

УДК 791.229.2:791.233:622.2](477)"198/199"

П'ЯТДЕСЯТ РОКІВ ПІСЛЯ ДЗИГІ 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 «Укр-КіноХроніка», 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 (CATI) 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 фільмів: «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 виносимо творчу радість в кожную механічну працю, ми споріднюємо людей з машинами, ми виховуємо нових людей. Нова людина, звільнена від непереможності 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 кіно-рецензії 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 Скопинського 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 героїства». 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 «Ентузіязмі», 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 «Ентузіязму» 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 ентузіязму, 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 знаходила 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 німьї 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

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. Nevertheless, 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.