

(Не)зрозумілий Довженко

Іван Канівець



Українська демонстрація в «Арсеналі». Режисер Олександр Довженко. ВУФКУ, 1929.

Серед найвідоміших українських фільмів першої половини ХХ-го століття особливе місце посідає «Арсенал» Олександра Довженка. Інноваційна з художньої точки зору, стрічка була присвячена одному зі знакових епізодів Української революції 1917–1921 років. Із нагоди сторіччя цих подій варто ще раз уважно подивитися, чи не залишилось непоміченим щось із того, що хотів сказати своєю роботою майстер.

Окрім художньої цінності, фільм виділяється серед інших тогочасних кінотворів тим, що режисер був безпосереднім учасником показаного на екрані – штурму заводу «Арсенал». При цьому, хоча у стрічці події висвітлюються з точки зору більшовиків, Довженко в той час перебував на іншому боці, у складі українського війська.

Радянське кіно того періоду ставило собі за мету не так ретельне відображення історичних подій, як радше конструкцію певного міфу, що закладався чинною пропагандистською концепцією. В «Арсеналі» ми бачимо не просто історичний сюжет, а цілісну концепцію боротьби «радянського добра» з «українським буржуазно-націоналістичним злом».

Отже, фільм Довженка – це не просто художня картина, це свого роду маніфест радянської влади про ставлення до української боротьби за незалежність, і як такий він містить усі необхідні акценти в сюжеті, в героях, в образах. Однак із боку влади лунали звинувачення Довженка в націоналізмі, підставою для чого була його неприхована симпатія до всього українського, а також активне використання режисером метафор та символів, які могли мати подвійне трактування.

На час виходу «Арсеналу» ще жило чимало учасників цих подій, зокрема й тих, хто боровся на боці УНР. Серед них – Омелян Волох, який на чолі Гайдамацького Коша Слобідської України штурмував «Арсенал»; згодом він вчинив невдалий «лівий» заколот і втік до більшовиків. За свідченням сестри Варвари Крилової – першої дружини Довженка, майбутній режисер належав до куреня Чорних гайдамаків, складової Коша Слобідської України, тобто був під командою Волоха. Враховуючи невелику чисельність куреня (до 150 багнетів), вони повинні були знати один одного особисто.

Серед знаків та символів, які використав Довженко в «Арсеналі», мали бути речі очевидні для людей, свідомість яких була сформована до 1917 року, і, можливо, малоочевидні для молодого покоління. І цілком могли бути закодо-

вані знаки, зрозумілі передовсім тим, хто боровся разом із ним у лавах українського війська.

На жаль, дослідники зазвичай аналізують мистецький контекст «Арсеналу», залишаючи поза увагою історичний контекст Довженкових символів. Автор статті не може гарантувати стовідсотково правильне прочитання цих елементів «Арсеналу», проте ця спроба може бути цікавою для розуміння світогляду режисера.

Попри зазначену вище концепцію боротьби добра зі злом, сюжет фільму не є цілісним та дієво пов'язаним, його зв'язок радше образний. Він часто стрибає у часі та просторі (наприклад, на українському з'їзді Петлюра оголошений як Головний отаман, яким він стане вже за часів Директорії). Потроху накопичуються логічні парадокси, що мають вибухнути наприкінці фільму, зумовлюючи сцену розстрілу головного героя. Це значно мірою додає картині епічності, яка дозволяє уникнути послідовного висвітлення історичних подій, де Росія виглядала б агресором. Страждання народу за часів Першої світової війни на початку фільму формують загальну канву. Поява царя створює знайомий для глядача дискурс протистояння між класами. Сам «Арсенал» з'являється ближче до кінця, перші 50 хвилин присвячені образу Тимоша. За зовнішніми та поведінковими ознаками, це типовий більшовик, як їх подавала тодішня пропаганда. Він з'являється на екрані після царя, що підкреслює його позицію в дискурсі. При цьому можна зрозуміти, що членом партії він не є і за походом українець. Тож маємо типажного героя, який легко «читається» глядачем. Сама епічність твору вимагає головної уваги до особи героя і його «локальних» пригод. Відповідно, його конфлікт з іншою організованою силою – українцями, трактується як головний конфлікт десятиріччя з точки зору більшовиків: червоні проти білих.

Щоб подати відверто лівий український уряд кінця 1917 року як різновид російського правого, білого руху, режисер приділяє чимало екранного часу подіям на Софіївському майдані, вулицях Києва, показує український з'їзд. При цьому він наголошує на людях «непролетарського» типуажу. Костюмери та гримери посилюють цей ефект, який також підкреслюється операторськими прийомами. Врешті, зображуючи події близькі до реальних, режисер зміщує акценти, подаючи український рух виключно «бур-



Українська демонстрація в «Арсеналі».



Людина, функціонально схожа на Волоха, в «Арсеналі».



Омелян Волох. Фото часів Визвольних Змагань.

жуазним» і доволі недолугим. Сотні оригінальних світлин, які залишилися з тих часів, засвідчують: це мало відповідає істині. Загалом, ці персонажі доволі чітко відповідають дореволюційному образу «мазепинців», як їх часто подавала російська періодична преса, зокрема часопис «Києвлянин», і, отже, були відомі глядачам, свідомість яких формувалася до 1917 року.

Коли Довженко показує з'їзд, за логікою, це має бути Всеукраїнський з'їзд рад 4 (17) – 6 (19) грудня 1917. Але, через доволі вільне оперування часом у фільмі, цілком можливо, що це не якийсь конкретний український з'їзд, а узагальнена картина таких заходів. Принаймні титр на початку з'їзду говорить лише про те, що це був «перший всеукраїнський», тому це може бути і Всеукраїнський з'їзд рад, і Всеукраїнський національний конгрес, і Перший Всеукраїнський селянський з'їзд.

Тут ми зустрічаємо перший цікавий парадокс, що дозволяє подвійне трактування. Довженко показує послання з погрозами від Українського Чорноморського флоту Центральній Раді. Важко зрозуміти, чи має цей епізод під собою якісь історичні підстави, адже з документів та спогадів учасників різних українських з'їздів ми знаємо, що українські моряки надсилали вітальні звернення на адресу Центральної Ради. Ба більше, наприкінці осені 1917 року в Києві перебував курінь морської піхоти імені гетьмана Сагайдачного, надісланий із Севастополя на захист української влади.

Потреба в епізоді, який показує ворожість українських моряків до власного політичного проводу, для радянської влади очевидна. Але форма, в якій Довженко виконав це завдання, змушує задуматись, чи не хотів він заперечити зміст епізоду. За посланням від моряків іде символічне «голосування», підписане назвами двох кораблів: дредноут «Марія» та «Три святителі». Військово-морська тематика широко висвітлювалась у засобах масової інформації царської Росії, тому ці назви несуть у собі певний підтекст. Для Чорноморського флоту царський уряд будував чотири лінійних кораблі-дредноути: «Імператриця Марія», «Імператриця Єкатеріна Велика», «Імператор Александр Третій», «Імператор Николай Первий». До 1917 року встигли добудувати перших три. «Імператриця Марія» затонула у гавані Севастополя 7 жовтня 1916 року від внутріш-

нього вибуху за нез'ясованих обставин. Серед версій були: необачність у поводженні з боезапасом, диверсія німців, диверсія соціалістів тощо. «Імператриця Єкатеріна Велика» після скинення царату стала «Свободной Россією», з серйозним впливом російських революційних партій на екіпаж, а «Імператор Александр Третій», найновіший із трьох, був перейменований своєю українською командою на «Волю». У двадцятих числах грудня 1917-го він був українізований, і як наймогутніший корабель під українським прапором був серйозним подразником для більшовиків.

Отже, звернення до Центральної ради мало бути підписаним найбільшою силою Чорноморського флоту – або «Волею», або «Свободною Россією». Підпис «Свободная Россія» дезавував би суть звернення українських моряків до свого політичного проводу, отже, мала бути «Воля». Якщо з'їзд у фільмі – це Всеукраїнський з'їзд рад, то на час його проведення дредноут «Воля» ще стояв під українським прапором. Можливо, Довженко, який у грудні 1917-го слідував через газети за епопеєю захоплення кораблів Чорноморського флоту більшовиками (до речі, схожу до подій весни 2014-го), не наважився піти проти історичних фактів? Може, боявся гніву партії, згадавши корабель, який мав найбільшу українську громаду на Чорноморському флоті, на якому ще влітку 1917 року з'явився український прапор і який вдалося захопити лише у січні 1918 року після погроз та блокади?

Отже, Довженко написав: «Марія» – корабель, що загинув, фантомна сила, яка асоціювалася в уяві дорослого глядача з диверсією.

Наступний підпис – «Три святителі». Якщо не рахувати дредноутів, найсильнішими кораблями Чорноморського флоту були два однотипних броненосці «Євстафій» та «Іоанн Златоуст». Хоча вони були збудовані щойно перед Першою світовою війною, сама ідея броненосця після появи дредноутів вже морально застаріла, і використовувати їх можна було тільки проти задалегідь слабшого противника. Ці два кораблі були збудовані на основі проекту «Князя Потьомкіна Тавріческого», створеного на основі проекту

«Трьох святителів». Корабель було закладено у 1891 році, і, попри модернізацію 1912 року та активну участь у бойових діях проти Туреччини, він безнадійно застарів.

Виходить, замість трьох броненосців, які ще мали певну бойову цінність, під зверненням підписується морально застарілий та фізично зношений корабель.

Чи справді ці написи були проявом фронди Довженка щодо радянського ладу, чи їх готувала інша людина, не обізнана з реаліями 1914–1917 років? Мабуть, це питання потребує подальшого дослідження.

Після довгої передісторії ми, нарешті, бачимо робітників та завод «Арсенал». Ця історія подається без конкретних подій, в образному ключі. З одного боку, це давало широкі можливості в застосуванні новітніх драматургічних монтажних та операторських прийомів, з іншого – звільняло Довженка від зауважень про відповідність чи невідповідність реальним подіям. Окрім того, про що навряд чи думав Довженко, це робило стрічку стійкішою щодо змін радянських версій історії революції – проблема, з якою він зіткнувся у своєму «Щорсі».

Картини боїв навколо «Арсеналу» чергуються з кадрами вторгнення російської армії Муравйова. Певна нелогічність монтажних стиків, парадоксальне згадування «року “гражданки” (яка в ті дні тільки починалася, згідно з радянською історіографією) після чотирьох років війни», показ російських вершників на тлі українських хат – усі ці режисерські прийоми дають змогу відволікти увагу глядача від факту українсько-російської війни, створити ілюзію українськості російського війська.

В останній частині фільму можна відзначити широке використання типажності, маніпуляції з одностроями та символікою для формування необхідних Довженкові образів. Головний герой постійно вдягнений солдатом російської армії, але без знаків розрізнення. Колишній солдат, не репрезентуючи конкретної політичної сили, тим самим репрезентує народ. Так само вдягнені частина його спільників в «Арсеналі» і російські інтервенти. Це частково відповідає історичним реаліям, хоча армію Муравйова показано занадто одноманітною, однорідною та пролетарською: на екрані відсутні російські офіцери, яких у її складі було достатньо. Цей прийом дозволяє уніфікувати усіх, хто б'ється на боці головного героя.

Цікавим з точки зору одностроїв є епізод з панцерником «Вільна Україна». Ймовірно, основою для епізоду стали дії Першого українського автопанцерного дивізіону, описані у спогадах Степана Самійленка та інших. Усі десять українських панцерників мали імена, проте «Вільної України» серед них не було. Можливо, ім'я обрано заради символізму у фразі з титрів «Ти опрокінув нашу “Вільну Україну”»? В цьому епізоді бачимо українського військового, вбраного в щось схоже на жуан, але з білим комірцем і чимось схожим на краватку. Подібного персонажа ми вже бачили на з'їзді: це образ українського інтелігента, людини не військової, тоді як особовий склад автопанцерного дивізіону складався з фронтників, і вдягнені вони були відповідно, в однострої російського зразка та шкіряні куртки. Манера

тримати револьвер у нього також не фронтова, а «книжна». У наступних епізодах серед інших українських частин, судячи з одностроїв, можна передовсім ідентифікувати Кіш Слобідської України (кожухи та смушкові шапки зі шликами) і київське вільне козацтво (суміш військового та цивільного або переважно цивільний одяг).

Довженко показує добровольців, одяг яких був схожий на цивільний, і майже уникає демонстрації на екрані українських регулярних частин. Інколи на мить з'являються в кадрі двокольні кашкети (ймовірно, жовто-блакитні, тобто полку імені Богдана Хмельницького), та лише на мить, ближче до кінця стрічки можна побачити силуети вояків, схожих на гайдамаків полку імені Костя Гордієнка (російські однострої без знаків розрізнення та кудлаті маньчжурські папахи), проте вони показані у кінному строї, що є нереальним під час штурму «Арсеналу».

Водночас росіяни з армії Муравйова, які колись разом з гордієнківцями служили у 3-му Сибірському корпусі, з'являються на екрані часто. Зовсім немає в кадрі січових стрільців (російські однострої з кашкетами нового зразка), які боролися з початку і до кінця цієї війни.

Враховуючи, що регулярна армія вважається одним із головних атрибутів державності, відсутність її на екрані ніби заперечує українське право на власну державу, виставляючи спроби українського державотворення комічними та безперспективними. Взагалі, усі українські формування з початку фільму виглядають недисциплінованими та схильними до насильства і грабунків.

Щодо полку імені Богдана Хмельницького є також цікавий момент. Ближче до кінця фільму можна краще розгледіти вояків з двокольніми кашкетами. Але, замість військових шинелей з українськими накутниками з вензелем «БХ», вони вдягнені в чорні шинелі з російськими петлицями та гудзиками. Чорні шинелі – не військові, це студенти, службовці, не пролетарі. Російські петлиці замість українських накутників ніби натякають, що богданівці були певним різновидом російської Добровольчої армії (яка згодом також використовувала двокольні кашкети, проте інших кольорів), а отже, ворогами України та трудового народу.

Таким чином, звичайних українських селян показано як представників ворожих панівних класів. Крім того, в тогочасній Червоній армії використовувались петлиці, які майже точно повторювали форму українських накутників. Чи був серед зображених Довженком отаман Волох? Серед показаних в одностроях Коша Слобідської України є людина з револьвером у руці, яка закликає інших іти в атаку. Можемо припустити, що це старшина (так за козацькою традицією в армії УНР називали командний склад). Знаменита борода Волоха також є в кадрі. Тож, очевидно, так зобразив Довженко свого колишнього командира.

«Вільне» трактування одностроїв Довженко застосовував не тільки в «Арсеналі». На початку фільму «Щорс» також є оригінальна сцена, яка може як мати прорадянське трактування, так і надати відверто антирадянського забарвлення всьому фільму.

На початку стрічки, під час правління гетьмана, синьожупанники під командою російських офіцерів спільно з німцями знуцаються з селян. З радянської точки зору, все правильно: німці-окупанти, їхня маріонетка, білогвардійський гетьман відправив їм на допомогу російських офіцерів, а українські війська слугують і тим, і тим.

Проте, якщо взяти до уваги, що дивізія синьожупанників була роззброєна німцями, щоб не завадила привести Скоропадського до влади, і її колишні козаки згодом брали участь в антигетьманському русі, фікція сцени стає очевидною. До того ж, дивізія синьожупанників, згідно з багатьма спогадами, була налаштована вельми патріотично

і, до того ж, доволі соціалістично. Отже, важко уявити, як вони йдуть проти власного народу під командою російських офіцерів.

Таким чином, для людини, яка в 1918 році читала часописи і була в курсі подій, початок «Щорса» ніби казав, що все, що буде в цьому фільмі, – неправда.

Чи справді Довженко, працюючи над сталінським дорученням створити «українського Чапаєва», наважився на такий сигнал для «своїх», ми вже, мабуть, ніколи не дізнаємось. Проте можемо з упевненістю сказати, що якась частина глядачів довженківських фільмів розуміла їх зовсім не так, як то треба було радянському режиму.

«3 кінознавчого записника» Вадима Скуратівського

В серії «Кінематографічні студії», яку видає редакція журналу «Кіно-Театр», вийшов черговий (сьомий) випуск. Це збірник статей Вадима Скуратівського «3 кінознавчого записника». Назва дуже влучна – і відповідає характеру видання. В тому записнику – широке різноманіття зацікавлень українського культуролога – про це засвідчує й інтерв'ю з автором, яким відкривається книжка. Від статті про Дзигу Вертова, написаної 1996 року, до рецензії на збірник «Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять» – 21 рік, тож праця автора в царині кінознавства постійна і досить плідна. Є у книжці суто теоретично-історичні розвідки: «Пам'яті кіносеміотики. Спроба запізнілого некролога», «Історія кіно в контексті історії культури», «Ще один парадокс (про) актора. В режимі гіпотези», «Міф і кіно», «До проблеми національних (авто)портретів кінозасобами», «Із нотаток назустріч 120-річчю кінематографа». Автор цікавиться фільмами часів радянського тоталітаризму – й аналізує не тільки самі фільми, а й розглядає їх в історичному контексті, а що цей контекст завжди цікавий і наповнений, завдячуємо його, автора, великій ерудиції. У книзі можна прочитати про такі, забуті нині стрічки Київської кіностудії, як «Моряки» Володимира Брауна, «Макар Нечай» Володимира Шмідтгофа, а також російські фільми «Кубанські козаки» Івана Пир'єва та інші ігрові про Кубань. Високо оцінює Вадим Скуратівський складний для сприйняття фільм Олексія Германа «Хрустальов, машину!».

Здавалося б, що нового можна сказати про Олександра Довженка та Сергія Ейзенштейна? Автор пише про них крізь призму сьогодення, і переконуєшся, яким цікавим може бути погляд на класику. До того ж у невеликій за обсягом статті він дає знову-таки історичний контекст, а тоді, коли творили ці майстри, часи були аж надто жорстокі, і вони багато в чому зумовлювали характер їхньої творчості. Українському генію присвячено тексти: «На нашій, не своїй землі... Довкола сценарію "Україна в огні"». «Зрозуміти Довженка: українські контексти», «Довкола "Аерограда"», «До історичних контекстів "Щорса" Олександра Довженка». Заглиблюючись у творчість Сергія Ейзенштейна, кінознавець із співчуттям розповідає про трагічні моменти його творчої біографії: «Ейзенштейн як дзеркало російської революції», «Спочатку воно було лівим, а потім стало правим...». А іноді автор проводить паралель між двома класиками: «Із нотаток довкола "Генеральної лінії" і "Землі"».

Знаходимо в книжці й персонажів зарубіжного кіно: «Зрозуміти Пазоліні», «"Кояніскаці"». Кілька запізнілих зауваг», «"Надія". Забутий шедевр Андре Мальро».

Є коло наших сучасників, до чисті творчості Вадим Леонтійович виявляє інтерес: «На не забудь майбутньому «іллєнкознавству», «Геоестетичний циферблат Сергія Параджанова», «Молодий Мащенко. Перші кроки», «Подвижник українського кіно. Пам'яті Леоніда Череватенка». Не оминає увагою автор і нових книжок: йдеться про рецензію на книжку Неллі Корнієнко «Лесь Курбас: репетиція майбутнього», монографію «Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії», збірник «Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять».

Книжка знайде свого читача, насамперед тому, що вона цікаво написана і ошатно видана, а також тому, що в інтелектуальних колах ім'я Вадима Скуратівського добре відоме.

Лариса Іванишина



Вадим Скуратівський. **3 кінознавчого записника. Статті в журналі «Кіно-Театр».** – Кінематографічні студії, випуск 7. – К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», АРТ КНИГА, 2017. – 184 с.