

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.03*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.03)
 УДК 791.62:061ВУФКУ:791.633-051:791.623.1](47+57)» 192/193»(045)

МИКОЛА ШПИКОВСЬКИЙ І ВІЗУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПІЗНІХ ФІЛЬМІВ ВУФКУ¹

Вінсент Болінгер

Коледж Род-Айленду, Провіденс, штат Род-Айленд, США
 vbohlinger@ric.edu

Vincent Bollinger

Rhode Island College, Providence, Rhode Island, USA
<https://orcid.org/0000-0002-1778-7343>

Вінсент Болінгер. Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ

Це дослідження зосереджується на технології монтажу, що часто використовується у фільмах Миколи Шпиковського «Шкурник» («Шкурник», 1929) та «Хліб» («Хліб», 1929), яка базується на обмежених налаштуваннях камери й осьовому монтажі. Мета цього аналізу полягає в тому, щоб визначити місце цих фільмів та самого Шпиковського у зв'язку зі стилістичним впливом пізнього німого кіно як у Радянському Союзі, так і в Західній Європі, а також розглянути те, як естетика радянського монтажу використовувалась у радянських фільмах загалом. Завдання полягає в тому, щоб започаткувати обґрунтування того, наскільки пізні німе українське кіно можна вважати національним кіно — самотнім не лише за змістом і тематикою, а й за стилістичними нормами.

Ключові слова: Микола Шпиковський, ВУФКУ, стиль фільму, монтаж, національне кіно.

Vincent Bollinger. Mykola Shpykovskiy and the Visual Style of Late VUFKU Films

This essay focuses on an editing strategy repeatedly found in Mykola Shpykovskiy's films *The Self-Seeker* (Shkurnyk, 1929) and *Bread* (Khllyb, 1929) that relies on limited camera setups and axial cutting. The aim of this analysis is to situate these films and Shpykovskiy in relationship to the stylistic influence of late silent-era films both within the Soviet Union and across Western Europe — a consideration of how Soviet montage aesthetics were appropriated in Soviet films overall. The intention is to begin making a case for how late silent Ukrainian cinema can be considered a national cinema — distinctive not only in terms of its content and themes, but also by virtue of its stylistic norms.

Keywords: Mykola Shpykovskiy, VUFKU, film style, editing, national cinema.

Радянське українське кіно як національне кіно

У цьому дослідженні ми спробували визначити особливості, за якими можна вважати фільми, створені в Українській Радянській Соціалістичній Республіці, окремим національним кіно на основі кіностилю. Учені, зокрема і я, схильні концептуалізувати радянське кіно як широку інклюзивну категорію, об'єднану як у межах радянської національної держави, так і економічною та політичною системою, яка визначала замкнуту систему виробництва, розповсюдження й практики показу. Радянське кіно, безумовно, не було монолітним, воно відзначалося різноманітними та конкуруючими рухами й тенденціями, які зазвичай концептуалізувалися як невиняткові і такі, що таким чином виходили за межі окремих студій у республіках — у 1920-х рр., зокрема, радянське популярне кіно відрізнялось від радянського монтажного кіно (Youngblood, 1992). Можливо, ми були надто схильні сприймати радянське кіно як транснаціональне або міжнародне кіно, подібно до того, що Крістін Томпсон описала як рух до «інтернаціоналізму» у західноєвропейських фільмах початку – середини 1920-х рр. (Thompson, 1996). Зважаючи на радянський контекст, ми розцінюємо радянські фільми як безумовно радянські, незалежно від їх походження з конкретної Радянської Соціалістичної Республіки. Коли ми міркуємо про український кінематограф як про окремий національний кінематограф, ми маємо на увазі фільми, які зазвичай знімаються та / або фінансуються студіями в межах географічних кордонів національної держави Української РСР і зображують зміст, що стосується певного аспекту української історії, культури та ідентичності (First, 2015).

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392331>

У дослідженні, що оцінює різні теорії національних кінематографів, Джінхі Чой вказує на потенційні підводні камені того, що науковиця називає «територіальним» і «функціональним» підходами до національного кінематографу: «якщо територіальний підхід до національного кінематографу є більш виробничо-індустріальним, то функціональний підхід визначає приклади національного кіно на основі того, що фільм втілює на рівні тексту та як він функціонує в національній державі» (Choi, 2006, p. 311). Занепокоєння Чой викликає велика кількість винятків у визначенні національного кіно з точки зору території (тобто виключно в Україні або українцями) чи функції (тобто виключно на українську тематику). У радянському контексті територіальний підхід є проблематичним, якщо, наприклад, розглядати всі ті фільми «Белгоскіно», які знімалися в Ленінграді до кінця 1930-х рр. Функціональний підхід є проблематичним, коли йдеться про фільми, які не містять глибокого та активного зображення того, що Чой називає «національними ідеологіями», і ми просто означаємо національну ідентичність — те, що Чой, цитуючи Метте Хьорт, описує як «банальна приблизність» (там само, p. 312). Підсумовуючи думки Хьорт, Чой пояснює: «Навіть якщо дія фільму розгортається в певному місці в країні та використовує її рідну мову, то ці елементи часто залишаються непоміченими глядачем, якщо вони не фокусуються» (там само). Крім того, науковиця стверджує: «Якщо елементи, які є специфічними для нації, не відіграватимуть важливих нарративних функцій, фільм не досягає мети — спонукати глядача зрозуміти національну ідентичність» (там само).

Для 1920-х і початку 1930-х рр. Олександр Довженко, здається, є яскравим вибором для визначення українського національного кіно як територіально, так і функціонально. Його фільми зняті в Україні, і більшість із них безпосередньо перегукуються з українською тематикою — людьми, культурою, історією та землею. Джордж Лібер починає перший розділ своєї книги про Довженка так: «Конфлікти, які Олександр Довженко представляє у своїх фільмах, виникли не лише в його уяві, а тягнуться з досвіду його дитинства та юності. Зіткнення його

родини зі смертю, бідністю, неписьменністю, класовою нерівністю, релігією й національною ідентичністю справили глибокі враження в його житті та кар'єрі» (Liber, 2002, p. 9). Як зазначає Венс Кеплі, «джерела Довженка пов'язані з його селянським походженням і українською національною спадщиною» (Kerley, 1986, p. 4). На вебсайті ВУФКУ «Загублене і знайдене» Центру Довженка наголошується: «У своїй творчості він розвивав політичний і культурний проект України» (ВУФКУ, 2021a). Дійсно, пояснює Чой, «національне кіно часто асоціюється з вузьким колом авторів або їхніми творами» (Choi, 2006, p. 314). Далі дослідниця додає: «Твори авторів-режисерів функціонують як зразки національного кіно» (там само).

Слід зазначити, що ледь чи не кожен український фільм знятий Довженком. Чи справедливо — чи навіть корисно — очікувати, що кожен кінематографіст матиме однакову ступінь глибокої української натхненності, щоб кожен фільм оцінювався так само? Замість територіального чи функціонального підходу до національного кіно Чой пропонує «реляційний» підхід, який «підкреслює той факт, що національне кіно не є даністю, а класифікується як таке лише тоді, коли існує набір ідентифікованих характеристик, які відрізняють його від інших національних кінематографів» (Choi, 2006, p. 315). Чой відзначає важливість прототипів і зразків для визначення «набору типових ознак», які ми асоціювали б з національним кінематографом (там само, p. 316). Найважливішим для Чой є «умовний зв'язок між національними кінематографами та національною ідентичністю» (там само, p. 315). Отже, те, що визначається як «українське», залежить від того, що ми визнаємо відмінним від того, що визначаємо як «радянський», «російський», «молдавський» тощо. Обстоюючи реляційний підхід, Чой стверджує, що «одна із переваг мислення національного кіно щодо прототипів чи зразків полягає в тому, що ми можемо уникнути пастки обмеження цінності національного кіно засобом демонстрації національної ідентичності. Це пов'язано з тим, що прототипи або зразки визначаються з точки зору типовості та частоти, а не з точки зору сутності» (там само, p. 317).

Такі міркування особливо слушні під час роздумів над питаннями кіностилю — хоча б тимчасово відокремити форму фільму від його змісту. Слід визнати, що немає жодного суто українського підходу до кінематографії, монтажу чи навіть мізансцени, який був би глибоко занурений у власну культурну ідентичність. Натомість ми можемо визначити та вивчити стилістичні норми й порівняти їх із нормами в Радянському Союзі і за його межами. Конкретний монтажний підхід до побудови сцен сам по собі не є українським, але його можна асоціювати з українським кіновиробництвом у зв'язку з його частим застосуванням та відмінністю від монтажних підходів, які найчастіше застосовувались в іншому радянському кіновиробництві. Хоча я не можу стверджувати, що бачив доволі багато українських — або доволі багато радянських фільмів, або доволі багато фільмів за межами Радянського Союзу — щоб бути повністю впевненим у своїх наведених нижче твердженнях, але я переконаний, що можу принаймні запропонувати методологію, а також попередні висновки, за якими можна почати розглядати нюанси в кіностилі як потенційні маркери, що зможуть посприяти диференціації національних кінематографів у радянському кіно.

Заборонені фільми Миколи Шпиковського

Навіть якщо вам невідоме ім'я Миколи Шпиковського, то, можливо, ви вже знайомі з його творчістю. Під русифікованим іменем Ніколай Шпиковський він відомий як сценарист і співрежисер «Шахової лихоманки» («Шахматная горячка», 1925). Співрежисер цього фільму, Всеволод Пудовкін, очевидно, набагато відоміший — визнаний як тоді, так і нині як один із найвидатніших режисерів раннього радянського періоду. Проте такого успіху Шпиковський ніколи не досягав. З короткої біографії, написаної Іваном Козленком, ми знаємо, що Шпиковський виріс у Києві та навчався в Одесі, а потім переїхав до Москви і зрештою зняв «Шахову лихоманку», після чого зняв у Москві ще один фільм — «Чашка чаю» («Чашка чая», 1927). Потім діяч повернувся в Україну і зняв ще один фільм — «Три кімнати з кухнею» («Три

комнаты с кухней», 1928) за мотивами «Як справи?» Володимира Маяковського («Как поживаете?») (Козленко, 2013б, с. 58). На жаль, обидва ці фільми не збереглися (Мачерет та ін., 1961, р. 234–300). Наступні два фільми Шпиковського, обидва зняті в Києві, на щастя, збереглися: «Шкурник» («Шкурник/Знакомое лицо», 1929) і «Хліб» («Хліб», 1930).

І «Шкурник», і «Хліб» були заборонені. Марія Білодубровська пояснює, що в той час існувало два органи цензури: Комітет репертуарного контролю в кожній Радянській Соціалістичній Республіці та Главрепертком (Головний репертуарний комітет), який дислокувався в Комісаріаті освіти (Наркомпрос), і тому був окремим та незалежним від кіноіндустрії органом (Белодубровская, 2017, с. 166). Для прокату фільму в Російській РФСР потрібен був дозвіл Головреперткому.

«Шкурник» — сатиричний фільм про антигероя, який хотів стати спекулянтком під час громадянської війни. Основні моменти фільму пов'язані з верблюдом, якого персонаж використовує як засіб транспортування товарів, коли намагається продати як білим, так і червоним, їздячи туди-сюди між ними, намагаючись задобрити солдат з обох сторін, іноді навіть зображаючи червоних у не найкращому світлі. Козленко перекладає уривок із рішення Головреперткому про заборону фільму: «Громадянська війна представлена у фільмі лише з точки зору її темної потворної сторони. Показує лише грабіж, бруд, дурість Червоної армії та місцевої радянської влади тощо. У результаті вийшов ганебний шарж над тогочасною дійсністю» (Козленко, 213б, с. 58; Марголит & Шмыров, 1995, с. 10; ВУФКУ, 2021с).

У «Хлібі» зображується колективізація землі куркулів, ініціатором якої є солдат, котрий повернувся додому після громадянської війни. Фільм двічі рецензував Главрепертком і обидва рази відхилив. Друга відмова звучить так (мій переклад): «Фільм надає хибне уявлення про боротьбу за хліб. Селянський середній клас повністю випав із картини. Період відновлення (обмеження куркульства, відносно економічне зміцнення куркульства), НЕП, класова боротьба, підготовка політичних передумов для ліквідації

куркульства і колективізації — усе це випало з поля зору. Проблема хліба розглядається у фільмі без зв'язку із соціалістичним будівництвом. Питання про те, що індивідуальне землекористування обмежує розвиток національної економіки, в картині не торкається. Картина зображує проблеми нашого часу. Зміни, внесені в нову версію картини, не усунули її основних недоліків. Картина спотворює історичну дійсність у сфері вирішення аграрного питання» (Марголит & Шмыров, 1995, с. 17; ВУФКУ, 2021а; Козленко, 2013а, с. 61).

Я не знаю, скільки «Хліб» був перемонтований між першою та другою версіями, екранізованими Главреперткомом. Я підозрюю, що версія, доступна нам, є першою, оскільки Козленко уточнює, що друга версія фільму була перейменована на «Рік 1920», однак версія, яка поширюється в цифровому вигляді — і була відновлена у 2012 р. — має назву «Хліб» (Козленко, 2013а, с. 61–62). Козленко пояснює, що оригінальні негативи й відбитки «Шкурника» та «Хліба» були переміщені з Української РСР до Російської РФСР, коли в 1938 р. за межами Москви було створено радянський кіноархів Держфільмофонду (Козленко, 2013б, с. 59). Оскільки ці стрічки були заборонені та ніколи не демонструвалися для російської аудиторії, то вони зберегли оригінальні українські інтертитри (там само, с. 59). Олександр Телюк із «Довженко Центру» люб'язно знайшов час, щоб глибше дослідити це питання для цієї статті, підтвердивши, що в обох версіях «Хліба», екранізованих Главреперткомом (1014 м), вказано однакову довжину відзнятого матеріалу, спочатку як «Хліб», а потім як «Рік 1920». Фахівець вважає, що відмінності між цими версіями, ймовірно, полягали лише в назві та деяких інтертитрах. Нинішній відбиток, який зберігається в «Довженко Центрі», дещо довший (1030,2 м), але дослідник допускає, що це сталося в результаті додавання назв під час його реставрації.

Слід розглянути переваги вивчення стилю фільмів, які були заборонені. У радянсько-українському контексті здається, що заборона не перешкоджала повному доступу до фільму. «Хліб», що показували в УРСР, був зображений на обкладинці подвійного номера українського кіножурналу «Кіно», а на честь його виходу

українською мовою було опубліковано мультиплікаційний ескіз (ВУФКУ, 2021б). Стосовно «Шкурника» І. Козленко цитує високу оцінку російського поета Осипа Мандельштама щодо стилю фільму (переклад І. Козленка): «Чим досконаліша мова фільму, тим ближча вона до ще нереалізованого мислення про майбутнє, яке ми називаємо кінопрозою з її потужним синтаксисом, тим ціннішою є робота оператора у фільмі. З цієї точки зору творчість Шпиковського, незважаючи на скромну реалістичну “зовнішність”, є досягненням дуже високої якості» (Козленко, 2013б, с. 58). Мандельштам зміг побачити фільм на київській прем'єрі 1 травня 1929 р., до того, як Главрепертком оприлюднив своє рішення (Марголит & Шмыров, 1995, с. 10). Рецензія Мандельштама підтверджує, що навіть якщо широка радянська аудиторія ніколи не дивилася певного фільму, то сучасні кінематографісти, літератори та пов'язані зі сферою культури люди, безперечно, могли переглядати роботи одне одного, а не просто обговорювати чи читати про те, із чим вони експериментували. Я стверджую, що заборона фільму не виключає можливості його естетичного впливу. Крім того, заборонений фільм не буде повторно випущений пізніше та може потенційно постраждати від повторного монтажу, що може ускладнити стилістичний його аналіз (Сопин, 2012).

Візуальний стиль Миколи Шпиковського

Проблема в тому, щоб охарактеризувати стиль такого режисера, як Шпиковський, полягає частково в тому, щоб вирізнити його з-поміж інших режисерів, які працюють як в Українській РСР, так і за її межами. Стилістичні подібності між кінематографістами, котрі творили в Українській РСР, яких немає у фільмах тих, хто працював за межами УРСР, безумовно, були б найбільш показовими для українського національного кіно, але й дуже малоімовірними. ВУФКУ вже мав репутацію більш орієнтованого на міжнародний рівень, ніж на кіноіндустрію інших радянських республік, і, звичайно, самі кінематографісти часто перетинали кордони цих радянських республік як географічно, так і естетично/інтелектуально. Сам Шпиковський працював у Москві і співпрацював з Пудовкіним,

і, безсумнівно, вони впливали один на одного. Я пропоную вивчати Шпиковського за поняттям Чой про «екземпляр». Подібно до того, як будь-які стилістичні атрибути Довженка, радше за все, сформують наше розуміння українського національного кіно, то й особливо переконливі стилістичні якості, виявлені в Шпиковського, можуть зробити те саме. Як пояснює Чой, «чим частіше кінематографісти своєї національної держави приймають і покладаються на елементи, характерні для своєї нації, тим більше шансів для таких елементів асоціюватися як прототипи цього національного кінематографу» (Choi, 2006, p. 319). «Одна з переваг прийняття теорії прототипу національного кіно, — продовжує вона, — полягає в тому, що зв'язок між національним кіно та національністю є вірогідним, а не сутнісним. Національне кіно не відображає і не розкриває «сутності» національності чи її культури. Швидше, останнє надає першому інгредієнту для дослідження» (там само).

Почнемо з того, що в стилі Шпиковського є схожого з іншими радянськими кінематографістами, щоб перейти до того, що відрізняє його від інших українських режисерів та/або об'єднує з ними. Однією з поширених стилістичних особливостей радянського кіно кінця 1920-х і початку 1930-х рр. є розквіт монтажу, самоодстатній короткий відрізок, що зазвичай триває не більше кількох секунд швидкого монтажу. Я вважаю ці розквіти привласненням радянської монтажно-естетики немонтажними фільмами. Як зазначає Крістін Томпсон, «до кінця німого періоду стиль монтажу був настільки добре розвинутий, що фактично будь-який радянський фільм звертався до нього, хоча би шаблонно та обмежено» (Thompson, 1980, p. 120). Я характеризу розквіт монтажу за трьома основними критеріями. По-перше, стиль, який використовується в монтажі, суттєво відрізняється від стилістичних норм, які використовуються у фільмі загалом. По-друге, розквіт монтажу піддається кількісній оцінці та привертає до себе увагу. Дуже добре помітно, коли починається і закінчується розквіт монтажу. І зрештою, монтажне оформлення зазвичай містить надзвичайно мало оповідного вмісту. У розквіті монтажу стиль фільму тимчасово перетворюється на

стиль, що нагадує радянський стиль монтажу, але з неабияк стриманою оповідальною метою. Здається, кожен конкретний монтажний елемент виконує певну функцію.

Ключовий приклад монтажного розквіту Шпиковського проявляється під час зображення браку хліба в однойменному фільмі. «Не вистачає для посіву», — йдеться в інтертитрах, коли ми бачимо надзвичайно швидкі миготіння телефонних стовпів. Перегляньте малюнок 1 і прочитайте колонки зліва направо. Швидко редагування спочатку чергує два різні кадри телефонного стовпа (перша колонка, знімки зверху та знизу). Оскільки ці два знімки надзвичайно схожі та зроблені під дещо різним кутом камери, то ми відчуваємо різкий бічний рух уперед-назад, ліворуч і праворуч п'ять разів. Потім ми бачимо три знімки телефонних стовпів (друга колонка), лише тепер вони зняті через осьовий монтаж. Під час такого монтажу камера зберігає впоперек розрізу свою вісь з об'єктом, який знімають — лінію, яку можна провести від камери до об'єкта, — і камера просто стрибає вперед або назад по цій осі. На другому знімку другої колонки камера розташована дещо далі, ніж на першому, а на третьому знімку камера набагато ближча, ніж на першому та другому знімках. Це швидке чергування трьох кадрів надає нам відчуття стрибка вперед і назад. Потім ми одразу бачимо ще одну пару знімків телефонного стовпа (третья колонка). Подібно до пари знімків у першій колонці, ці два кадри також зняті з дещо різних ракурсів, що дозволяє нам спостерігати за тим, як швидко вони змінюють один одного, рухаючись вліво і вправо. Потім відбувається дуже короткий пробіск з трьох кадрів (четверта колонка), які паралельні трьом кадрам у другій колонці. В обох колонках ви можете побачити, що другі кадри віддаленіші від перших, а треті кадри набагато щільніші / ближчі, ніж два інших.

Цей візерунок, ймовірно, непомітний під час перегляду фільму в реальному часі — звичайно, не більш помітний, ніж ефект відчуття тремтіння. Зауважте, що всі 10 різних кадрів у цьому розквіті зображені на телефонному стовпі, тому візуальної інформації для обробки мало, оскільки ми загороджені цими кадрами вперед



Рис. 1. Кадри з розквіту монтажу у фільмі «Хліб».

і назад: два кадри тягнуть нас ліворуч і праворуч уздовж осі X, потім три кадри тягнуть нас далі й ближче вздовж осі Z, далі два кадри тягнуть нас ліворуч і праворуч уздовж осі X і, нарешті, три кадри — далі й ближче вздовж осі Z. Я так розумію, що цей розквіт монтажу пов'язаний із телефонією — панічні слова фермерів і селян, які передаються цими дротами до міста, сприяючи технологічному розвитку на периферії та демонструючи зв'язок периферії із центром. Що мене вражає тут у Шпиковського, так це строгість його візерунків і стримана кількість налаштувань камери. Процвітання монтажу загалом передбачає чергування між обмеженою кількістю кадрів просто тому, що монтаж надто швидкий, щоб глядач міг зрозуміти щось більше, ніж перемикання назад і вперед між дуже обмеженою кількістю унікальних кадрів. Шпиковський покладається насамперед на осьовий монтаж, щоб показати щільніше або віддаленіше кадрування з абсолютною мінімальною зміною кута камери. Інший приклад розквіту монтажу за такою ж стратегією можна спостерігати раніше в «Хлібі», коли куркуль відмовляється віддати свою землю. Ми отримуємо серію осьових скорочень від віддаленого довгого кадру, на якому персонаж біжить до камери, аж до крупного плану його обличчя, швидко чергуючись із заголовками його висловлювань — усе це контрастує зі

спокійним, зібраним і збентеженим ветераном, який ділить землю.

Шпиковський не обмежує цю схему чергування з обмеженими налаштуваннями камери лише сценами, де наявний швидкий монтаж. Розгляньте перші кадри «Хліба», зображені на рисунку 2. Для цих зображень знову прочитайте кожен стовпчик, рухаючись зліва направо. Початковий кадр фільму показує середнім крупним планом рюкзак, одягнений на чоловіка, який стане нашим героєм у фільмі. Я видалив другий кадр цієї послідовності — інтертитр «фронт здвинувся», — щоб краще продемонструвати модель монтажу в цій сцені. Потім ми переходимо до середнього віддаленого крупного плану, на якому зображена жінка, яка, як ми скоро зрозуміємо, є коханою нашого героя, котра колихає сплячу дитину. Потім камера повертається, щоб показати її спереду середнім крупним планом, коли вона дивиться вниз і зітхає. Це будуть лише три позиції камери для цієї сцени, і тепер ми чергуємо ці налаштування з осьовим монтажем, які наближають або віддаляють нас. Ми повертаємось до нашого першої позиції камери середнього крупного плану рюкзака, після чого осьовий монтаж з другої позиції камери до щільнішого середнього крупного плану дружини, після чого повертаємось до третьої позиції



Рис. 2. Початкові кадри фільму «Хліб».

камери фронтального кадру жінки в середньому крупному плані. Потім ми повертаємося до першої позиції камери — лише тепер застосовується осьовий монтаж, щоб показати людину ззаду з дальньої відстані. Далі ми повертаємось до другої позиції камери, також з осьовим монтажем, щоб показати вид збоку жінки, котра сидить на середньому кадрі. Повертаємося до тієї ж першої позиції камери, але тепер наш герой перемістився вліво. Камера залишилася нерухомою, і замість того, щоб персонаж рухався вперед за ворота перед собою, він перемістився вбік ліворуч. Ми повертаємось до попереднього кадру жінки на середньому кадрі, а коли ми повертаємося до чоловіка — з тієї ж самої позиції камери, що й раніше — він повернувся праворуч і ближче до дерев'яних воріт. Ліворуч підходить літній чоловік і починається розмова.

Досить стандартною умовою кіновиробництва є щільніше й тісніше кадрування в міру просування сцени, але Шпиковський відсуває нас далі і далі. Ми справді отримуємо осьовий монтаж до щільнішого кадру дружини в другій позиції камери, як ми, напевно, і очікували, але до того моменту, як ми повертаємося до першої позиції камери, ми знаходимося далі, а з нашим поверненням ще далі, до другої позиції камери. Військовослужбовця та його дружину систематично показують ізольованими. Завдяки монтажу ми маємо зрозуміти, що вони думають один про одного в цей самий момент на порозі свого

возз'єднання. Наш герой вагається, мабуть, охоплений емоціями. Замість того, щоб рухатися вперед, він ходить зі сторони в сторону — і поява літнього чоловіка ще більше затримує їхню зустріч. Постійне використання одних і тих самих позицій камери надає глядачеві глибше відчуття тривалості, часу, який минає та втрачається через нервову бездіяльність. У фільмі «Шкурник» ми бачимо таку ж зменшену позицію камери, що покладається на осьовий монтаж, у сцені, де збираються розстріляти нашого антигероя, а також у сцені, де він шукає товариша наркома, перш ніж зрозуміти, що вона жінка та сиділа там увесь цей час. У всіх цих декораціях і сценах Шпиковський здатний досягти різних емоційних і тематичних ефектів за допомогою однієї і тієї ж базової стратегії монтажу. Не кожна сцена знімається та монтується таким чином, але ця особливість, здається, характерна для візуального стилю Шпиковського.

До українського візуального стилю кінця 1920-х

На мою думку, інші кінематографісти ВУФКУ демонструють схильність до зменшених позицій камери та осьового монтажу, але ретельний аналіз виявляє різні стратегії, незважаючи на подібні техніки. Саме ця точка подібності та розбіжності призводить до відмінностей між можливими нормами національного кіно й індивідуальними авторськими естетичними практиками. Згадайте початок «Перекопу» Івана

Кавалерідзе (1930), коли головний герой намагається прикріпити багнет від рушниці до плуга, щоб він міг виконувати роль леміша. Війна закінчилася, і герой намагається перепрофілювати військову техніку, щоб компенсувати брак придатної для використання сільськогосподарської техніки. Стратегія монтажу Кавалерідзе в першій частині цієї сцени базується на єдиній позиції камери та масштабному осьовому монтажі. Щоб переглянути послідовність кадрів, показану на рисунку 3, прочитайте верхній рядок зліва направо, а потім так само нижній рядок.

Верхній рядок, перші шість кадрів цієї сцени, показує повторюваний осьовий монтаж на одній і тій самій позиції камери, щоб отримати щільніше кадрування одного з головних героїв у фільмі. Ми починаємо з надзвичайно далекого кадру, на якому показано коня біля верхньої частини кадру зліва, а плуг, до якого він повинен бути прикріплений і який тягне, також працює у верхній частині кадру, але справа. Наступний кадр (кадр 2) — це осьовий монтаж у довгому кадрі плуга, на якому працюють, тепер у центрі верхньої половини кадру, після чого йде інтертитр (кадр 3), який пояснює ситуацію: «немає леза для плуга». Наступний кадр (кадр 4) повертає нас до ще одного осьового монтажу на тій самій позиції камери до щільнішого довгого кадру головного героя, який працює на плузі. П'ятий і шостий кадри наближають нас на тій самій осі камери до середнього кадру, а потім до середнього крупного плану.

Однак наступні шість кадрів порушують цю модель щільнішого кадрування. Сьомий кадр (крайній лівий у нижньому ряду) є різким монтажним переходом попереднього кадру. Ракурс змінився незначно, щоб ми могли помітити

монтаж. Джем-кати привертають увагу саме тому, що позиції камери надзвичайно схожі на попередній кадр — не зовсім та сама вісь (осьовий монтаж), але легкий і буквально відчутний стрибок. Ліва рука героя була за плугом, але тепер вона раптом опинилася над ним. Джем-кати часто функціонують з метою пришвидшити час, щоб запропонувати тривалість, не вимагаючи від глядача реальних відчуттів. У той час як перші шість кадрів показують, що наш працьовитий герой, здавалося б, був винахідливим, коли він тягнув і порався з лезом багнета, зараз ми переживаємо марність його спроб. Кадри в цьому нижньому ряду мають на меті продемонструвати неможливість виконання завдання. Для восьмого кадру ми тепер рухаємось у напрямку, протилежному до всіх попередніх кадрів — осьовий монтаж назад до довгого кадру, еквівалентного тому, що ми бачили на четвертому кадрі. Потім ми наближаємось до ще щільнішого кадру, ніж кадри 6 і 7, завдяки збігу дії на лезі багнета, яке блимає відбитим світлом, коли наш герой розчаровано кидає його вниз. Наступний кадр (кадр 10) — це, по суті, осьовий монтаж (з невеликим коригуванням камери) до вузького середнього крупного плану, на якому наш герой сидить нерухомо й стоїчно переможений, зі сльозою, що котиться по його щоці. Наступний кадр (кадр 11) раптом показує жінок, які стоять і дивляться. Наступний кадр (кадр 12) — це осьовий монтаж (знову з невеликим коригуванням камери), який поміщає нашого героя на більш віддалений довгий кадр із плугом у верхній правій частині кадру. Жінок показано в тому самому просторі за допомогою цієї камери, що рухається назад. Їх не було в початковому віддаленому кадрі, з якого починалася ця сцена, тож вони, мабуть, прибули, коли



Рис. 3. Початкові кадри фільму «Перекоп».

наш герой важко працював. Ми, як і він, уважно стежили за його спробою прикріпити багнет-лезо до плуга, тому їхня поява, — саме вчасно, щоб засвідчити його поразку, — стала для нас несподіванкою. «Прийшли за хлібом, а ми навіть поле зорати не можемо». Сцена продовжується як розмова кількох персонажів, знята кількома камерами.

Подібні стилістичні стратегії між Кавалерідзе та Шпиковським уможливають подальше порівняння з іншими кінематографістами, які працювали в Українській РСР та за її межами, щоб визначити, якою мірою ця схильність до побудови сцени за допомогою зменшених позицій камери та монтажу на основі осьових скорочень може бути нормою для кінематографістів ВУФКУ наприкінці 1920-х рр. Кавалерідзе описується як той, що «стояв поряд з Олександром Довженком як співзасновник українського поетичного кіно» (Брюховецька та ін., 2011, с. 231). Така характеристика підносить Кавалерідзе до рівня Довженка як «взірця», якщо повернутися до терміна Джінхі Чой. Усе, що Довженко робив у кінематографі, широко й незмінно розуміється як українське. Подібне визнання Кавалерідзе

дозволяє розширити «набір типових ознак», які охоплюють український національний кінематограф, оскільки те, що він робить, розширює коло характеристик, які слід розглядати. Але це також закладає основу для потенційного звуження та дистилляції характеристик українського національного кіно через схожість і накладання — те, що Чой називає «типовістю та частотою». Тут, сподіваюся, що допоміг охарактеризувати Шпиковського як ще один взірець. Кількісна оцінка та кваліфікація того, що саме є поетичним в українському поетичному кіно — чи українському кіно загалом — може й має виходити за межі змісту фільму, до досліджуваних, вимірюваних аспектів стилю, що розкриває індивідуальні та, можливо, колективні творчість і геній. Тоді цю колективну творчість можна було б розуміти як відмінність від радянського кіно, яке надто часто підносить наше уявлення про нього, а також як відмінність від західноєвропейських кінематографів, які, здавалося б, мали альтернативний вплив. Я, звичайно, з нетерпінням чекаю набагато більше переглядів.

Список посилань

- Белодубровская, М. (2017). *Не по плану: кино при Сталине*. Cornell University Press.
- Брюховецька, Л., Госейко, Л., Касім, В., Козленко, І., Мензелевський, С., Радинський, О., & Трумбач, С. (2011). Іван Кавалерідзе (Хварідзе). В І. Козленко (Ред.), *Українська Ре-Візія* (сс. 230–243). Держкіно України.
- ВУФКУ (2021a). Загублене і знайдене. «Хліб». *Центр Довженка*. <https://vufku.org/en/found/bread/>. (Отримано 31 грудня 2023 р.).
- ВУФКУ (2021b). Загублене і знайдене. «Земля». *Центр Довженка*. <https://vufku.org/en/found/earth/>. (Отримано 31 грудня 2023 р.).
- ВУФКУ (2021c). Загублене і знайдене. «Шкурник». *Центр Довженка*. <https://vufku.org/en/found/self-seeker/>. (Отримано 31 грудня 2023 р.).
- Козленко, І. (2013a) *KHLIB (Tysiacha devyatsot dvadtsiatyi rik) [Il pane / Bread; Il millenovecentoventi / The Year Nineteen Twenty]* (VUFKU, UkrSSR 1930; dir. Mykola Shpykovskyi). У каталозі Catherine A. Surowiec (Ред.), *Le Giornate del Cinema Muto* 32 (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 59–62). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”.
- Козленко, І. (2013b). *SHKURNYK [L'egoista/The Self-Seeker]* (VUFKU, UkrSSR 1929; dir. M. Shpykovsky). У каталозі Catherine A. Surowiec (Ред.), *Le Giornate del Cinema Muto* 32 (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 57–59). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”.
- Марголит, Е., & Шмыров, В. (1995). *Изъятое кино*. Дубль-Д.
- Мачерет, А. В., Парфёнов, Л. А., Якубович, О. В., & Зак, М. Х. (Ред.). (1961). *Немые фильмы (1918–1935)*. (Т. 1. *Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог*). Искусство.
- Сопин, А. (2012). Список редакции советских и российских игровых фильмов. *Киноведческие записки*, (100–101), 606–645.
- Choi, J. (2006). National Cinema, the Very Idea. In Noël Carroll & Jinhee Choi (Eds), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (pp. 310–319). Blackwell.
- First, J. (2015). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris/Bloomsbury.

- Kepley, Jr., V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. University of Wisconsin Press.
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute.
- Thompson, K. (1980). Early Sound Counterpoint. *Yale French Studies*, (60), 115–140.
- Thompson, K. (1996). National or International Films? The European Debate During the 1920s. *Film History*, 8 (3), 281–296.
- Youngblood, D. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press.

References

- Belodubrovskaja, M. (2017). *Not according to plan: cinema under Stalin*. Cornell University Press. [In Russian].
- Briukhovetska, L., Hoseiko, L., Kasim, V., Kozlenko, I., Menzelevskyi, S., Radynskyi, O., & Trumbach, S. (2011). Ivan Kavaleridze (Khvaridze). In I. Kozlenko (Ed.), *Ukrainska Re-Viziia* (pp. 230–243). Derzhkino Ukrainy. [In Ukrainian].
- VUFKU (2021a). Lost and found. “Bread”. *Dovzhenko Center*. <https://vufku.org/en/found/bread/>. (Accessed December 31, 2023). [In Ukrainian].
- VUFKU (2021b). Lost and found. “Land”. *Dovzhenko Center*. <https://vufku.org/en/found/earth/>. (Accessed December 31, 2023). [In Ukrainian].
- VUFKU (2021c). Lost and found. “Skinner”. *Dovzhenko Center*. <https://vufku.org/en/found/self-seeker/>. (Accessed December 31, 2023). [In Ukrainian].
- Kozlenko, I. (2013a) *KHLIB (Tysiacha devyatsot dvadtsiatyi rik) [Il pane / Bread; Il millenovecentoventi/ The Year Nineteen Twenty]* (VUFKU, UkrSSR 1930; dir. Mykola Shpykovskyi). In Catherine A. Surowiec (Ed.), *Le Giornate del Cinema Muto 32* (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 59–62). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”. [In Italian].
- Kozlenko, I. (2013b). *SHKURNYK [L'egoista/The Self-Seeker]* (VUFKU, UkrSSR 1929; dir. M. Shpykovsky). In Catherine A. Surowiec (Ed.), *Le Giornate del Cinema Muto 32* (32a edizione, 5–12 ottobre, pp. 57–59). Associazione Culturale “Le Giornate del Cinema Muto”. [In Italian].
- Margolit, E., & Shmyrov, V. (1995). *Seized movie*. Dubl’-D. [In Russian].
- Macheret, A. V., Parfjonov, L. A., Jakubovich, O. V., & Zak, M. H. (Eds.). (1961). *Silent films (1918–1935)*. (Vol. 1. Soviet art films: Annotated catalog). Iskusstvo. [In Russian].
- Sopin, A. (2012). Editorial list of Soviet and Russian feature films. *Kinovedcheskie zapiski*, (100–101), 606–645. [In Russian].
- Choi, J. (2006). National Cinema, the Very Idea. In Noël Carroll & Jinhee Choi (Eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (pp. 310–319). Blackwell. [In English].
- First, J. (2015). *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. I. B. Tauris/Bloomsbury. [In English].
- Kepley, Jr., V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. University of Wisconsin Press. [In English].
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute. [In English].
- Thompson, K. (1980). Early Sound Counterpoint. *Yale French Studies*, (60), 115–140. [In English].
- Thompson, K. (1996). National or International Films? The European Debate During the 1920s. *Film History*, 8 (3), 281–296. [In English].
- Youngblood, D. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press. [In English].

Надійшла до редколегії 29.08.2024

Вінсент Болінгер — професор коледжу Мері Такер Торп і директор відділу кінодосліджень коледжу Род-Айленда. Нині працює над книгою-дослідженням стилю радянського кіно кінця 1920-х — середини 1930-х років.

Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

Vincent Bohlinger is the Mary Tucker Thorp College Professor and Director of Film Studies at Rhode Island College. He is currently working on a book-length study of Soviet film style from the late 1920s to mid-1930s.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).