: киноискусство, А. Калюжный, ВУФКУ, ракурсы, съемка, авангард, немое кино, операторы.

The article examines the creative work of the cameraman O. Kaliuzhnyi: there are both a consideration of little-known facts of his life and an analysis of his creative findings' influence on forming artistic facilities of a succeeding pleiad of cine-experts. The submitted article is also one of the earliest attempts to arrange the contributions of the cameraman to the cinema development.

Keywords: cinematographic art, O. Kaliuzhnyi, AUPCA (All-Ukrainian Photo-, Cine-Administration), angles, filming, Avant-garde, silent films, camera operators.

Кінематограф – це видовишне, пластичне мистецтво, у якому побудова кадру – основа всього творчого процесу. Творення фільму є колективним завданням, тому не останню роль у цьому процесі відіграє кінооператор. І хоча тінь режисера й актора закриває його від глядача, у найкращих зразках світової кінематографії саме оператор є співавтором режисера, його безпосереднім співучасником у реалізації творчого задуму. Оператор створює на екрані пластичний образ різноманітними зображальними засобами й прийомами – світлом, рухом, колоритом. Власне вони створюють ту неповторну атмосферу, що й робить фільм твором мистецтва. Лаври постановників «Землі», «Людини з кіноапаратом», «Зливи» (О. Довженко, Дзиг'я Вертов, І. Кавалерідзе) мають справедливо поділяти оператори Д. Демуцький, М. Кауфман та О. Калюжний.

Проте детальний аналіз роботи кінооператора – усе ще рідкісне явище на шпальтах кінематографічного друку, а особливо вітчизняного. Прізвища корифеїв українського операторського мистецтва, такі як О. Калюжний, М. Топчій, Б. Завелєв, зазвичай трапляються або у фаховій літературі, або побіжно згадуються в книгах з

історії кіно. Утім, саме це, старше, покоління операторів було причетне не тільки до створення відомих стрічок, а й до внеску в загальний розвиток мови кіно. Своєю творчістю і педагогічною діяльністю ці постаті заклали підвалини української операторської школи.

Одним з перших учителів усіх українських кінооператорів, які прийшли в кіно на межі 1920–1930-х років, був **О. Калюжний**. Картини, над якими він працював, завдяки авторським технічним знахідкам уже в 1920-х роках мали свою особливу манеру. Перед аналізом операторської роботи видатного кінооператора слід зазначити основні віхи його біографії.

Олексій Калюжний народився в Чернігові 1899 року. Закінчивши Чернігівську реальну школу, О. Калюжний вступив до Київського політехнічного інституту. Саме там у 1916 році почалось його захоплення фотографією. У стінах закладу він познайомився з відомим професором фотографії Миколою Петровим. Під його впливом майбутній кінооператор починає працювати над портретом і натурою. Він знімає виключно моноклем. Разом із професором фотографує декілька портретів, що їх видавло пізніше Державне видавництво України.

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

У сколках О. Калюжного, за свідченнями сучасників, «була типова простота й відсутність ефектів» [10, 31]. У портреті фотохудожник намагався передати не тільки зовнішню подібність того, кого він знімав, але і його внутрішню характеристику. У майбутньому, у кінофільмах, цю «суворість» картинки ми побачимо й на відзнятій натурі. Подейкували, що багато хто в ті часи підмальовував природу, але тільки не О. Калюжний. Оператор подавав лише схему, майже контури. Тіло, захоплене ним, лишалось незмінним.

Не полишаючи фотографії, на початку 1920-х, О. Калюжний переходить на режисерську роботу до театру ім. Михайличенка, де разом з В. Інжиковим організовує при театрі кіностудію і знімає свій перший фільм [8, с. 657]. Ось як згадує російський поет М. Ушаков: «це була рекламна картина про тютюн, що її замовив Тютюн-трест України. Весь фільм завдовжки 60–80 метрів. Тютюнове листя, з'являючись на екрані, скручується утворює літери й рекламні гасла» [10, с. 32]. Оскільки кошти молоді кіностудії були незначними, то вони могли собі дозволити лише дешевий знімальний апарат. Це зумовило не лише «бідну» кіноестетику, але й те, що більша частина фільму була мультиплікаційною.

У 1923 році, прихопивши із собою картину про тютюн, О. Калюжний їде до Харкова, де його першу працю оцінює ВУФКУ. І вже у 1924 році його беруть на роботу [3, с. 3]. Ця пропозиція відкрила перспективи та шлях у велике мистецтво – кіно. Спершу він працював як київський кореспондент хроніки (після 1924 р. його змінив О. Лаврик), а згодом уже як оператор ВУФКУ. Він фільмує першотравневі свята в Києві, постачання продуктів та інші хронікальні моменти. Треба зауважити, що для більшості операторів дореволюційного кіно та для багатьох майбутніх майстрів художньої кінематографії робота в сфері хроніки виявлялася одним з важливих етапів становлення їх професійної майстерності. У 1925 році кінооператор переводиться на Одеську кінофабрику.

Поступово кіновиробництво на українських кінофабриках розширювалося. Необхідність у кваліфікованих кадрах зростала.

У 1926 році Одеський кінотехнікум ще не встиг випустити нових спеціалістів, коли ВУФКУ запросило іноземних кіномитців. «До роботи на Одеській кінофабриці, – згадує режисер А. Кордюм, – було залучено кілька найвидатніших кінооператорів Заходу (Н. Фаркаш, М. Гольдт, Й. Рона, Л. Форестье). Це були великі майстри своєї справи, і з технічної точки зору вони давали висококваліфікований зйомочний матеріал» [7, с. 17]. Через жорстку конкуренцією початківцям було важко пристосуватися та доводилось опановувати майстерність експромтом.

Кінострічка «Синій пакет» (1926) стала дебютом в ігровому кінематографі режисера Ф. Лопатинського та оператора О. Калюжного. До речі, коли кінооператор приїхав на фабрику, то про освітлювальну апаратуру він знав тільки теоретично. Таким чином, «Синій пакет» став для нього екзаменаційною роботою з освітлення павільйона. Загалом кінофільм отримав схвальні відгуки. Ось що писав, наприклад, журнал «Кіно»: «Фільм “Синій пакет” не має метою своєю голу, схематичну агітацію, а робить спробу психологічно поглибити й досконаліше пізнати тих суб'єктів, що діяли в революції. Живих людей, а не ходульні постаті робить спробу змалювати й окреслити цей фільм» [5, с. 19]. Секрет «психологізму» оператор досягнув, вимагаючи, щоб до декорації згори прикріпили невеликі для заднього, так званого контрового, освітлення джерела світла. Усі присутні на майданчику посміхалися, дивлячись на це «дивацтво». Але потім, побачивши на екрані чудові кадри, зняті таким чином, почали застосовувати у своїй роботі його метод освітлення [8, с. 657].

Тоді ж у О. Калюжного виникла думка організувати матеріал так, щоб він впливав на глядача не тематично, не тим, що він змальовує, а сам по собі, своєю погодженістю, своєю чистою формою. Практично це вело до подвійного його перетворення. Матеріал повинен був перероблятися до фільмування. Людина, речі, природа мали бути організовані художником, декоратором, що змінило б їхні пропорції. Удруге матеріал, на думку О. Калюжного, має бути

ІСТОРИЯ

перетворений при безпосередній зйомці, тобто оптично. Опанувавши німецьку мову протягом двох років, оператор вивчає оптичні можливості художньої організації за іноземними джерелами. Він дійшов висновку, що найкращі наші картини – лише доброякісні фейлетони, твори, яким судилося проіснувати лише невеличкий проміжок часу [10, с. 33].

Кінооператор вирішив, якщо кіно – це мистецтво, то життя окремих його речей повинно існувати не роки, не десятиріччя, а віки, подібно до шедеврів усесвітньої скульптури, малярства та літератури. Тобто О. Калюжний вважав, що кінематограф може оперувати лише родовим призначенням предмета. Фільми мають розкривати внутрішню суть об'єкта, його характеристику подавати сукупно. Лишалось тільки знайти правильну тему, що звільнила б О. Калюжного від речей буденного вжитку. Він задумав низку таких картин про жінку, про вітрило, але у свій час реалізувати йому їх не пощастило, хоч ВУФКУ й погоджувалося піти на такі експерименти.

Про сприяння роботі оператора і його значення для ВУФКУ свідчать кілька наказів 1927 року, а саме, його призначення «15 жовтня викладачем композиції кінокартин» [3, с. 3], і вже у листопаді того ж року – консультантом кінолабораторії при кінотехнікумі [3, с. 3].

Наступні дві кінострічки, над якими працював оператор, були екранізаціями таких літературних творів, як: «Беня Крик» І. Бабеля (реж. В. Вільнер, 1926 р.) та «Напередодні» за оповіданням О. Купріна «Гамбрінус» (реж. Г. Гричер-Чериковер, 1928).

Треба зауважити, що кіноперевтілення літературних творів стало закономірною, хоч і не вирішальною, запорукою в українському кінематографі. Найбільшого розквіту воно досягло у 1920-х – на початку 1930-х років. Саме в цей період за підтримки ВУФКУ були перенесені на екран сюжети українських класиків, зокрема, І. Котляревського, М. Гоголя, М. Коцюбинського і Т. Шевченка. Поява великої кількості екранізацій чи фільмів, поставлених «за мотивами», була зумовлена багатьма факторами. З-поміж них слід виділити такі:

по-перше, політика українізації; по-друге, владні та ідеологічні структури вбачали в кінематографі великі перспективи. На їхню думку, він повинен був сприяти закріпленню радянської міфології у свідомості населення, насамперед молодого покоління. Тому в другій половині 1920-х років відбувалось активне витіснення західних фільмів з радянського кіноекрана та стрімка заміна їх вітчизняними зразками. По-третє, меркантильні інтереси кінопідприємців полягали в тому, аби робити екранізації з невеликими витратами на сценарій та за рахунок популярності твору, вони досягали максимального прибутку.

Ішов 1926 рік. Фільм «Беня Крик» по-між інших творів оператора вирізнявся експресивною виразністю зображення. Ось як відмічають дослідники тих часів: «Калюжний у цей час захоплювався Роденом і Гойєю» [6, 34]. Титанічний період у творчості Родена, та офорти іспанського художника, надали своєрідної атмосфери деяким епізодам з «Бені Крика». «Макабричну» сцену весілля одеського нальотчика О. Калюжний та В. Вільнер зафіксували на кшталт весілля велетнів чи весілля гіньйоль: велетенська наречена та скоцюрблений молодик разом з огидними гостями, що час-від-часу підкидають жінок на руках. Поступово гуляння набирає обертів, і єдине, що весь цей розгардіяш викликає у глядача, – це відраза. Епізод з весіллям знято різкими схематичними планами, кадри – гранично узагальнені, а камера – підкреслено нерухома. О. Калюжний застосував непом'якшені прожектори та параболічні люстри.

Фільмуючи «Беню Крика», кінооператор вдався до способу, що він його звав «монтажним апаратом» [10, с. 35]. Тобто, камера наче переслідувала героїв. Як вважав сам О. Калюжний, різкі стрибки позбавляють картину спокою й безперервності, потрібних для того, щоб кінематограф був реалістичним мистецтвом. І такий операторський підхід певною мірою наближує сцену гуляння з «Бені Крика» до сцени зі швейцаром Янінгсом у фільмі «Остання людина» (реж. Ф. Мурнау, опер. К. Фройнд, 1924 р.). Іншими словами, у німецькому епізоді майже відсутні переходи від одного кадру до

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

іншого. Швейцар, якого мають звільнити, стоїть за скляними дверима в кабінеті директора готелю. Між апаратом та Янінґсом – скло, відмежоване тільки тоненькою металевою рейкою. Крізь скло видно всю постать швейцара. Чоловік не може прочитати листа без окулярів. Він дістає окуляри. Одягає їх. На його обличчі перші ознаки неспокою. Він уже чекає на велике нещастя. Треба показати обличчя Янінґса крупним планом. Апарат наближається до Янінґса, але заважають скляні двері. Наблизившись до них, оператор дає затемнення. Він не наслідуються раптово зробити стрибок, який переніс би глядача з місця за дверима до кабінету. К. Фройнд, відчинивши двері, продовжує фільмувати напливом з того ж місця, де почалося затемнення. Оператор поволі наближається до Янінґса, оберігаючи глядача від шоку.

Такий самий прийом застосований і в екранізації О. Калюжного. Весілля, що вдалося йому особливо добре, було зафіксовано за один раз, але зйомки йшли безперервно 36 годин підряд. Протягом фільму оператор так само використовував і інші цікаві зорові ефекти, наприклад: за допомогою максимально збільшеної експозиції він досягав колективного руху в кадрі великої маси людей, утілюючи задуми В. Вільнера в життя.

Наступним виразно експериментальним твором за мотивами поеми «Гайдамаки» став фільм «Злива» 1929 року, що був першою спробою застосувати принцип пластичного мистецтва у вітчизняному кіно. О. Калюжний разом з дебютантами І. Кавалерідзе та М. Топчієм звернулися до національної художньої старовини. Як тлумачив М. Рильський: «Усе, що промовляє до серця й розуму сучасників, усе, що живить у людях високі почуття і творчу снагу, – сучасне» [1, с. 11].

Ось чому, взявши на озброєння різні соціокультурні чинники, режисер і сценарист І. Кавалерідзе, який на той час вже був автором скульптурного пам'ятника Т. Шевченкові, обрав окремі події з поеми «Гайдамаки» і в 1928 році разом з творчою групою інтерпретував їх. Від великого поета для фільму були запозичені деякі образи, ідеї, уривки поезії тощо.

Як тоді писали: «“Злива” своїм формальним зв'язком в однаковій мірі належить і Кавалерідзе, і Калюжному, й обидва вони за неї відповідають. Завданням оператора було створити фільм в тонах граніту, мармуру, гобелену і офорта. Селяни-повстанці мали бути подібні до гранітових брил, Катерина Велика – до мармурової статуї, польський король і польський двір до гобеленів, селяни й селянки підчас праці – до офорту» [10, с. 36].

Знімався кінофільм «Злива» виключно в малих павільйонах. Знімальна група, за задумом, цілком відмовилася від декорацій. У масовках брали участь не більше двадцяти осіб та чотирьох пар коней. З такими скромними можливостями І. Кавалерідзе й О. Калюжний створили антитезу банальщині та німецьким історичним операм, популярним у ті часи. Абстрагуючись, вони прагнули показати символи воєнних катастроф. Проте не самі катастрофи, а лише їхню характеристику, їхню внутрішню суть, їхню філософію. Місце зйомок визначали самі виконавці, вони також вибирали одяг та деякі предмети реквізиту. Виразний жест актора було замінено колективним коливанням – це було запозичення з ранніх вистав театру «Березіль» та «Михайличенка». Тяжіння до максимальної площинності привів до того, що в кінострічці з'явилося оксамитове тло та сценічний подіум, а на ньому розташувалися статуї селян, польських вельмож і гайдамаків.

У «Зливі», коли не вважати на деякі спроби в «Бені Крикові», О. Калюжному пощастило вперше втілити свою мрію про перетворення матеріалу до початку зйомок. Організуючи матеріал до початку фільмування, автори зобразили громадянську війну як балет статуй, що оживають, а війну й історію Гайдамаччини вони позбавили сонця та показали їх у вигляді темних асоціацій нічної свідомості.

Оператори будували кадри так, «щоб тло павільйону утворювало настрої, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дійових осіб» [4, с. 31]. Зняті на фоні чорного оксамиту деталі поміщицького життя зводилися до суто умовних речей (приміром, відром був картонний конус).

ІСТОРИЯ

Рухи акторів були підкреслено уповільненими, міміка – умисне статична, жестикуляція – широка й монументальна. За задумом фільм повинен бути такий же площинний, як і старовинна ікона.

Одна з ідей постановників полягала в боротьбі зі стереоскопічністю. Горизонтальність камери, непорушність точок були головними ознаками стилю кінооператора О. Калюжного. А механічне поєднання функцій послідовних кадрів призводило до замкнутості кадру в собі, розбивало стрічку на окремі, мало пов'язані між собою сцени й фрагменти. Простір у кіно заповнювався кубоподібними речами, геометрично побудованими площинами – давався взнаки вплив кубізму (наприклад, смуги виораної землі в кадрі). Світло було використано не як допоміжний чинник, а як чинник конструктивний. Так, приміром, штурм Умані передано сутичкою променів. Плани були м'якими, розмитими, інтимними та ірреальними, немовби сон (згодом цей метод використовують оператори М. Топчій (у фільмах «Коліївщина», «Прометей») та Д. Демущий (у «Землі»).

Статичність, замкнутість сцен, своєрідне милування ними було запозичене з арсеналу старого символічного театру. Цей згусток символізму був жорстким, вольовим. Кінокадри інтенсивно завантажувалися різними речами й розпливчастими, як тіні, фігурами. Літературознавець О. Бабишкін характеризував це так: «Постаті виростили білими або сірими плямами на чорному екрані, до того ж оператор О. Калюжный часто подавав їх ніби в тумані» [1, с. 42].

«Екран, – каже О. Калюжный, – це вікно у світ. Здебільшого, хочуть бачити за цим вікном величезні пейзажі й сцени, та вони, наче вавилонська вежа, от-от заваляться. Тому за вікном кінооператора нічого нема. Його ідеальні фільми, – “Зливу” він не вважає за такий, – тільки малюнок на матовому склі, що його вставлено у вікно. І призначення цього скла – ховати життя від глядача. Це, навіть, не малюнок, а лише філософія на матовому склі. Її Калюжный і називає відродженням кінематографії, розкріпаченням її від натуралізму. Таким розкріпаченням кінематографу від натуралізму, каже він, були

“Нібелунги”, особливо сон Кримгільди з птахами» [цит. за: 10, с. 37].

О. Калюжный не заперечував, що роблячи свої багаторазові експозиції, він був під впливом експозицій зі «Звенигори» (сцени, де люди в ярмі), проте він збільшив їх кількість та ускладнив їх.

Після виходу картини, відзначаючи окремі хиби в роботі творчої групи, аудиторія одногосно визнала, що цей фільм є цілком оригінальним у кінематографі та дає новий початок школі кіно. Завдяки новаторському підходу у висвітлюванні художньої ідеї кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів – з екранів постали героїчні образи гайдамаків.

На майбутнє О. Калюжный собі відмічав, що не полишить своїх принципів. Він прагматично до максимального перетворення, до зберігання перетвореної гри акторів. Оператора вабив портрет, але цей портрет мав підпорядковуватися основному спрямуванню фільму. Кінооператор планував у наступних своїх картинах, як і в попередніх роботах з фотографії, просуватися до схематичності й простоти. Недарма ж за ідеальний павільйон в «Арсеналі» він вважав середину хати, де ефектність збудованої декорації була досягнута лише тінню на стіні. Але, на жаль, через політичні обставини кінооператор був змушений залишити Україну. Ось що було записано в особовій справі: «7 квітня 1928 року звільняється з посади консультанта у зв'язку з ліквідацією посади» [3, с. 3]. Таке «формулювання» було дуже популярне і слугувало лише ширмою в часи для гоніння.

О. Калюжный знайшов притулок у Москві, де з А. Роомом зняв свою останню кінострічку «Манометр-2» (1931). Потім його заарештували, але приблизно в 1934 році відпустили. Друг – оператор О. Гальперін – намагався посприяти Калюжному, запросивши його на роботу до ВДІКу, але це не допомогло. Він був удруге заарештований репресивними органами НКВД СРСР 25.12.1937 року, засуджений 02.01.1938 року до розстрілу «трійкою» при УНКВС Архангельської обл. [6].

І хоча в кіно оператор працював недовго, проте він устиг зарекомендувати себе як

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

винахідник і теоретик своєї справи, написав статті до журналу «Кіно» та видав підручник з операторської майстерності. Кілька років рукопис зберігався в кінооператора О. Гальперіна, але зник під час війни. Крім того, Олексій Васильович залишив по собі більш значущу спадщину – своїх учнів. Ось що пише про взаємостосунки кінооператора Д. Демуцького та О. Калюжного їхній колега: «Особливо добре ставився до Демуцького оператор О. Калюжний. Як і Демуцький, він пристрасно любив фотографію, високо цінував майстерність свого колеги, та й за культурним рівнем вони стояли близько один до одного. Це непомітно зближало їх» [7, с. 16]. Обидва у своїх творчих пошуках полюбили застосовувати монокль, а також саме О. Калюжний дав Д. Демуцькому кіноапарат і почав потроху знайомити його з операторською професією [9].

Багато в чому завдяки О. Калюжному сформувався режисерський стиль Івана Кавалерідзе, саме він надихав О. Лаврика та М. Топчія (найпоплівніший учень) у їх подальших творчих пошуках. «Нащадки» Калюжного осягли не лише всі тонкощі операторської майстерності, кожен у міру свого таланту усвідомив його «філософію матового скла». Не без гумору кінокритик Р. Юренев писав про перших операторів: «Режисером в ті роки не ставали всерйоз і надовго. Випадкові люди розчинялися в кінематографічному середовищі, актори поверталися до театру. Мабуть, єдиними справжніми професіоналами були кінооператори. Вони вміли наводити фокус, рівномірно крутити ручку апарату, знали хімікалії для проявки і друку» [цит. за: 2, с. 16].

Отже, переосмислюючи засоби кінозйомки майстрів дореволюційної школи, опановуючи за допомогою м'якомалюючої оптики, зокрема монокля, О. Калюжний створив індивідуальну світлопластичну манеру трактування кадру. Завдяки оригінальному світобаченню він став взірцем для цілої плеяди молодих кінематографістів 1920–1930-х років. Операторська школа О. Калюжного відіграла значну роль у навчанні молодих кадрів української кінематографії. Своїм прикладом він навчав мо-

лодь творчо підходити до розробок ідейно-художнього задуму, майстерності світлової інтерпретації, портрета, пейзажу, техніки зйомок. О. Калюжний виховував у них смак, прищеплював високу зображальну культуру. Кожний новий фільм Калюжного був для операторів-початківців школою, що сприяла підвищенню майстерності. Адже він ніколи не задовольнявся якимось одним рішенням, одним технічним прийомом. З арсеналу операторських засобів митець відшукував усе нові й нові зображальні засоби, домагаючись яскравого, образного розкриття ідеї кінопростору. Усе це було зроблено заради успішного формування кіно як мистецтва. Поміж учнів О. Калюжного можна назвати кінооператорів Ю. Єкельчика, О. Панкратьєва, І. Шеккера, М. Глідера, Д. Демуцького, М. Топчія. Усі вони стали провідними майстрами української кінематографії.

Джерела та література

1. *Бабишкін О.* Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – Київ : Радянський письменник, 1966. – 23 с.
2. *Гальперин А.* Из истории кинооператорского искусства (Начальные этапы становления профессии оператора-художника. Первые шаги советской школы операторского мастерства) / А. В. Гальперин. – Москва : Всесоюзный государственный орден Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1983. – 67 с.
3. Державний архів Одеської області, ф. 3870, оп. 1, спр. 65.
4. *Зінич С. і Капельгородська Н.* Знято в Одесі / С. Зінич, Н. Капельгородська. – Одеса : Маяк, 1969. – 74 с.
5. Кіно. Жур. (Харків) – 1926. – № 5. – 32 с.
6. Книга Памяти Жертв Коммунистического Тераора [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vse-adresa.org/book-of-memory/bukva-10/name-17/surname-24/repression-5>.
7. *Кохно Л.* Данило Порфиревич Демуцький / Л. Кохно. – Київ : Мистецтво, 1965. – 95 с.
8. *Равлюк-Голіцина О.* Становлення операторської професії в Україні (10-і – перша половина 20-х рр. XX ст.) // Нариси з історії кіномистецтва України. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 862 с.
9. *Тримбач С.* Рятівник краси Данило Демуцький: талант бачити [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ryativniki_krasi_daniilo_demutskiy_talant_bachiti.html 10.10.2003 р.
10. *Ушаков М.* Три оператори / Н. Ушаков. – Київ, 1930. – 40 с.

SUMMARY

The article examines the creative work of the cameramen O. Kaliuzhnyi in conjunction with artistic search of Ukrainian cinema figures of the 1920s. The authoress studies the little-known facts of the cameraman's life and analyses the influence of his artistic findings upon forming artistic facilities of a succeeding pleiad of cine-experts in the context of the domestic cinematographic school establishment in the 1920s–30s. The submitted article is one of the earliest attempts to arrange the contributions of the Ukrainian cameramen O. Kaliuzhnyi to the XXth-century Ukrainian cinema development.

Among a variety of scientific works dealing with the 1920s Ukrainian cinema, the theme of the work and creative formation of the first Ukrainian cinema operators has usually analysed in selective way. For instance, such studies as the ones covering the activities of D. Demutskyi, M. Topchiiy, B. Zaveliev (e.g., L. Kokhno, *Danylo Porfyrovych Demutskyi*; S. Trymbach, *Beauty Rescuer Danylo Demutskyi: A Gift for Seeing*; O. Ravliuk-Holitsyna, *Becoming of the Occupation of Film Photography in Ukraine (1910s to the early to mid-1920s)*; O. Musiyenko, *Kavaleridze as an Avant-gardist*; Yu. Zheliabuzhskiy, *The Art of Soviet Cameramen*; and O. Halperin, *From the History of Cinema Operator's Art (The Primary Stages of Formation of Artist-Cameraman. The First Steps of the Soviet School of Film Photography)* – all of them have mentioned the figure of their contemporary, colleague and teacher – O. Kaliuzhnyi – only in passing. The publications of the Soviet period have customarily assigned the cameraman a minor part. Thus, due to the epoch's ideological dictates and the camera operator's execution by shooting, the O. Kaliuzhnyi contribution, unfortunately, has been almost forgotten. Nevertheless, present-day open access to the newly revealed archival materials enabled the authoress-researcher to explore the staff and staple of the biography, creative establishment, as well as the artistic heritage of the outstanding Ukrainian cameraman in historical retrospect.

The article is based on a number of research sources, as well as archival materials over the period of the 1920s to 2000s, such as: the State Archives of Odesa Region (f. 3870). These processed documents made it possible to analyse the O. Kaliuzhnyi biography and work activities in the context of his acquisition of film photography mastery, the interaction of the master with other domestic cameramen and filmmakers. It should be emphasized that researchers of the Soviet period (R. Sobolev, H. Zhurov, I. Korniyenko, A. Shymon, N. Kapelhorodska, M. Ushakov), mostly conducted a superficial analysis of visual space of the films shot by O. Kaliuzhnyi and reservedly acquainted a reader with biographies of cameraman, or pointed out only their theme findings. Such a cautious treating can be explicated by an undercover prohibition of mentioning the names of artists who had become victims of the 1930s political repressions, particularly O. Kaliuzhnyi, as well as by ideological dictates. In the period of Ukraine's independence, approaches to studying cameraman's workmanship have not nearly modified. Such cine-experts as S. Trymbach, R. Rosliak, L. Hoseyko, certainly, have significantly broadened the confines of figurative problems of the 1920s Ukrainian cinematography, however even such luminaries as Oleksiy Kaliuzhnyi remained mainly minor object of analysis. In most cases, the cameraman was mentioned in the context of learning the activities of D. Demutskyi, I. Kavaleridze and others. Moreover, many modern scientific expositions often lack for arrangement of the earliest technological and theoretical discoveries, or the latter are covered without regard to influence and contribution of the cameraman. This is the cause why filmology still requires in-depth and comprehensive analysis of both the O. Kaliuzhnyi works, but the creation of other Ukrainian camera operators as well. The part of the filmography considered in the article has been lost for various reasons (predominantly political); therefore, the analysis is also based on studying the archival and concomitant materials, namely on posters, reviews, placards, critical responses, and memoirs of contemporaries.

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

Scientific novelty of the article consists in the fact that while basing on new archival materials and theoretical studies in the field of the 1920s figurative aesthetics, the authoress investigated the creation of the cameraman O. Kaliuzhnyi in conjunction with artistic search of the 1920s Ukrainian cinema artists. The researcher has analysed the influence of his artistic findings upon forming artistic facilities of a succeeding pleiad of cine-experts in the context of the domestic cinematographic school establishment in the 1920s–30s. The submitted article is one of the earliest attempts to arrange the contributions of the Ukrainian cameramen O. Kaliuzhnyi to the XXth-century Ukrainian cinema development. In her article, the researcher endeavoured to systematize the available information on O. Kaliuzhnyi with relying on fundamental methods of scientific analysis, especially systems analysis, content analysis, as well as narrative and iconographic modes of interpreting a film. She also examined the influence of creative heritage of the cameraman on the development of the 1920s–1930s Ukrainian film making being correlated with general trends of evolution of the Ukrainian visual culture of the period under investigation, the establishment of domestic film photography's school.

Keywords: cinematographic art, O. Kaliuzhnyi, AUPCA (All-Ukrainian Photo-, Cine-Administration), angles, filming, Avant-garde, silent films, camera operators.

ІМФЕ

Сучасність Modernity

УДК 791.221.7:791.231(477-25)"2013/2014"

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОСТОРУ, ПРОСТІР-РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ, ПРОСТОРОВІ ПРАКТИКИ: ЩО ТАКЕ МАЙДАН 2013–2014 РОКІВ

Юстина Кравчук

На основі теорії соціального виробництва простору Анрі Лефевра авторка статті розглядає революційний Майдан часів зими 2013–2014 років як просторовий, дискурсивний та соціальний феномен.

Ключові слова: Майдан, Сергій Лозниця, простір, медіа, революція, урбаністична теорія.

Исходя из теории социального производства пространства Анри Лефевра, автор статьи рассматривает революционный Майдан времен зимы 2013–2014 годов как пространственный, дискурсивный и социальный феномен.

Ключевые слова: Майдан, Сергей Лозниця, пространство, медиа, революция, урбанистическая теория.

Taking Henri Lefebvre's *social production of space* theory as her starting point, the authoress considers revolutionary winter Maidan of 2013–2014 as a spatial, discursive, and social phenomenon.

Keywords: Maidan, Serhiy Loznytsia, space, media, revolution, urban theory.

У 1974 році вийшла книга французького соціолога та філософа-марксиста Анрі Лефевра «Виробництво простору». Ця праця суттєво вплинула на сучасні урбаністичні теорії, особливо на дискусії навколо поняття просторової справедливості, що є одним із центральних у працях географів Девіда Харві та Едварда Соджі. Книга А. Лефевра, у якій він пов'язує репрезентацію та уяву з фізичними просторами міст і наголошує на діалектичному відношенні між ідентичністю та міським простором, створює концептуальну рамку, котра допомагає в розумінні таких щоденних просторових практик, як вуличний протест, революція, насильство тощо.

У теорії А. Лефевра центральною для розуміння феномену міського простору є його концептуальна тріада: він розглядає простір як такий, що здатен проявлятися в трьох формах водночас – як репрезентації простору, як простір-репрезентація і як просторові практики.

Репрезентації простору – це його фізичний аспект, який є результатом дій міських планувальників, котрі представляють позицію влади. Це картезіанське поняття

про простір як абсолютний та непорушний, цілісний та гомогенний [10, р. 14, 33]. Чим є простір київського майдану Незалежності, якщо намагатися проінтерпретувати його з такого погляду? До яких змістів відсилають його найбільш видимі та, здавалося б, очевидні елементи?

Майдан – це насамперед фізичний простір конкретної міської площі зі специфічним виглядом. Монументальні публічні площі на зразок Майдану зазвичай слугують символічними місцями для панівних владних інституцій, тому й логіка їхнього конструювання державна, а сьогодні дедалі частіше – ринкова. Простір майдану Незалежності в Києві здавна був саме такою репрезентацією владних еліт. Його сучасний вигляд поєднує в собі фрагменти двох масштабних урбаністичних трансформацій – післявоєнної сталінської відбудови та реконструкції 2001 року, часів президентства Леоніда Кучми. Закладені сталінськими архітекторами масштабні розміри самої площі, велика ширина вулиці Хрещатик, що перетинає Майдан, пишна архітектура в стилі «сталінського ампіру» – усе це було

ідеальним середовищем для проведення масових заходів, святкувань та парадів, які організовувалися «зверху» й мали прославити офіційний курс радянської влади [5]. Наступна велика реконструкція площі розпочалася 27 грудня 2000 року, коли під її приводом з майдану Незалежності вигнали учасників акції «Україна без Кучми». Цього разу до процесу був залучений приватний капітал одіозних та відомих ще в 1990-х роках бізнесменів Олександра Меламуда та Гаріка Корогодського. Їхнім дебютним проектом на ринку нерухомості став перший в Україні торговельний центр західного зразка «Глобус», що й досі розміщується в підземному просторі Майдану [13]. У радянські часи структура центральної площі Києва була основою для інсценізованого спектаклю революції, а також її комеморації. Леонід Кучма як типовий пострадянський диктатор намагався чинити перешкоди масовим зібранням шляхом комерціалізації та фрагментації простору – замість колективних революційних практик люди стали приречені на індивідуальне споживацтво під землею, тоді як на поверхні ансамбль Майдану розірвали за допомогою скляних куполів «Глобуса» й естетично непривабливих скульптур. Центральна з них – Монумент Незалежності – колона увінчана коринфським ордером та скульптурою жінки з калиною гілкою в руках. Цей позаісторичний, штучно сконструйований образ жінки-берегині ототожнюється із самою Україною та репрезентує прадавність української держави [1, с. 187–195].

Віктор Янукович виявився «достойним» послідовником політики Кучми. У грудні 2010 року комунальна служба київської мерії разом із представниками правоохоронних органів сприяла розбору наметового містечка Податкового майдану – протесту проти прийняття нового проекту Податкового кодексу. Офіційною причиною таких дій була проголошена необхідність встановлення новорічної ялинки. Таку саму аргументацію влада використала після подій 30 листопада 2013 року: у ту ніч, коли спецпідрозділ «Беркут» жорстоко розганяв мирних учасників Євромайдану, разом із силовиками прибула вантажівка «Київ-

благоустрою», наповнена різдвяними декораціями [3, с. 19–22].

Простором-репрезентацією А. Лефевр називав такий його прояв, у якому він постає як дискурсивний феномен. Простіше кажучи – це простір культурних, медійних, мистецьких, кінематографічних репрезентацій. Простір-репрезентація – простір уяви, через яку життя напругу *проживається*. «Це простір, який проживається через комплексні символи й образи його “ мешканців ” та “ користувачів ”» [10, р. 33], який часто використовує фізичні об’єкти, знайдені в просторі, щоб символізувати прожитий досвід і виробити значення. Роботи художників, фотографів, режисерів та поетів можуть бути просторами-репрезентаціями, що через механізми символізації конструюють контрдискурси й, таким чином, відкривають можливість осмислювати простір в інший спосіб [11, р. 172].

Майдан за період протесту й після нього породив численні дискурси про себе і в мистецтві, і в медіа, і в кіно, і в численних публікаціях. Усі ці дискурси, а особливо медійні, часто суперечили не лише тому, що відбувалося на площі в реальності, але й один одному. Тобто можна сказати, що медійна репрезентація *Майдану* існувала як окремий автономний простір, у якому точилася боротьба за гегемонію у виробництві значення цього феномену, за правдиве висвітлення подій. З іншого боку, уже після *Майдану* виникла й досі виникає значна кількість мистецьких, документальних, публіцистичних, дослідницьких матеріалів, які претендують на осмислення того, що там відбулося, в альтернативній щодо медійної, більш глибокій та критичній формі.

Сьогодні, коли київські події 2013–2014 років уже стали історією, *Майдан*, певною мірою, продовжує існувати на екрані завдяки документальним фільмам, що з’являються й досі. Незліченність візуального матеріалу, записана на *Майдані*, перетворила документальне кіно на один з найдоречніших підходів до розуміння цих подій. Андрей Ужіца – румунський режисер-документаліст, який разом із Харуном Фарокі зняв знамениті «Відеограми

СУЧАСНІСТЬ

революції» (1992), – удадо висловився: «У 1989 році сотні камер стежили за подіями в Румунії. Історія більше не ділиться на дії театральної п'єси, як і на розділи роману, – вона сприймається як послідовність кадрів, а послідовність кадрів вимагає фільму» [9].

Уважний погляд на деякі документальні фільми про Євромайдан, з одного боку, може ознайомити нас з основними візуальними наративами Революції 2013–2014 років, а з другого, – здатний відповісти на ряд теоретичних питань про природу документального образу. Як простір документального фільму зіставляється з реальним історичним революційним простором? Яка функція документального образу? Чому рухомий документальний образ є настільки вдалим медіумом для вираження революційної суб'єктивності? Чи повинен документальний фільм інформувати нас, подаючи детальний коментар про соціальний та політичний контекст подій, які він репрезентує? Якщо так, то чим він відмінний від аналітичного тексту або новинного повідомлення?

Вихід на українські екрани фільму «Майдан» Сергія Лозниці влітку 2014 року показав, що ці, здавалося б, прості питання досі потребують відповідей. Стрічка викликала доволі несподівану, зокрема й для самого режисера, реакцію в місцевої публіки. Погляди глядачів радикально поляризувалися: одні різко розкритикували режисера, звинувативши його у фальсифікації *Майдану*, інші – підводилися з місць під час перегляду фільму, щоб проспівати гімн України разом із представленим на екрані революційним натовпом. Хоча ці реакції можуть здатися кардинально протилежними, але свідчать вони про одну річ, а саме про те, що глядачі не розгледіли дистанції між реальністю та її репрезентацією в кіно [4].

Маючи індексальну природу, образ у документальному кіно, здавалося б, претендує на якнайдостовірніше, правдиве відображення реальності, оскільки базовим його об'єктом є сама історія, а не вигадка, як у випадку ігрового кіно. Водночас один з піонерів документального кіно Джон Гріерсон, який уперше вжив термін «докумен-

тальне кіно», ще в 1920-х роках визначав це поняття як «творче трактування дійсності» [6, р. 82]. Сам С. Лозниця, на зразок філософів-структуралістів, пропонує розглядати візуальний образ (зокрема документальний) як символ, який хоч і відсилає до об'єкта й дуже на нього схожий, проте ним не є. Тобто образ – не пряме відображення реальності, а її **репрезентація**, що «передбачає активну роботу з відбору і презентування, структурування та формування: не просто передання вже наявного значення, а активніша праця над наданням значення речам» [8, р. 64]. У цьому контексті фільм С. Лозниці, як і будь-який інший документальний фільм, що не є пропагандистським, можна назвати роздумом над певною історичною подією.

Над чим саме в такому разі роздумує Лозниця? У фільмі революційні події репрезентовані з доволі відстороненої перспективи. Складаючись із тривалих широких планів, «Майдан» підкреслює неутручання режисера. Цей і деякі інші формальні засоби, такі як повна відмова від закадрового коментаря, дозволяють порівнювати «Майдан» з тим, що деякі теоретики документального кіно називають кіно-спостереженням, а інші – прямим кіно або *cinéma vérité* [12, р. 38–44].

Фільм С. Лозниці виражає просторову й часову неперервність подій, які розгортаються на площі. Хоча, на перший погляд, може здатися, що в кадрі нічого не відбувається: загальні плани й абсолютно статична камера максимально усувають динамізм, наявний, наприклад, у фільмі «Все палає» (режисери: О. Течинський, О. Солодунов, Д. Стойков; 2014 р.) з його різким монтажем та надзвичайно рухомою камерою. Понад дві години фільм показує звичайні будні протестувальників, завдяки чому стає видимою найбільш базова структура *Майдану*. Цю структуру складають усі види самоорганізованих соціальних інститутів, що виникли на *Майдані* й існували там протягом місяців протесту, – це кухня, місця спільного проживання, університет, церква, система охорони здоров'я, система самооборони тощо. Таким чином, за допомогою власних, наперед визначених,

формальних прийомів С. Лозниця занурює глядача в *Майдан* як соціальне ціле з його соціальними відносинами, владними відносинами та їх неперервною трансформацією у зв'язку зі зростанням насильства на площі. Ми спостерігаємо за тривалим процесом того, як революційні маси здобувають політичну суб'єктність, що, зрештою, проявляє свою колективну волю, ліквідуючи репресивний режим.

С. Лозниця представляє *Майдан* як третю форму простору в розумінні А. Лефевра, а саме як набір *просторових практик*. Просторові практики – це соціальний аспект простору, простір як спільнота, точніше, як сукупність соціальних відносин [10, р. 33]. Це «щоденна рутинна та досвід, які «виділяють» власні соціальні простори. Ці практики – повсякденна діяльність життя – є проміжною ланкою між двома формами соціального простору. Вони працюють у межах сприйнятливої абстрактного простору планувальників та архітекторів, водночас формуючись і формуючи наше сприйняття та типи використання простору. Тоді як планувальники можуть позначати ділові площі як публічні, сприйняття мешканців може спонукати їх використовувати вулиці в інший спосіб, у зв'язку з відчуттям небажаності в діловій частині міста чи небезпеки – в іншій. Постійна гра між двома типами соціального простору існує у взаємодіючому відношенні з просторовими практиками «користувачів» простору» [11, р. 172].

Майдан – це спільнота людей, які, перебуваючи в просторі міста, завдяки політичним практикам, що вони в ньому здійснювали, змогли переозначити старий і спродувати новий, значно демократичніший простір. Можна сказати, що це навіть не спільнота, а окреме суспільство, у якому сформувалися структури, типові для будь-якого соціуму – університет, бібліотека, оборонні одиниці, медична служба, кухня тощо. Протягом зими 2013–2014 років київський майдан Незалежності став одним з тих іконічних публічних просторів, у яких люди проголошують та здійснюють свої громадянські права. Узагалі вся історія київського *Майдану* яскраво ілюструє, як та-

кого роду простори стають по-справжньому публічними шляхом їх апропріації громадянами на протигагу провладним дизайнерам. Часто площі, що є репрезентаціями владних відносин, притягують критично налаштовані та невдоволені маси, присутність яких саме в цих місцях є ствердженням того, що державні інституції мусять включати самих людей, які населяють цей простір. Починаючи з 2000-х років і аж до 2013–2014 років, майдан Незалежності був центром поступового зростання протестної активності: після «України без Кучми» – руху за свободу слова, приводом до якого стало вбивство Георгія Гонгадзе, у 2004 році відбулася Помаранчева революція – масовий протест за чесні вибори. Така хронологія є прикладом того, як історію міста змінюють, переосмислюють та переписують самі його громадяни.

У певному сенсі Майдану Революції 2013–2014 років удалося стати не просто фізичним, але й специфічним соціальним простором політичної взаємодії. Під час протесту слово «майдан» почало позначати не лише конкретну площу в центрі Києва, але й, як висловився за висловом Тімоті Снайдера, сам акт публічної політики, місце, де створюється політичне суспільство [7]. Відтепер, коли ми пишемо *Майдан* з великої літери, то маємо на увазі центральну площу Києва. «*Майдан*» з великої літери в лапках може відсилати до фільму С. Лозниці як однієї з можливих його репрезентацій. Урешті-решт, *майдан* з малої літери, з одного боку, є лише арабським еквівалентом слова «площа», а з другого, – віднедавна набув для нас значення *агори* в античному сенсі. Це не просто ринкова площа, де люди зустрічаються випадково, а місце, куди вони приходять цілеспрямовано для того, щоб висловитися і створити політичне суспільство.

Джерела та література

1. Київська книжка / за ред. К. Міщенко. – Київ : Медуза, 2015. – 376 с.
2. Лозниця С. Поющие с тенями: эссе режиссера Сергея Лозницы о его «Майдане» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opinion.platfor.ma/sergei-loznitsa-esse/>.

СУЧАСНІСТЬ

3. Політична критика. – 2014. – № 5.
4. *Радинский А.* О чем на самом деле «Майдан» Сергея Лозницы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://blogs.lb.ua/culture/274622_samom_dele_maydan_sergeya.html.
5. «Architects of revolt: the Kiev square that sparked Ukraine's insurrection» by Owen Hatherly [Электронный ресурс] // *The Guardian*. – 2014. – 8 April. – Режим доступа : <https://www.theguardian.com/cities/2014/apr/08/architects-revolt-kiev-maidan-square-ukraine-insurrection>.
6. *Eitzen D.* When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception // *Cinema Journal*. – 1995. – Vol. 35. – No. 1 (Autumn). – P. 81–102.
7. «Fascism, Russia, and Ukraine» by Timothy Snyder [Электронный ресурс] // *The New York Review of Books*. – 2014. – 20 March. – Режим доступа : <http://www.nybooks.com/articles/2014/03/20/fascism-russia-and-ukraine/>.
8. *Hall S.* The Rediscovery of «Ideology»: Return of the Repressed in Media Studies // *Culture, Society and the Media* / ed. by Tony Bennett, James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott. – London : Routledge, 1990. – P. 56–90.
9. Interview with Andrei Ujică [Электронный ресурс] // *Film Quarterly*. – 2011. – Vol. 64. – N 3 (Spring). – Режим доступа : <http://www.filmquarterly.org/2011/03/interview-with-andrei-ujica/>.
10. *Lefebvre H.* *The Production of Space*. – Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell, 1991. – 454 p.
11. *McCann E. J.* Race, Protest, and Public Space: Contextualizing Lefebvre in the U.S. City // *Antipode*. – 1999. – Vol. 31. – Issue 2. – P. 163–184.
12. *Nichols B.* *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. – Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1991. – 313 p.
13. *Radynski O.* Zły romans ukraińskiej oligarchii // *Krytyka Polityczna*. – 2013. – N 31–32. – S. 52–56.

SUMMARY

The Production of Space book by French sociologist and Marxist philosopher Henri Lefebvre was published in France in 1974 and had a major influence on contemporary urban theory and critical geography. The book, in which Lefebvre links representation and imagination with physical urban spaces and emphasizes dialectic relation between identity and urban space, created the conceptual framework useful for understanding such everyday spatial practices as public protest, revolution, violence, etc.

The article analyses Kyiv Maidan of the 2013–14 Revolution from the perspective of Lefebvre's theory of the social production of space. Referring to Lefebvre's conceptual triad of the representations of space, representational spaces, and spatial practices, the article considers the Kyiv central square as a physical space of urban transformations and power relations, discursive space of media representations, and social space of revolutionary practices.

This interpretative framework is not only useful for elaborate understanding of some basic aspects of the 2013–14 Maidan Revolution, but is also helpful in revealing some key antagonisms, present in the Ukrainian society since the collapse of the Soviet Union.

Keywords: Maidan, Serhiy Loznytsia, space, media, revolution, urban theory.

УДК 791.12:791.53]791.62:061Дов

«КОЛО ДЗИґИ» ЯК НАУКОВИЙ І ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ПРОЕКТ НАЦІОНАЛЬНОГО ЦЕНТРУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Тетяна Деркач

Статтю присвячено дослідженню і популяризації творчої діяльності видатного кінодокументаліста Дзиґи Вертова, який на українських кіностудіях поставив фільми про індустріалізацію Донбасу – «Одинадцятий» (1928) та «Ентузіазм: Симфонія Донбасу» (1930). Фільми було реставровано Національним центром Олександра Довженка.

Ключові слова: Донбас, Дзиґа Вертов, «Одинадцятий», «Ентузіазм: Симфонія Донбасу».

Статья посвящена исследованию и популяризации творческой деятельности выдающегося кинодокументалиста Дзи́ги Вертова, снявшего на украинских киностудиях фильмы об индустриализации Донбасса – «Одинадцатый» (1928) и «Энтузиазм: Симфония Донбасса» (1930). Фильмы отреставрированы Национальным центром Александра Довженко.

Ключевые слова: Донбасс, Дзи́га Вертов, «Одинадцатый», «Энтузиазм: Симфония Донбасса».

The article deals with researching and popularizing the creation of the prominent documentary film maker Dzyga Vertov, who has shot the films dedicated to the Donbas industrialization at Ukrainian film studios. Those include *The Eleventh Year* (1928) and *Enthusiasm: Symphony of the Donbas* (1930). Both films have been restored by the National Oleksandr Dovzhenko Film Centre.

Keywords: Donbas, Dzyga Vertov, *The Eleventh Year*, *Enthusiasm: Symphony of the Donbas*.

Дзиґа Вертов – одна з найяскравіших постатей світового кінематографа, митець, що підняв кінодокументалістику до рівня високого мистецтва. На українських студіях Вертов пропрацював кілька років (з 1927 до 1930 р.), створивши там такі шедеври, як «Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Ентузіазм: Симфонія Донбасу». Ці стрічки стали не лише документами часу, де відбилися перетворення, що надзвичайними темпами відбувалися в суспільстві, Дзиґа Вертов продемонстрував усьому світові, як з простої фіксації подій, як зі звичайної кінохроніки народжувалося високе мистецтво. Це був період, коли кінематограф стрімко й успішно розвивав свою мову, складалась образна система наймолодшого з мистецтв. На екрани виходили фільми С. Ейзенштейна, О. Довженка, В. Пудовкіна та інших радянських авангардистів. Їхні твори мали величезний резонанс у всьому світі. Вертов ішов своїм шляхом – шляхом документаліста, не втомлюючись дискутувати з Ейзенштейном, хоча мав з ним чимало дотичностей, насамперед щодо рішучого заперечення традиційного кінематографа, його жанрів і драматургії.

Вертов створює школу «Кінооко». Його сподвижники – оператор М. Кауфман, монтажер Є. Свілова та інші «кіноки» з ентузі-

азмом працюють над втіленням у практику вертовських ідей.

Захоплений надзвичайними можливостями кінематографа, Вертов був упевнений, що «кінооко» бачить і фіксує світ фактів значно краще від ока звичайної людини. Митець пропонував свій метод монтажу, який давав можливість орієнтуватися в морі життєвого матеріалу.

«Кінооко» – це:

монтую, коли вибираю тему (із тисячі можливих тем вибираю одну);

монтую, коли спостерігаю на тему (із тисячі спостережень на тему зробити доцільну вибірку);

монтую, коли встановлюється порядок показу відзнятого на тему (з тисячі можливих сполучень кадрів зупинитися на найбільш доцільних сполученнях, виходячи як з якостей відзнятого кіноматеріалу, так і з вимог заданої собі теми» [1, с. 114].

Дзиґа Вертов відкидав звинувачення, буцім-то він заперечує драматургію в кіно. Але він рішуче наполягав на специфічності дараматургії документального фільму. Він називав свій план – «план дій кіноапарата» [1, с. 106].

Як особливу категорію своїх однодумців Вертов виділяв «кіноків-спостерігачів»,

СУЧАСНІСТЬ

які мали надсилати цікаві матеріали з усіх куточків країни, і «блискавичних кінореporterів», які могли все це відзняти і дати матеріал для створення майбутнього фільму.

Можна навести одне цікаве спостереження: у 1920-х роках – у часи авангардного мистецтва і щирої віри в революційні ідеали, державне замовлення не було ознакою того, що створений за ним фільм стане прямолінійною, пласкою агіткою. На замовлення було створено такі шедеври, як «Панцирник “Потьомкін”» і «Жовтень» С. Ейзенштейна. «Крокуй, Радо!» було замовлено Мосрадою як звіт про її діяльність. «Шоста частина світу» – вражаюча за своєю силою кінопоема виросла на замовлення Держторга, що здійснював експорт таких товарів, як хутро, льон, пшениця, а також імпортував необхідне для країни устаткування й верстати.

В останньому фільмі надзвичайну роль відігравали тексти-написи, що Вертов називав «слова-теми». За своєю пристрасністю й енергетикою їх можна було порівняти з поезією Маяковського. Стосунки між цими видатними митцями – тема окремого дослідження. Вони ставились один до одного з великою повагою і щирою симпатією, бо були передусім творчими однодумцями. Коли переглядаєш стрічки Вертова, виникає відчуття, що побудова його монтажних фраз співзвучна ритміці поезії Маяковського.

У своїй наступній картині «Одинадцятий» режисер відмовляється від цього прийому. Як зауважує Вертов, його новий фільм мав стати сплетінням кінофраз без участі написів [1, с. 106].

«Одинадцятим» (фільм знятий до роковин встановлення Радянської влади) Вертов розпочав свою роботу на студіях ВУФКУ, де йому було створено сприятливі умови.

«Радянській Україні і всьому червоному СРСР цей фільм присвячує автор. Дзига Вертов» [4, с. 174].

Група «кіноків», очолювана Вертовим подорожувала всією країною. Проте найбільше зйомок було зроблено саме на українських теренах. Відзнявши в Росії кадри Волховбуду, Вертов майже весь фільм створював в Україні. Група побувала в Харкові,

Дніпропетровську (нині – м. Дніпро), Одесі, на будівництві Дніпрогесу, на Донбасі, де спускалася в одну з найглибших шахт.

Робота над фільмом була надзвичайно складною, іноді просто небезпечною, особливо для оператора М. Кауфмана. Пошлемося на тогочасну пресу. У нарисі, присвяченому цьому видатному оператору, журналіст О. Горенко звертає увагу на те, до яких, справді героїчних, зусиль вдавався оператор, щоб зробити свій матеріал вражаючим і цікавим. Для цього «доводиться не лише винаходити, але й ризикувати, шукаючи надзвичайних, оригінальних точок для знімання. І от М. Кауфман “крутить” фільм, лежачи на підніжці хуткого потягу, літаючи над скаженою бистриною Волховбуду на почепленому за трос місткові, вчепившись за ланцюги лебідки Дніпрельстану, притулившись до підпорок аеропланового крила.

То він мало з даху потяга не злетів, то от-от і його б автомобіль розчавив, то водоспад розтопленого металу ледь не забризкав його своїми палючими іскрами» [2, с. 5].

Вертов прагнув бути разом зі своїми операторами в найскрутніших ситуаціях, щоб побачити на власні очі й відчутти матеріал, який він буде компонувати за монтажним столом.

Не менш вражаючим, ніж польоти над розплавленим металом, був спуск у шахту на Донбасі. У сценарному плані це виглядало досить стримано, навіть беземоційно: «Ви в Донбасі. Ви серед шахт. Ви піднімаєтесь в надшахтну будівлю. Спускаєтесь з шахтарями під землю. Виходите з кліті. Вагонетки з конононами біжать по штреку. Ви спускаєтесь в нижні штольні. Прокрадаєтесь на четвереньках в забій. Повзуть шахтарі з лампами в зубах. Ручна і машинна робота в забої. Скрепер вигрібає вугілля до вагонетки.

Разом з вагонеткою, завантаженою вугіллям, ви повертаєтесь на поверхню землі.

Вагонетка виходить з кліті. Ось вона перекинулась і висипала вугілля на мосту. В інших місцях вугілля з вагонеток висипається прямо у вагони потягів.

Ви на залізній копальні. Вагонетки подаються в кар'єр. Добувається руда. За-

ТЕТЯНА ДЕРКАЧ. «КОЛО ДЗИГІ» ЯК НАУКОВИЙ І ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ПРОЕКТ...

вантажуються вагонетки. Підіймаються на поверхню. Висипаються у вагони. Вагони з рудою йдуть на заводи.

Ви об'їжджаєте на паротязі навколо доменного цеху. Ви слідкуєте за вагонеткою з рудою, яка піднімається до домни і перекидається над нею.

Серед руди і вугілля, серед вогню і заліза, серед вагонеток і кранів, серед домен і повітродувних машин ви проводите декілька днів, напружено вдивляючи в обличчя робочих, в роботу машин. Ви намагаєтесь зрозуміти велике значення цієї роботи в умовах пролетарської держави» [1, с. 275].

Насправді все обернулося неабияким випробуванням. Спуск нагадував падіння в прірву, дихання перехоплювало. Однак найстрашнішим було пробиратися штреком, наражаючись на небезпеку потрапити під вагонетку. Долаючи труднощі, кінематографісти спускалися в шахту ще і ще, щоб відзняти всі потрібні кадри.

Не правильно було б говорити про роботу групи Вертова, зосереджуючись лише на героїчних зусиллях «кіноків» під час зйомок. Головне, що кожен фільм являв собою надзвичайні мистецькі прориви й відкриття.

Як митець, Вертов у фільмі «Одинадцятий» ставив перед собою цілком конкретні завдання, акцентуючи, що його новий фільм, по-перше, «написаний на найчистішій кіномові, на мові «кіноока». «Одинадцятий» розраховано на зорове сприйняття, на зорове мислення.

По-друге, «Одинадцятий» написано кіноапаратом на документальній кіномові, на мові зафіксованих на плівку фактів» [1, с. 104].

Вертов відмовляється від використання «слова-теми», як це було в попередньому фільмі «Шоста частина світу», побудувавши картину як «сплетення кінофраз без участі написів» [1, с. 106]. Водночас і перший, і другий досвід митець вважав надзвичайно корисним. У картині багато кадрів, де митець знаходить зоровий еквівалент звукам: «Труба-сигнал. Пауза. Робітники розходяться... Удар дзвону. Пауза. Повільна перекличка дзвонів... Вибух. За ним наступний. Ряд вибухів один за одним. Каміння і пісок фонтаном» [1, с. 172].

Уже працюючи над «Одинадцятим», Вертов жив передчуттям звуку в кіно, руху від «кіноока» до «радіоока». Але після «Одинадцятого» він поставив свій шедевр «Людина з кіноапаратом», який сам Вертов вважав «візуальним концертом» і «теоретичним виступом на екрані» [1, с. 109].

Фільм, який визнано одним з найвищих досягнень світової кінодокументалістики, було піддано несправедливим нападкам, деякі критики називали його «вінегретом на екрані», не відчувачи поліфонії методу Вертова.

За цими ж принципами Вертов розпочав роботу над першим звуковим фільмом «Ентузіазм...». Режисер добре розумів усі труднощі, що постали перед митцями, які вирішили закарбувати на кіноплівку переможний хід індустріалізації на Донбасі.

Сам Вертов вважав, що проблеми, які виникли на їхньому шляху, пояснюються тим, що вони надто «випередили в своїх планах і задумах наші технічні і організаційні можливості» [1, с. 128]. Але своїм фільмом вони відкрили шлях для виробництва «зорово-звукових» документальних фільмів.

Працюючи в надзвичайно важких умовах, про які згадував і сам режисер, і члени його знімальної групи, Вертов вирішив будь-що не відступати від свого принципу фіксації реального факту.

Оператор фільму Б. Цейтлін писав «всупереч встановленій думці, що ніби-то звуки в природі незручні для запису і дають недобрі наслідки (американці роблять всі шуми в ательє) всупереч умовлянням всіх звукоробітників, всупереч досвіду т. Роома, – Вертов добився перенесення мікрофона на вулиці, вокзали, до машин та на заводи.

Наслідки були блискучі. Нам пощастило дуже добре записати документальні звуки, шуми...

Тепер можна з певністю вже сказати, що «Симфонія Донбасу» буде не тільки документальна своїм образотворчим матеріалом, а й фільмом із справжніми документальними звуками» [5].

Фільм схвально прийняли в Україні, у ВУФКУ. «...реж. Вертову пощастило розв'язати болюче питання переходу «кіно-

СУЧАСНІСТЬ

ока” на “радіооко” у зв’язку з перспективами розвитку тонкіна. Вертов довів, що можна не лише фотографувати, а й тонувати життя “як воно є”».

Автор статті твердить, «що лише ентузіясти самого колективу групи Вертова змогли вкласти до скарбниці кінематографії української такий твір, як “Ентузіязм”» [3].

Особливо важливою була оцінка фільму Ч. Чапліном, який не шкодував добрих слів на адресу режисера: «Я ніколи не міг собі уявити, що ці індустріальні звуки можна організувати так, що вони здаватимуться прекрасними. Я вважаю “Ентузіязм” однією з найбільш хвилюючих симфоній, які я коли-небудь чув».

Містер Дзигґа Вертов – музикант. Професори повинні вчитися в нього, а не сперечатися з ним.

Вітаю.

Чарльз Чаплін» [цит. за: 1, с. 174].

А на Батьківщині дедалі частіше називають фільм «Какофонією Донбаса». Наприкінці 1930-х митець вже не може втілити жодного зі своїх творчих планів. Варто погортати щоденники того періоду.

«4 лютого 1940 р.

Чи можна вмерти не від фізичного, а від творчого голоду?

Можна.

7 лютого.

Одна річ – талановито зіграти на прекрасній скрипці. Інша річ – здібність і вміння цю скрипку отримати.

Одна річ – талановито поставити фільм. Інша річ – вміння цю постановку отримати» [1, с. 228].

Майже чверть століття Вертов залишався на маргінезах історії кіно. Лише в 1960-х роках до нього повертається дослідницький інтерес.

То може він, дійсно, зі своїми спробами писати «на соціалістичній мові» належить лише історії? Жива мистецька плоть його фільмів свідчить про інше. Відійшли в минуле гучні гасла тієї епохи. А мистецька сила «кіноока», могутні монтажні ритми його фільмів належать нашому часу.

Саме тому одним з найважливіших завдань у роботі державного підприємства Національний центр Олександра Довжен-

ка (Центр Довженка) є повернення творів Вертова для глядацького загалу.

Так, 2011 року Центром Довженка започатковано «Коло Дзигґи» – серію музичних кіноперформансів – кінопоказів відреставрованих авангардистських стрічок у супроводі спеціально створеної до них сучасної музики. Приводом стала знакова дата – 115-річчя від дня народження Дзигґи Вертова. На честь вшанування ювілею видатного документаліста-авангардиста відбувся перший кіноперформанс «Людина з кіноапаратом». Цим фільмом і було покладено початок повернення не лише доробку Дзигґи Вертова, а й повернення в Україну його непересічної постаті.

Також значним внеском у відновлення кіноспадщини стала реставрація Національним центром Олександра Довженка наприкінці 2012 року фільму «Одинадцятий» – перша із трьох авангардистських стрічок, знятих Дзигґою Вертовим в Україні.

За основу було взято знайдену в архіві Держфільмофонду Росії копію фільму на 35 мм негативній плівці. Тож реставрована цифрова копія з шаленим успіхом 2013 року увінчала закриття Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини *Docudays*. До фільму популярний сучасний композитор-виконавець Антон Байбаков написав музику.

Слід зазначити, що цікавою подією також став вперше продемонстрований анімаційний рекламний ролик до фільму «Одинадцятий». Його показ, як і належить, передував самому фільму.

Анімаційний ролик, створений 1928 року спільно Дзигґою Вертовим та Олександром Родченком, було віднайдене в Нідерландах лише на початку 1990-х років, тож під час фестивалю *Docudays*, відбулася прем’єра і самого рекламного ролика.

Згодом фільм активно братиме участь у різних показах, наприклад, у рамках «Форуму видавців-2014», фестивалю «Українська весна» (м. Познань, Польща).

Проте найзначнішим показом, на наш погляд, стала демонстрація 2015 року в Берліні, у легендарному кінотеатрі «Арсенал», як результат співпраці двох організацій – Центру Довженка та Німецького інсти-

ТЕТЯНА ДЕРКАЧ. «КОЛО ДЗИГІ» ЯК НАУКОВИЙ І ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ПРОЕКТ...

туту кіно і відео-арту «Арсенал». У рамках програми «Політика ритму: кіно українського авангарду» центральними стали три фільми українського періоду Дзиги Вертова («Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Ентузіазм: Симфонія Донбасу»).

А вже 2016 року на відзначення закриття роботи Українського павільйону в рамках Берлінського міжнародного кінофестивалю «Берлінале» відбувся показ «Одинадцятото» та анімаційного ролика до нього, з уже званою музикою Антона Байбакова, що була виконано наживо. Знаковим було також місце проведення кіноперформенсу «Коло Дзиги. Одинадцятий». Це кінотеатр «Babylon», який було збудовано в рік виходу фільму на екрани.

З огляду на популярність і відвідуваність кінопоказів серії «Коло Дзиги», з усі-

єю впевненістю можна сказати, що проведено не лише реставрацію фільмів, перлин українського авангарду, але й реанімовано пам'ять про видатного авангардиста. Фільми Дзиги Вертова повертаються до глядача.

Джерела та література

1. Вертов Д. Статті. Дневники. Замисли / Дзига Вертов. – Москва : Искусство, 1966.
2. Горенко О. Майстер кінооб'єктива / О. Горенко // Кіно. – 1929. – № 6. – С. 5.
3. Косячний П. «Два жовтневі» / П. Косячний // Кіно. – 1930. – № 19.
4. Рошаль Л. М. Дзига Вертов / Лев Моисеевич Рошаль. – Москва : Искусство, 1982. – (Серия «Жизнь в искусстве»).
5. Цейтлін Б. Симфонія Донбасу / Б. Цейтлін // Кіно. – 1930. – № 9; 10.

SUMMARY

The article deals with researching and popularizing the creation of the prominent documentary film maker Dzyga Vertov, who has shot the films on the Donbas industrialization, namely *The Eleventh Year* (1928) and *Enthusiasm: Symphony of the Donbas* (1930). Both films have been restored by the National Oleksandr Dovzhenko Film Centre.

This is the reason why the restitution of Dzyga Vertov's films to the wide audience is one of the most significant tasks of the state-run enterprise *National Oleksandr Dovzhenko Film Centre* (or *the Dovzhenko Centre*).

For instance, in 2011, the *Dovzhenko Centre* initiated the *KOLO DZYGY* project being a series of musical cine-performances – screenings of restored avant-garde films accompanied by specially created live contemporary music. As an occasion was the emblematic date – the 115th anniversary of birthday of Dzyga Vertov. The first cine-performance – a screening of Vertov's *Man with a Movie Camera* – was held in honour of jubilee of this outstanding documentary film maker and avant-gardist. This was the event that has launched the restitution of not only Dzyga Vertov's heritage, but also the returning of this extraordinary personality to Ukraine. Afterwards, two other Vertov's restored films have been successfully presented: *The Eleventh Year* and *Enthusiasm: Symphony of the Donbas*.

Taking into consideration the popularity and high attendance of the screenings of the series *KOLO DZYGY*, one can say with certainty that there has been accomplished not only the restoration of the films – definite gems of the Ukrainian avant-garde for viewers, but also revived the memory on the prominent avant-garde artist. Dzyga Vertov's films are coming back to audience.

Keywords: Donbas, Dzyga Vertov, *The Eleventh Year*, *Enthusiasm: Symphony of the Donbas*.

УДК 791.229.2:791.233:622.2](477)"198/199"

П'ЯТДЕСЯТ РОКІВ ПІСЛЯ ДЗИГИ ВЕРТОВА: ОБРАЗ ГІРНИКА В СОЦІАЛЬНОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО КІНЦЯ 1980-х – ПОЧАТКУ 1990-х РОКІВ (на прикладі фільмів «Липневі ГРОЗи» та «Перебудова знизу»)

Катерина Яковленко

Наприкінці 1980-х років професія гірника як героя кінофільму актуалізується через низку соціальних та політичних причин. На Донбасі відбувається найгучніший соціальний протест та голодування представників гірничої професії, які вимагають покращення умов роботи та життя. Ентузіазм, заявлений Дзигі Вертовим у 1931 році у фільмі «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)», під впливом часу та політико-економічних процесів трансформувався в соціальну втому. Однак паралельно відбувається й інша трансформація – зміна голосу. Фільм Вертова стає знаковим насамперед через використання звуку. Однак у вертовському фільмі він не належить гірникам; його джерело – радіо та гучномовець. Водночас у документальних фільмах кінця 1980-х – початку 1990-х років голос тримають виключно гірники, які протестують на площі в Донецьку.

У статті зроблено аналіз двох фільмів про шахтарські страйки – «Липневі ГРОЗи» (виробництво «УкрКіноХроніка», Україна) та «Перебудова знизу» (США), а також проведено компаративний аналіз образу гірників 1980-х років з образом шахтаря Дзиги Вертова у фільмі «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)».

Ключові слова: кінохроніка, документальне кіно, образ гірника в кінематографі, Донбас у кінематографі, українське документальне кіно, соціальні протести, перебудова.

В конце 1980-х годов профессия горняка как героя кинофильма актуализируется по ряду социальных и политических причин. На Донбассе проходит громкий социальный протест и голодовка шахтеров, которые требуют улучшения условий работы и жизни. Энтузиазм, заявленный Дзигой Вертовым в 1931 году в фильме «Энтузиазм (Симфония Донбасса)» с течением времени и политико-экономических процессов трансформировался в социальную усталость. Однако параллельно происходит и другая трансформация – изменение голоса. Фильм Вертова становится знаковым из-за того, что в нем в первую очередь использован звук. Однако в вертовском фильме он не принадлежит горнякам, его источник – радио и громкоговоритель. Вместе с тем в документальных фильмах конца 1980-х – начала 1990-х годов звучащий голос принадлежит исключительно горнякам, которые протестуют на площади в Донецке.

В статье сделан анализ двух фильмов о шахтерских забастовках – «Июльские ГРОЗы» (производство «Укркинохроника», Украина) и «Перестройка снизу» (США), а также проведен компаративный анализ образа горняков 1980-х годов с образом шахтера Дзиги Вертова в фильме «Энтузиазм (Симфония Донбасса)».

Ключевые слова: кинохроника, документальное кино, образ горняка в кинематографе, Донбасс в кинематографе, украинское документальное кино, социальные протесты, перестройка.

At the end of the 1980s, the occupation of miner as a cinematographic character became urgent due to a string of social and political reasons. In the Donbas, there happened the most resonant social protest and hunger strike of the miners' representatives, who demanded improvement of working and living conditions. The enthusiasm, declared by Dzyga Vertov in the film *Enthusiasm (Symphony of the Donbas)*, has become transformed, being influenced in time and owing to certain political and economic processes, into a sort of social fatigue in some 60 years. Though, another parallel transformation – a change of voice – had been occurring as well. The Vertov film became emblematic primarily due to being the first sound film made in Soviet Ukraine. However, in this Vertov's film, voice did not belong to miners – the source of it were, first and foremost, a radio set and a loudspeaker. At the same time, in the documentaries of the late 1980s – early 1990s, miners, the possibility of voicing was solely held by miners while protesting at the central square of Donetsk.

The article examines two films on miner's strikes – *The July STORMs* (produced by the *UkrNewsReel*, Ukrainian SSR, Ukraine) and *Perestroika From Below* (USA), as well carries out a comparative analysis of an image of the 1980s miners with a personage of a miner Dzyga Vertov in the film *Enthusiasm (Symphony of the Donbas)*.

Keywords: newsreel, documentaries, image of a miner in the cinema, representation of Donbas in filmmaking, Ukrainian documentaries, Perestroika, social protests.

Від 31 серпня по 13 вересня 2015 року Київський міжнародний інститут соціології (КМІС) провів на замовлення громадської організації «Центр стратегічних досліджень» та «Агенції ненасильницьких рішень» опитування громадської думки жителів України. Методом телефонного

інтерв'ю з використанням комп'ютерних технологій (САТІ) за стохастичною вибіркою з квотним відбором на останньому етапі, репрезентативною для населення України віком від 18 років, було опитано 1000 респондентів. Опитування відбувалося в усіх регіонах України (крім АР Крим), у

т. ч. й на теренах Донецької та Луганської областей, які тимчасово не контролюються владою України. Серед питань, порушених під час опитування, було й те, що стосувалося шахтарських страйків кінця 1980-х – початку 1990-х років.

На запитання «Наскільки Вам відомо, що в 1989–1991 роках шахтарі Донбасу організували страйки, демонстрації та марші з вимогою виходу України зі складу СРСР, і їхні акції відіграли значну роль у здобутті Україною незалежності?» відповіді респондентів розподілилися таким чином: трохи менше половини респондентів (46,5 %) нічого не знають про ці події, а 18,2 % не змогли відповісти на запитання. Як сталося, що подія, яка фактично стала каталізатором державотворчих процесів в Україні, «стерлася» з пам'яті людей і забулася?

На це дивне соціологічне явище цікаво поглянути й з іншого боку – з боку медіа: як ті події відобразилися у ЗМІ та іншій візуальній інформації?

Донецькі шахтарі підтримали всесоюзний страйк гірників у 1989 році загальним голодуванням на площі перед будівлею Донецького виконкому. Майже одразу до Донецька з Києва приїхала знімальна група «УкрКіноХроніки» на чолі з двома режисерами – Анатолієм Карасем і Віктором Шкурініним та оператором Віктором Кріпченком.

Команда українських хронікерів одразу взялася за зйомку. Героями їхніх кадрів стали гірники, такі самі робітники, захоплені зненацька, як колись так само «зненацька» захопив Дзиг'я Вертов у своєму фільмі «Ентузіязм (Симфонія Донбасу)». Режисери навіть випадково зняли одні й ті самі місця, що колись знімав Вертов для свого кіно [11]. Але порівняння героїв документальної стрічки «Липневі ГРОЗи» (складається з двох документальних стрічок під назвами «Страйк» та «Викид») та «Ентузіязму (Симфонії Донбасу)» цікаве тим, що перший фільм є фактично реверсом другого і створює йому візуальну, звукову та ідеологічну опозицію. Цікаво, що цю опозицію відчутно навіть у назвах фільму: «Ентузіязм (Симфонія Донбасу)» – апелює до чуттєвого та просторового, у назві немає ані людини, ані навіть машини, а є лише опис емоційного стану та згадка про

конкретний простір; «Липневі ГРОЗи» – навпаки підкреслює поєднання природного та людського, це назва-портрет, адже ГРОЗи – насамперед аббревіатура, що позначає гірника очисного забою і вже потім грозу як природне явище.

Для Вертова гроза – виключно природне явище, якому він надає значення символу. Режисер розуміє грозу як фактор ідеологічних та соціальних змін у суспільстві, перехід від ручної праці до механічної; від переможеного капіталізму до планового соціалізму.

Образ

Фільм Вертова задумано як уславлення механічної та соціалістичної революції, важкої щоденної праці. Ідеологічний пафос фільму закладено у назві – Симфонія, де оспівана споріднена праця людини та машини. У своїх щоденниках Вертов зізнається, що його захоплювала ідея возз'єднання селянина та трактора, машиніста та паровоза, він прагнув показати «творчу радість в кожен день механічної праці», таким чином виховуючи «нових людей» [5, с. 60–69]. Тому механіка (шахта, завод, машина) завжди надихає людей на «переможні кроки» в «боротьбі за п'ятирічку».

У своєму маніфесті «Ми» Вертов пише: «Ми виключаємо тимчасово людину як об'єкт кінозйомки через її невміння керувати своїми рухами <...> Розкриваючи душі машин, закохуючи робітника у верстат, закохуючи селянина у трактор, машиніста в паровоз – ми виносимو творчу радість в кожную механічну працю, ми споріднюємо людей з машинами, ми виховуємо нових людей. Нова людина, звільнена від неповороткості і незграбності, з точними легкими рухами машини, стане вдячним об'єктом кінозйомки» [5, с. 64]. Звертаючись до цієї цитати, варто зауважити на образі, що його так велично описує режисер, підкреслюючи свій пріоритет у зображенні неживого, механічного. «Живі» ж у Вертова – робітники – існують для того, щоби підкреслити технологічну революцію та соціальні зміни в суспільстві.

Вертов зображує гірників (завжди чистих, у білому чистому одязі, причесаних, акуратних) за допомогою авангардних засобів – розміщуючи камеру то під кутом угорі,

СУЧАСНІСТЬ

ставлячи у кут знизу. Вертов за допомогою камери створює не кіно, а рухомі скульптури, що повторюють образи давньогрецьких міфічних героїв. Герої його фільму завжди мають гострий вільний погляд, спрямований чи-то на прапор, чи-то на радянську зірку, що висять угорі, чи-то на глядача, що перебуває внизу. Таким чином, герої фільму – робітники – опиняються між глядачем та пропагандою.

Для Вертова фізичне тіло гірника не є предметом дослідження, це «композиційний елемент», елемент «візуальної хореографії», яку вибудовує автор на екрані [4, с. 66].

Фільм «Липневі ГРОЗи» не має ідеологічного пафосу та не створювався як симфонія чи ода будь-якому явищу чи події. Якщо у Вертова центральним сюжетом стає машина, то в Карася та Шкуріна – людина. Режисери хронікальних фільмів виступили виключно як документалісти, фіксуючи події та героїв, що зібралися на площі перед Донецьким виконкомом. Режисери намагаються не тільки показати страйк, але й зафіксувати вимоги гірників, розкрити причини незадоволення (жахливі умови праці гірників, поганий стан шахт тощо). Загалом «липневі вимоги» 1989 року містили 43 пункти [1], що передусім стосувалися соціальних та економічних змін. Важливим пунктом була вимога покращення стану самих шахт, адже відсутність модернізації призводила до збільшення аварій та смертності на виробництві.

Механіка, що раніше була «союзником» робітника, тепер стала ворогом – вона забирала життя друзів-гірників, постійно виходила з ладу і не відповідала нормам. Та й у багатьох випадках на шахтах залишалася актуальною ручна праця, а отже, механічна революція не відбулася до кінця.

Саркастичним у фільмі стало цитування ідеологічного кінонарису «Кінець Пекіна» (російською – «Конец Пекина» (1934)) режисера М. Левкова, виробництва «Укркінохроніки» (1934) про шахтарське селище Собачівка поблизу Горлівки Донецької області. «Показуючи переселення шахтарів Горлівки в нові будинки, режисер використовує стару плівку з жахливими видами районів жебраків, що названо “Шанхаєм”, “Пекіном” і відверто російською – “Собачевкою» [6]. Кадри

розрухи та «собачого життя» різко змінюються кадрами з новим простором для життя гірників, показується, як «останній мешканець “Пекіна” збирає речі й перевозить їх до нового дому. На місці нібито єдиної землянки, що залишилась, “для історії” закріплена табличка – «У пам’ять про прокляте минуле. Тут жив шахтар капіталістичної Росії». Будівництво нового житла підкреслено титрами перекладу з рос.: «Собаче життя було в Собачівці» та «Залишки старої капіталістичної Горлівки зметено з лиця землі». Кадри з будівництва доповнені також «Маршем комуністичних бригад» 1958 року.

Уривок цитованого фільму завершується кадром із чарочкою та пирогом, на якому написано «Кінець Пекіна», а також титром «З новим життям!».

Наступний кадр – життя гірників 1989 року, сучасність, де жінки носять воду з колодязя, адже в хатах немає води, а самі хати похилилися від віку.

Використовуючи фільм Левкова, Шкурін та Карась саркастично викривають радянську пропаганду, підкреслюючи, що змін не відбулося і Собачівка не зникла, а скоріше розширилася до розмірів усього Донбасу. У своєму інтерв’ю співрежисер Анатолій Карась згадує: «Я пам’ятаю один з найяскравіших епізодів, коли цілий день з ранку й до ночі ми провели навкарачки в шахті. Ми знімали все. Я пам’ятаю, що, до кінця не витримавши всього цього, я на зворотному шляху скинув із себе рятувальник і залишив його в шахті» [11]. «Вони [режисери. – К. Я.] стали свідками не тільки справді рабських умов праці, а й страшних похоронів, спочатку тридцяти шахтарів, що згоріли в забої. А потім ще тридцяти двох наших товаришів», – коментує фільм член страйкому донецьких шахтарів Олександр Коломійцев у кінорецензії газети «На екранах України» [8].

На відміну від вертовських героїв, робітники «Липневих ГРОЗ» не виглядають неживими скульптурами, вони не ідеальні, хоча й так само чепуряться перед камерами. «Скажіть у мікрофон, нехай гірники вдягнуть чисті шахтерки [верхній робочий одяг – К. Я.]», – кричить один із шахтарів своєму колезі у фільмі. На обличчях гірників видно зморшки, погляд трохи втомле-

ний, під очима можна помітити притаманну для шахтарів природну чорноту. Утім, за визначенням авторів фільму, їхні герої – «красиві люди», погляд яких спрямований виключно на себе та на своїх товаришів.

Герої фільму «Липневі ГРОЗИ», якщо й дивляться угору, то лишень на тих, хто виступає на сцені (а отже, на таких самих героїв), або ж на стелю, що ледь-ледь тримається на дерев'яних балках, як наприклад, в епізоді, де гірник з шахти Лідіївка показує авторам фільму будинок, у якому мешкає. Герої кінострічки також дивляться на глядача, інколи відводячи очі від нього, бо їм стає соромно за своє існування, як скажімо, страйкар, майстер-гірник шахти імені Скочинського Віктор Тимошенко, який зрадив гірників.

В іншому епізоді мати гірника запитує: «А хіба ми не люди? Хіба ми не маємо права нормально їсти?». Або ж ілюстративним є епізод із дружиною гірника, яка розмірковує про суть обов'язку жінки як матері перед суспільством, чоловіка як гірника і т. п. По суті, вона повторює тезу-гасло, заявлену Вертовим у його фільмі: «Шахтарі Донбасу мають пам'ятати, що від їхньої роботи залежить доля основних індустріальних центрів країни соціалізму», «Справа честі. Справа слави. Справа доблесті та геройства». Однак після 50 років існування соціалізму жінку хвилює питання: «що повинна держава зробити для гірника?». І хоча вона не проговорює це питання чітко на камеру, воно постає логічно у її недоказаному реченні: «Я народилася в Артемівську, сюди приїхала після школи. Навчалася тут, вийшла заміж. Тут народилися мої діти. Тут працює чоловік. Він працює ГРОЗОМ, гірником очисного забою на шахті Лідіївка. Синочкові старшому вісім років, доньці – шість. Знаєте, тут складно говорити про високі матерії. Якби ви запитали мене про честь, про обов'язок. Обов'язок – це, коли мій чоловік іде на роботу видобувати вугілля, обов'язок буде тоді, коли мого сина будуть призивати в армію, обов'язок мій, саме як жінки, як матері – виростити здорових, міцних дітей, а що таке далі борг – для мене поняття туманне. Тому що, хто на нас повинен подивитися, на наші всі ці нещастя, на наші всі ці хороми чи що... Ну що можна тут ще сказати»

Звук

Звук та звучання – те, що найбільше різнить обидва фільми. Так, свої ідеологічні переконання Вертов намагався підкреслити революційно – ввівши у фільм звук, який став центральним елементом фільму, навколо якого побудовано всю драматургію. Це ще раз підкреслює революційний намір Вертова змінювати кінематографічну мову взагалі – з мови жестів до повноцінного мовлення, аж до створення власної абетки. У підготовці до фільму Вертов зазначав: «Узяти до фільму звуки, а не кадри» [4, с. 74].

Один з перших кадрів – як дівчина (у ролі якої виступає дружина Вертова Єлизавета Свілова) починає слухати радіо через навушники, і глядач чує все те, що говорить «радіо-око». Далі починається «симфонія», що складається з різноманітних індустріальних звуків, які в сценарії розбиті на 9 різних груп [Там само]. Російська дослідниця Вертова Оксана Булгакова пише: «З відібраних звуків повинен бути створений алфавіт, що служить для комунікації між машинами заводу і тракторами колгоспу, між тракторами колгоспу та рейками, між рейками, шпалами та паровозами, між паровозами й масами, – нова азбука Морзе, що йде тільки через звукові відчуття й ритм без опосередкування в словах» [4]. Утім, за словами Булгакової, у фільмі реалізовані лише елементи цього плану, які при повторі одне одного створювали рондо.

Сам Вертов зазначає: «Цей останній вирішальний місяць нашої звукозаписувальної роботи проходив в обстановці брязкоту та гуркоту, серед вогню й заліза, що здригаються від звуків цеху. Забираючись глибоко під землю, в шахти, знімаючи з дахів будинків поїзди, що мчаться, ми остаточно покінчили з нерухомістю звукозаписуючого апарату й уперше в світі документально зафіксували основні звуки індустріального району (звуки шахт, заводів, поїздів і т. п.). У цьому четверте особливе значення візуально-звукового документального фільму «Ентузіазм» [цит. за: 9]. Звук у Вертова постійно захоплює простір навколо себе. Вертов пише: «Вітання, гасла, звуки військових оркестрів, звуки демонстрації, мова ораторів, революційні пісні» «входять

СУЧАСНІСТЬ

в завод», «приходять на площу, входять на вулиці» [Цит. за: 10]. Мілітаристська риторика, що використовується в гаслах (особливо відчутна в патетичній фразі «Донбас іде в наступ!»), відверто декларує революційний настрій суспільства та режисера. Однак для режисера звук є не просто звуком, а ритмом, який нагадує серцебиття. «Кінооцтво – є мистецтво організації необхідних рухів речей в просторі <...> згідне з властивостями матеріалу та внутрішнім ритмом кожної речі <...> Ми падаємо, ми зростаємо разом із ритмом рухів, уповільнених і прискорених, що біжать від нас, повз нас, на нас, по колу, – по прямій, по еліпсу, праворуч і ліворуч, зі знаками плюс і мінус» [5, с. 65–66].

Російський дослідник Євгеній Марголіт у книзі «Живые и мертвое» пише про феномен різномовності в ранньому радянському звуковому кінематографі. Зокрема, індустріальна утопія, яку пропонував Радянський Союз і яка відображена в «Ентузіазмі», спиралася переважно на індустріальні звуки. Однак, на його думку, саме така тенденція була характерна в цілому для всього раннього радянського неігрового кінематографа. За його словами, з появою звука слово знайде своє місце в закадровому голосі, утім, у період появи звука в кінематографі відбулася інша тенденція – «опредметнення слова», у центрі сюжету постає фіксація слова як такого. Тому носієм слова стає не людина, а радіо, «тобто слово, не тільки наочно відчужене від носія, а й повністю механізоване, так само, як у звукоряді в цілому переважають індустріальні звучання» [7, с. 130].

Є. Марголіт пише, що «уніфіковане офіційне слово залишається лише в персонажів негативних, роблячи їх фігури, навіть мимоволі, драматичними. Уніфікованим, запропонованим словом індивідуальність і пригнічується. Іншого ж слова у персонажа в ранньому звуковому радянському кіно немає» [7, с. 131].

Таким чином, розмірковуючи над цією тезою, дослідник підкреслює десакралізацію офіційного слова, індивідуальне слово стає іншомовним, відбувається його загострення, воно підкреслено стає відхиленням (розумово, ідеологічно та ін.).

Попри шалений успіх за кордоном та прекрасні відгуки метрів західного кіно, зокрема Чарлі Чапліна, звукова доріжка «Ентузіазму» офіційною радянською критикою була названа як «Какофонія Донбасу». У Вертова звук продуманий і розписаний, немає жодного епізода, де б звук не був на своєму місці або ж його не було взагалі. Натомість у фільмі «Липневі ГРОЗи» звук і слово набувають абсолютно іншого значення. Центральне місце займає саме слово, однак це не політичні та ідеологічні гасла або ж партійні настанови, а промови гірників, пряма мова від тих, хто потребує висловлювання. Період гласності, про який заявив генеральний секретар КПРС Михайло Горбачов у 1985 році, надав можливість людям промовляти й висловлювати свою позицію з площ за допомогою мирних зібрань і страйків, через гучномовець і мікрофон. Відбулася легітимізація індивідуального слова, визначена його важливість та значущість. Слово вийшло в маси, ним оволодів звичайний «не навчений» * робітник.

І якщо на початку фільму може скластися враження хаосу через постійні перебивання, крики та свисти, то в кінці слова звучать по черзі. Працює режим «вільного мікрофона», хоча й гірники слідкують за тим, хто говорить («Давай мікрофон тільки своїм!»). Попри певний плюралізм думок (під час протесту гірників 1989 року не було єдиного лідера), шахтарі намагаються відійти від пафосу та популізму, що, на їх думку, є лише шумом. Тому протестувальникам чинять жорсткі дії, вимикаючи мікрофон («Не будемо перетворювати наш шахтарський страйк на політичну дію!»). Після чого звук переходить у тишу, що триває 8 секунд.

Важливим чинником у фільмі стає звук годинника, що підкреслює напругу й додає драматизму. Показово, що звук годинника розуміється і як політичний фактор (куранти Кремля), і як соціально-побутовий (цокання годинника). Мілітаристська риторика так само відчутна у фільмі. Однак тепер вона лунає не в контексті ентузіазму, боротьби та перемоги соціалізму над капіталізмом, а в контексті страху та залякування

* Цитується за фільмом «Липневі ГРОЗи».

ня. У фільмі гірники зі сцени повідомляють, що до шахтарського населення доходять чутки про погрози силового розгону страйку. Утім, ці слова залишаються лише залякуванням – на кшталт політичних лозунгів.

Якщо перша частина «Липневих ГРОЗ» акцентує увагу на дистанціюванні від будь-яких політичних гасел, то друга частина – це набуття політичного голосу. Зі сцени звучать гасла щодо зміни уряду та розпуску місцевої ради. Шахтарі аналізують політичні події й розмірковують, що «попри те, що Київ одразу не підтримав гірників, їм все одно краще бути в Україні». «Сталася не відставка, а викид. Вони самі себе викинули з лав влади!», – коментує герой фільму*. Фізичне тіло влади – як місцевої, так і центральної – виявилось безсилим і безголосим, порівняно з набутим шахтарським голосом.

Прокат

Коротким резюме двох фільмів був би аналіз їхньої прокатної історії. «Ентузіазм («Симфонія Донбасу»)», попри критику, став одним із кращих документальних фільмів світу. Утім, термін «документальне» в цьому кіно скоріше – риторичне та дискусійне питання.

«Липневі ГРОЗи», навпаки, від самого початку був сприйнятий схвально. Прем'єра його першої частини фільму відбулася в Москві під оплески публіки, а гості, які прийшли переглянути фільм, йшли червоною доріжкою на прем'єру. Однак у суспільстві відбулися чергові політичні та соціальні зміни. Другий фільм було представлено в Києві після проголошення незалежності України, прем'єра відбулася без червоної доріжки та шалених відгуків у Будинку кіно, а згодом – на телевізійному екрані. Автори фільму отримали журналістську премію Ярослава Галана (за частину «Страйк»). Після цього фільм було покладено на полицю архіву «Укркінохроніки». На фільм було написано кілька позитивних рецензій, зокрема у газетах «На екранах України» та «Урядовий кур'єр». Рецензія Ю. Нечипоренка в газеті «На екранах України» завершилася слова-

ми страйкаря, що в нього немає довіри до жодного українського політика, і вони «будуть діяти самі, і в соціальному, і в політичному плані». Страйки гірників продовжувалися і в часи незалежності України, вимоги гірників не були ухвалені та затверджені й після завершення страйків.

Інший документальний фільм «Перебудова знизу» було зроблено як фільм-дослідження соціальних страйків гірників на Донбасі американськими професорами історії Даніелем Валковіцем та Барбарою Абраш. Автори фільму надають голос виключно гірникам, лідерам профспілкового руху, які розповідають поетапно історію того, як зароджувався протест, як він розвивався. Фактично автори фільму створюють кінороботу на основі усної історії, де існує поліфонія голосів та думок.

Як зазначає, автор фільму Даніель Валковіц в інтерв'ю 2011 року журналу «Спільне», голоси робітників були дуже різні, а й навіть такими, що виступали не за рух у цілому, а за особисті інтереси: «У фільмі ви побачите двох молодих профспілкових лідерів, Валерія та Геннадія. Геннадій залишився у профспілці та продовжував боротьбу. А Валерій <...> усе, чого він хотів від профспілки, – це позичити грошей, щоб мати змогу відкрити свій власний ресторан. За аналогією до «апаратчиків КДБ», я називаю таких людей «підприємчиками» [3].

Тема гірників, їхнього соціального статусу, умов життя та праці, їхніх політичних поглядів не находила своєї підтримки у медіа, попри те, що страйки продовжувалися й на початку 1990-х рр. Маргіналізація відбувалася на репрезентаційному рівні ще й через те, що ті представники Донбасу, які прийшли до центральної влади, не підтримали вимог шахтарів та перестали займатися їх питаннями. Нова донецька еліта, що формувалася в регіоні, поступово витісняла образ гірника своєю власною репрезентацією. «Позитивний» герой – робітник – був заміщений на таких персонажів, як «новий» політик та «новий» бізнесмен.

Починаючи з початку 1990-х років шахтарські страйки поступово залишаються і без уваги кінематографістів. Документальні фільми про гірників знімають переважно

* Цитовано за фільмом «Липневі ГРОЗи» (частина 2, фільм «Викид», 1992).

СУЧАСНІСТЬ

іноземні режисери, порушуючи питання незаконного видобутку вугілля, дитячої праці («Листи з Юзівки», «Шахта № 8»), алкоголізму, низького соціального достатку («Інший “Челсі”. Історія з Донецька») тощо. Нова історія дикого капіталізму почала диктувати й нові вимоги до формування образу гірника, а точніше – вимивати його. Пізніше образ шахтаря з Донбасу стане предметом політичних спекуляцій та передвиборчих погроз. При такій ситуації важливим є те, що гірник нині асоціюється виключно з регіоном Донбасу, попри те, що видобуток вугілля відбувається не тільки на Сході, але й на Заході (Львівська область) та у Центральній Україні. Однак у декларованому протистоянні Схід-Захід, що впроваджувалося в медіа, такої об'єднуючої риси, як спільна мета всіх гірників, немає.

Вимивання теми з медіа, з історії, з пам'яті – проблема для соціологів, які вивчають простори пам'яті та її «індивідуальність» і «колективність». У 1992 році професор Колумбійського університету Маріанна Хірш [12] уперше ввела в обіг термін «постпам'ять» – те, що відбувається після пам'яті. Дослідниця акцентувала увагу на тому, чому деякі спогади можуть бути фальшивими та яким чином травма відображається на суб'єктивності цих спогадів.

М. Хірш спирається на образи масової культури – кіно, фотографію, мистецькі проекти. У своєму аналізі вона використовує фільм Сьюзен Майзелас «Картини революції», де розповідається про громадянську війну в Нікарагуа 1980 року словами свідків та учасників. У цьому фільмі, як у «Липневих ГРОЗах», відбувається опозиція між свідками та владою, яка у свою чергу намагається сформувати власні свідчення. Так, у фільмі «Липневі ГРОЗи» гірники говорять про те, що центральні медіа –

телебачення та преса – подають неправдиву інформацію. Їхні свідчення 1989–1991 років могли б сьогодні стати елементом відновлення пам'яті та нової контекстуалізації донецьких гірників в українському суспільстві.

Джерела та література

1. Національний центр Олександра Довженка.
2. 1 июля – годовщина шахтерских забастовок [Электронный ресурс] // Независимый профсоюз горняков. – Режим доступа : <http://npgu.org/novosti/1020-11-iyulya-godovshchina-shakhtjorskikh-zabastovok.html>.
3. Атанасов В. Деніел Валковіц: «Ми хотіли почути іншу версію історії – розказану робітниками» / В. Атанасов, А. Рябчук // Спільне : журнал соціальної критики. – 2012. – № 4. – С. 136–140.
4. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / Оксана Булгакова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010.
5. Вертов Д. Ми (Варіант маніфесту) / цит. за: Українське німе: 1-й том DVD-колекції української німої кіно класики. – Київ : Національний центр Олександра Довженка. – 2011. – 360 с.
6. Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества [Электронный ресурс] / Джулай Л. Н. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Материк, 2005. – С. 60–66. – Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/html/032011/15032011-02a.html>.
7. Марголит Е. Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. / Марголит Е. – Санкт-Петербург : Мастерская «СЕАНС», 2012. – 560 с.
8. Нечипоренко Ю. Неминучий «викид» / Ю. Нечипоренко // На екранах України. – 1992. – № 7 (1728). – С. 1–3.
9. Рихтер Г. Человек с киноаппаратом / Ганс Рихтер // Киноведческие записки. – 2002. – № 58. – С. 199.
10. Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов / Т. Селезнева. – Санкт-Петербург, 1972.
11. Телюк А. Держитесь до конца, и мы вас расцелуем [интервью с Анатолием Карасем] [Электронный ресурс] / А. Телюк, К. Яковленко // Colta. – 2016. – Режим доступа : <http://www.colta.ru/articles/cinema/10525>.
12. Хирш М. Что такое постпамять [Электронный ресурс] / [перевод К. Харлановой] ; М. Хирш, К. Харланова // Уроки истории. – 2016. – Режим доступа : <http://urokiistorii.ru/node/53287>.

SUMMARY

The article 50 Years after Vertov: An Image of a Miner in the Social Documentaries of the Late 1980s to Early 1990s (Based on The July STORMs and Perestroika From Below) article brings up the question of transforming an image of miners in the Donbas documentaries. In particular, there is a carrying out of the comparative analysis of the film Enthusiasm (Symphony of the Donbas) (1931) by Dzyga Vertov, where miners and workers were represented as

КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО. П'ЯТДЕСЯТ РОКІВ ПІСЛЯ ДЗИГІ ВЕРТОВА...

heroes with unlimited power, the Perestroika-period motion picture *The July STORMs* (1992) by Ukrainian film directors Anatoliy Karas and Viktor Shkurin, as well as the movie *Perestroika From Below* (1990) by American historians Daniel J. Walkowitz and Barbara Abrash. Both the Ukrainian SSR's and Ukrainian films were shot at Ukrainian film studios and illustrated the living of miners at periods of changes.

Another question, which is distinguished within the research, is an oblivion that has come about regarding miner's strikes of the late 1980s – early 1990s. The article explores the sociological analysis of the Kyiv International Institute of Sociology (KIIS) in the framework concerning collective memory of protest and its reengineering. It also starts the question of exerting influence of visual media (especially cinematograph) on social memory.

So far, there exists a discussion about a documentary or a live-action constituent of the Vertov's film: whether it is an ideological film or just a totalitarian epoch's one. Anyhow, there is a significant factor being an audio-visual image of a Donbas' miner. The film, which was made at the Avant-garde times, was moulding an accurate image of a working person, who by his / her merits in life and arts yielded, in any case, to industrial machines. Regardless of the then presence of sound in films, voices did not belong to workpeople, and the audio-accompaniment of the film's visual lines only emphasized the human dumbness, incapability and impossibility of acquiring of a voice of full value, apart from ideological slogans. Vertov insomuch showed consideration for sound recording that excluded nearly all human voices, instead of recording various technological sounds such as a factory hooter, a clock, a car engine's sound, etc. It was these technological audio-files, industrial cacophony that *Symphony of the Donbas* was grounded on. The theme of sound in *Enthusiasm* was well analysed by O. Bulhakova, L. Dzhulay, Ye. Margolit, H. Richter, and T. Selezniova. All these studies were examined in the article as well.

The film *The July STORMs* relates the 1989 miner's strikes and their consequences in the early 1990s. The film warmly has been accoladed with delight by viewers, however, shortly after it was laid on the shelf. The film entirely focuses on a miner, his urgent problems, attitudes, preferences, attachments, and so on. In this film, a miner acquires voice that sounds on the stage, often diffidently, yet in a quite earnest and pertinacious way.

It should be also noticed the transformation of miners' outward appearance described by the film's authors themselves as handsome people. Nebertheless, the beauty here is not exceptionally corporal, but rather inherent – a feeling of freedom, confidence in their own convictions, etc. Physical beauty is fairly natural – miners are tired, relaxed, happy, and sad; they are old and young, being conventional. Men have black coal-dust circles below the eyes typical of miners.

The research uses reviews of the film *The July STORMs*, interviews with its film directors, as well as other materials from personal archives of directors and cameramen of the film kept at the Oleksandr Dovzhenko National Centre. There are still no research notes on this film, and the article serves as the earliest attempt of analysing the film while embedding it in the Ukrainian art critical context in prospect of the humanities.

The comparative analysis of both films is becoming the barest necessity by the present-day situation along with outlining the issue of our society's neglecting miner's strikes. The authoress brings up the question, which now rings polemically in the context of the War in Donbas. Basing on a KIIS research and comparative analysis, the authoress asks: why the 25-year-old events have been already forgotten by our society, which had stayed at that time inside those occurrences and were immediate participators of the protests in 1989 – early 1990s.

The combination of the cinema and social sciences, particularly influence of cinematography upon the social memory, by way of example of the documentaries on the Donbas, is not research-wise outlined yet. Therefore, such a sphere of studies should become a consequent and consequential continuation of this article.

Keywords: newsreels, documentary films, representation of Donbas miners, Donbas cinema, social protests, perestroika.

Про авторів *Information About Authors*

Алфьорова Зоя Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету кіно-телемистецтва, завідувач кафедри телебачення Харківської державної академії культури, голова Харківського осередку Асоціації кінокритиків Національної спілки кінематографістів України

Брюховецька Ольга В'ячеславівна – кандидат філософських наук, докторантка кафедри культурології НАУКМА, член Національної спілки кінематографістів України

Деркач Тетяна Петрівна – аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, заступник керівника Фільмофонду ДП «Національний центр Олександра Довженка»

Кравчук Юстина Олегівна – аспірантка зі спеціальності «Кіно. Телебачення» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Мохсін Геннар – аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (королівство Марокко)

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, член Національної спілки кінематографістів України

Онуфрієнко Анна Володимирівна – кінознавець науково-програмного відділу Національного центру Олександра Довженка, випускниця магістратури НаУКМА (культурологія)

Пересецький Радислав Давидович – кінознавець, старший редактор ТОВ «Новий канал»

Погребняк Галина Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки кінематографістів України

Стасюк Дмитро Сергійович – аспірант зі спеціальності «Кіно. Телебачення» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Тавадзе Софія Юріївна – академічний доктор теорії та історії мистецтв, асоційований професор, координатор наукових проєктів, лектор Батумського державного університету мистецтв (Грузія)

Тримбач Сергій Васильович – старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат Національної премії ім. О. Довженка, голова Національної спілки кінематографістів України, заслужений діяч мистецтв України

Черков Георгій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Шульгіна Анастасія Артурівна – кінознавець, співробітник Школи візуальних комунікацій

Яковленко Катерина Юріївна – аспірантка Львівського національного університету ім. І. Франка, член Національної спілки журналістів України

Вимоги до наукових статей*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3 (55)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Валентина Кузик Олена Щербак</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Олена Михолат, Людмила Настенко</i>
Редактор англomовних текстів	<i>Павло Рафальський</i>
Оператори	<i>Тетяна Журавльова, Ірина Матвєєва, Тетяна Миколайчук</i>

У підготовці до друку цього числа «Студій мистецтвознавчих» взяли участь співробітники відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України *Оксана Волошенюк та Людмила Новікова*

Статті подано в авторській редакції

Підписано до друку 20.09.2016. Формат 60 × 84.
Обл. вид. арк. 12,84. Умов. друк. арк. 8,02.
Наклад 100 прим.

На обкладинці: *Забашта Василь*. Заповіт. 2010–2013. Полотно, олія

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.**

Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)
вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

Тел. 279-45-22

**<http://sm.etnolog.org.ua>
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua**