

**Elżbieta Flis-Czerniak**  
(Lublin, Polska)

## ОДЕСА І ПОТЬОМКІНСЬКИЙ БУНТ. ВІЗІЇ ТАДЕУША МІЦІНСЬКОГО І СЕРГІЯ МИХАЙЛОВИЧА ЕЙЗЕНШТЕЙНА

Надзвичайно експресивний шестихвилинний фрагмент з фільму Сергія Ейзенштейна *Панцерник Потьомкін* (1925), який репрезентує криваву розправу над мешканцями Одеси на сходах Рішельє у червні 1905 року, є однією з найвідоміших кіносцен у світовій кінематографії. Як писав Роджер Манвелл, – ця сцена змінила розвиток історії фільму<sup>1</sup>. Нею захоплювались критики і теоретики кіно. До неї звертались відомі кіномитці, згадати б хоча *Недоторкані* Браяна де Пальми, *Дежа вю* Юліуша Махульського чи *Сходи* Збігнева Рибчинського. Однак Ейзенштейн був не тільки геніальним режисером, який впроваджував новаторські засоби вираження і такі художні техніки, як відомий монтаж атракціонів, вплив його кінообразу призвів до того, що гігантські сходи, які ведуть з міського бульвару до порту, стали найбільш розпізнавальним елементом топографії міста. Вони стали іконою Одеси.

Одразу потрібно зазначити, що сутички, представлені режисером у цій частині міста, на одеських сходах, не знаходять підтвердження у фактографічних опрацюваннях істориків, які досліджують криваві дні заворушень в місті, коли посеред червня 1905 року до порту завітала найпотужніша бойова одиниця Чорноморського флоту – панцерник «Князь Потьомкін-Таврійський». Тимчасом репортажна поетика фільму і художня майстерність режисера вдало сформували у свідомості глядачів закоренілий фальшивий образ подій, які відбувались в Одесі. Зрештою цьому важко дивуватись, якщо навіть самі учасники потьомкінського бунту під впливом кінокартини Ейзенштейна коригували свої спогади<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> R. Manvell, *Film*, Londyn 1949, s. 130.

<sup>2</sup> Див. Б. И. Гаврилов, *В борьбе за свободу. Восстание на броненосце «Потёмкин»*, Москва 1987, с. 224. На тему могутності радянського потьомкінського міфу, розповсюдженого через фільм Ейзенштейна див. також: *Міф про броненосець. Матеріали міжнародної конференції з нагоди 105 річчя подій на броненосці/панцернику «Князь Потьомкін-Таврійський» (27 червня 2010 року)*, Одеса 2011. У цьому огляді особливо варто звернути увагу на працю: Павло Майборода *Повстання на панцернику «Потьомкін» в історіографії: романтичний образ як джерело для міфології* і Станіслава Кінка *Матеріали до повстання на Панцернику «Князь Потьомкін-Таврійський» у фондах Одеського історико-краєзнавчого музею*.

а нацистський міністр пропаганди Йозеф Геббельс стверджував, що за його спостереженнями, кожен, хто не має твердих політичних переконань, може стати більшовиком<sup>3</sup>. Проблему потрактування *Панцерника Потьомкіна* як документу епохи і впливу емоційного навантаження фільму на глядача доцільно порушив один з польських дослідників, Тадеуш Шчепаньські, який займається творчістю радянського режисера: «Різних сцен кривавої розправи над населенням Одеси на увіковічених Ейзенштейном сходах, сповнених поривчастим пафосом і екстазом, інсценізованих з феноменальним відчуттям психологічного ефекту, насправді, як довів Жорж Садуль, не було, але вони з гіпнотичною силою впливу заволоділи колективною уявою, реконструюючи автентичні події»<sup>4</sup>. У представленні образу бунтівної Одеси Ейзенштейн, будучи досить скрупульозним хроністом у розкритті деталей бунту на Панцернику Потьомкіну, не був таким же ретельним «документалістом». Зумовлено це, звісно, агітаційно-пропагандистським характером фільму і розповсюдженням в ньому міфом революційної єдності. Тут мешканці міста, громадою оплакуючи вбитого моряка Вакулечука, в піднесеному тріумфі солідаризуються з екіпажем збунтованого броненосця, який втілює ідеї Революції, а проти нього виступає безпощадна і жорстока царська машина насильства, яка придушує мирну демонстрацію. Правда про події, які відбувались в порту у червні 1905 року була все-таки іншою, набагато менше однозначною.

Виклик правді кидає у своїй історіографічній драмі Тадеуш Міцінські (1837–1918), якого називали «магом», а деякі – більш зловтішно – фокусником польської літератури. Цей поет-модерніст, прозаїк і драматург, романтичний спадкоємець був переконаний у тому, що митець повинен бути «передовой человек»<sup>5</sup>, він був обдарований незвичайною уявою і ерудицією, а одночасно володів «феноменальним відчуттям поетичного виявлення новаторських явищ»<sup>6</sup>. Це відчуття

<sup>3</sup> Набагато років раніше подібна думка з'явилась у рецензії А. Гаця (А. Насія) на фільм *Панцерник Потьомкін*, опублікованій у 1926 році у польському часописі «Kino dla wszystkich»: «Один з моїх знайомих, затверділий консерватор додав ні менше, ні більше, що коли б йому показали ще декілька фільмів подібного змісту, тенденції і режисури, він був би готовим стати славнозвісним більшовиком.» Цит. за: *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918–1939. Dokumenty i materiały*, pod red. W. Balceraka, Warszawa 1977, s. 288. У світлі вищесказаної цитати стають більш зрозумілі старання комуністичної влади СРСР до 1939 р., які звершувались з метою скасування заборони публічних показів фільмів Ейзенштейна у довоєнній Польщі. Див. там само, с. 300–301, 398.

<sup>4</sup> T. Szczepański, *Pakt doktora Eisensteina*, „Film” 1997, nr 7.

<sup>5</sup> Так російською виражався сам Міцінські, згідно зі свідченнями С. І. Віткевича. (Див. S. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, «Wiadomości Literackie» 1925, nr 12, s. 3).

<sup>6</sup> S. Żeromski, *In memoriam Tadeusza Micińskiego. Przemówienie wygłoszone na uroczystej akademii w Teatrze im. Bogusławskiego w dn. 6 marca 1925 r.*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12, s. 1.

проявлялося також в зацікавленні Міцінським актуальною соціально-політичною проблематикою, яку він розглядав з духовних і метафізичних перспектив. Будучи представником ідеї слов'янської єдності, слов'янського міфу, поет пробував розв'язати історіографічну загадку існування Польщі і Росії, з детальною увагою слідкуючи за подіями, які відбувались у царській імперії. Вираженням цих зацікавлень є твір *Князь Потьомкін*, який виник між березнем і жовтнем 1906 року.

Цю драму без сумніву потрібно визнати першим твором, який в літературній версії підіймає тему потьомкінського бунту. Репрезентований в ньому образ революційних подій 1905 року, які відбувались в Одесі, є, однак, далекий від ідеалізованої згодом пропагандистської концепції Ейзенштейна. Звісно для нього є ближчим світ головорізів, злодіїв і жебраків, яких представляє Ісак Бабель в одеських оповіданнях, що публікувались з 1924 року, отже хронологічно ближчому до року створення фільму *Панцерник Потьомкін*. Світ, в котрому п'ють горілку з емальованого чайника, а на вулицях можна зустріти п'яного робітника в солдатському ватяному лахмітті, світ чоловічих штиблетів і брезентових курток, і голих ніг Катюші, яка розпалює для Бені Крика «свій рускій і рум'яний рай»<sup>7</sup>. При цьому варто зауважити, що Міцінські, зображаючи одеські сцени, безпосередньо звертався до оповідань під назвою *Дикуні (Дикари)* Лазаря Йосиповича Коренмана<sup>8</sup>, який ховався під псевдонімом Кармен, він на 20 років раніше від Бабеля впроваджував читача у світ плебейського маргінесу Одеси, портового люмпен-пролетаріату, голодранців і волоцюг. Вони теж стануть героями революційних подій у драмі польського письменника.

Пригадаємо ще раз: Міцінські показав в *Книзю Потьомкіну* те, що у фільмі Ейзенштейна було піддане ідеологічній ретуші: оргії і анархістський хаос, спустошення магазинів, акти пограбування, вбивств і згвалтувань, які були вчинені не царським військом, а здеморалізованим роз'ярілим натовпом. Малюючи такий образ одеських подій, польський драматург не полишає вірності фактам. Натомість радянський режисер передусім надавав перевагу тенденції. Французький фільмознавець, Жорж Садуль, який першим показав, що відомий фрагмент з одеськими сходами є плодом уяви, а не фактографічною фіксацією, констатує: «якби Ейзенштейн хотів залишитись вірним фактам, про які цілковито був проінформований, він повинен був показати провокації люмпен-пролетаріату в порті, грабунок складів з горілкою, пожежі і т. д.»<sup>9</sup>. Але ціль радянського режисера була іншою. Йому йшлося про те, аби через

<sup>7</sup> I. Babel, *Opowiadania odeskie*, wstęp i przekł. J. Pomianowski, Kraków - Budapeszt 2009, s. 73.

<sup>8</sup> Karmen, *Dzikusy (Dikari)*. *Sceny z życia robotników w porcie odeskim*, przekł. A. Buyno, Warszawa 1905.

<sup>9</sup> Там само.

пропаганду включити події з броненосця і Одеси у стрижневу міфотворчу тезу Володимира Ілліча Леніна, яка з'являється на початку фільму і репрезентує потьомкінський бунт як авангард революції і передвіщення наступних подій – захоплення Зимового Палацу за участі крейсера Аврора. Також йому йшлося про те, аби показати, як революційне «почуття братерства переходить з палуби збунтованого панцерника на берег»<sup>10</sup>, аби зміцнити, створений комуністичними дисидентами міф корабля як «залізної легенди свободи» («железная легенда свободы»)<sup>11</sup>.

Ці драматичні події, відретушовані в кінообразі Ейзенштейна, віднайшли своє місце на сторінках твору польського драматурга.

У III дії *Князя Потьомкіна* Міцінському в надзвичайно мистецький спосіб вдається передати трагізм і жах червоних днів 1905 року, репрезентуючи при цьому цілісну картину подій. Він показує ексцеси п'яних голодранців, дії провокаторів і революційних агітаторів, марші страйкувальників і триумф людей, які домагаються свободи, стягування козаків і паніку натовпу. Показані також єврейські погроми. У спробі розкрити ці драматичні сцени Міцінський використовує різні фактографічні матеріали, разом з тим і фотографії. Їхній вплив помітний хоча б у фрагменті драми, який показує повкладані рядами тіла убитих: «вносять трупи і складають рядами жакливі zdeформовані постаті, то оголені, то в одязі – переважно євреї і робітники, кілька єврейських дітей, які наче сплять у трунах – обличчя найстарших виражають сфінксову жакливу задуму»<sup>12</sup>. Дбаючи про створення якнайправдивішого образу подій, автор *Князя Потьомкіна* також використовує жаргон одеських

<sup>10</sup> S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przedmowa I. Wajsfeld, przekł. M. Kumorek, Warszawa 1975.

<sup>11</sup> А. М. Федоров, Восстание матросов на броненосце «Князь Потемкин Таврический». Календарь русской революции, Петербург 1917, с. 164.

<sup>12</sup> T. Miciński, *Książę Potiomkin*, w: *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 200. Про єврейські погроми в Одесі у 1905 див.: R. Weinberg, *The pogrom of 1905 in Odessa: A Case Study*, w: *Pogroms: Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, J. D. Klier and S. Lambroza, Cambridge 1992, s. 248–289 (<http://faculty.history.umd.edu/VCooperman/NewCity/Pogrom1905.html>). Одна з найбільш приголомшливих світлин, яка репрезентує жертви погрому в Єкатиринославі (нині Дніпропетровськ) з 1905 року. На ній зображені убиті, покладані в ряд тіла єврейських дітей різного віку. Можна припускати, що Міцінський, який дуже скрупульозно збирав матеріали до своєї драми, знав про цю фотографію, і що це вона надихнула на образ, який представлений у творі. Потрібно, однак, зазначити, що під час червневих подій в Одесі не дійшло до єврейського погрому. У цьому місті криваву розправу над євреями вчинили у жовтні цього року, після проголошення царського маніфесту. При цьому необхідно зауважити, що Міцінський, зрештою апелюючи до перебігу потьомкінського бунту, в контексті подій своєї драми натякає на катастрофи, що відбулися згодом, восени 1905 р. Передусім тут йдеться про постать лейтенанта Шмідта – лідера севастопольського бунту і також про жовтневий погром в Одесі. У такий спосіб Міцінський створив своєрідний синтез революційної бурі 1905 року поблизу Чорного моря, формуючи власну історіографічну концепцію на тлі вищезгаданих подій.

голодранців. Такі звороти, як: «кнопки» (воші, паразити), «лови кадика» (лови злодія), «підстрілювати» (красти), «скорпіони» (доношки, шпигуни) запозичає з читання уже згадуваного тому оповідань *Дикуни* Кармена (Коренмана) і вводить у текст своєї драми<sup>13</sup>.

Однак визначають мистецьку цінність твору Міцінського не натуралістично-репортажний характер, фотографічна точність чи дбайливість щодо відтворення колориту середовища. Присвячена подіям в Одесі III дія історіографічної драми, незважаючи на вигаданий хаос і змістове перевантаження, має обдуману конструкцію.

І тут знову повертаємось до Ейзенштейна. Хоча ідеологічні площини і постановка проблеми революції у цих двох творах цілком відрізняються, також можна вказати на певні несподівані співпадиння між історіографічною драмою польського модерністського поета і пропагандистським фільмом радянського режисера. Вони чітко простежуються в самому доборі і композиційному впорядкуванню документального матеріалу. На це ще звернула увагу Тереза Врублевська, яка перша (і до того єдина) зіставила твори Міцінського і Ейзенштейна. Дослідниця влучно стверджує, що ці твори подібні в:

образах жорстокості офіцерів і в способі репрезентації ситуації в екіпажі, в доборі самих засобів експресії, які є засобами яскравого натуралізму, у техніці документального репортажу (в якій у Міцінського цілком витримана I, а частково також II і IV дія), у використанні поетики гострих і швидких контрастів і схем. Схожими є початкова фактографія подій, сцени приготування повстання, динаміка його розвитку і перебігу. І тут, і там зав'язка драматичного вузла і вибух конфлікту однакові (...). І тут, і там безпосередньою причиною бунту є зіпсуте червине м'ясо, ідентичною є і послідовність наступних подій<sup>14</sup>.

Цей вдало підібраний, далеко неповний перелік паралелей, уже вказує на певну фундаментальну істину, яку виявив сам Ейзенштейн в наступних словах: «Панцерник має форму хроніки подій і експресію драми». І цю думку він розвинув далі: «Таємниця цього явища полягає в тому, що хронологічний розвиток подій вписується в суворий канон композиції драми, і то в найбільш її класичній формі – трагедії на п'ять дій»<sup>15</sup>. А таку, власне, «класичну» форму трагедії на п'ять дій має, як пригадуємо, *Князь Потьомкін Міцінського!* Вплив драматичного зразка зрештою так міцно вкорінився у свідомість автора фільму, що в своїх висловлюваннях, в яких

<sup>13</sup> На це звертає увагу редактор *Князя Потьомкіна* Т. Врублевська (Т. Wróblewska). Див. там само, с. 527.

<sup>14</sup> Т. Wróblewska, „Książ Patiomkin” i antynomie rewolucji, „Dialog” 1968, nr 3, s. 88–89.

<sup>15</sup> S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przedmowa I. Wajsfeld, przekł. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 23.

він аналізував структуру твору, Ейзенштейн постійно використовував поняття дія замість частини, а інколи відкрито називав свою кінокартину драмою<sup>16</sup>. Зв'язок *Панцерника* з цією класичною театральною композицією також підкреслюється, завдяки наданню назв окремим частинам, чи як прагне сам режисер – «діям» фільму. Згадаймо їх: *Люди і черви*, *Драма в Тендрі*, *Мертвий кличе*, *Одеські сходи*, *Зустріч з ескадрою*, в яких місцем дії двох перших є броненосець, двох наступних – Одеса, а в останній знову повертаємось на палубу бойового корабля, який знаходиться у відкритому морі. Така послідовність подій майже повністю відповідає, на що звернула увагу Врублевська, впорядкуванню фактографічного матеріалу, який у своїй драмі застосував Міцінські. В обох картинах зустрічаємось також з аналогічною вступною сценою, в якій показані моряки під палубою корабля і останньою сценою, яка репрезентує «Потьомкіна» у відкритому морі, хоча підтекст одного й іншого закінчення – абсолютно різний.

З точки зору композиції драми і фільму у їхній конструкції однаково важливим є те, що Одеса стає центром подій. Ми вже згадували про те, що образ подій, пов'язаних з потьомкінським бунтом у місті обоє митців показали зовсім по-різному. Однак є щось, що пов'язує ці дві репрезентації – це мотив монументальних одеських сходів Рішельє, які ведуть з надморського бульвару до порту.

З цього елемента міської топографії Міцінські створив вісь III дії своєї драми. Він тут відіграє ключову роль. Він становить межі, в які вписуються події 1905 року, що відбувались в Одесі. Цей важливий міський архітектурний мотив з'являється на початку дії у видінні Пані Шмідт: «(у *трансі*) Ох, цілі сходи Рішельє всіяні трупами – він з'являється там, де гора Джумна»<sup>17</sup>, стаючи передвіщенням того, що повинно відбутись за хвилину і наприкінці дії: «НАТОВП Глянь – цілі сходи всіяні трупами – »<sup>18</sup>, завершуючи пекельні сцени, які відбулись під час революційних заворушень. Зацитуймо закінчення цієї дії:

ПАНІ ШМІДТ (*сама, несучи труну дитини*) Смерть є все-таки єдиним благословенням.

*Постріли – Натовп розбігається – входить п'яний козак – дико розглядається – до померлого старого єврея.*

КОЗАК *смотри, старик – хош – жизни сейчас решу?*

*Не може в нього влучити – відходить – вбігають люди. Зойки – і страшений крик тривоги, люті і розпачу прибулого Натовпу. Повітря наповняється блискавицями.*

<sup>16</sup> Див. там само, с. 25.

<sup>17</sup> Т. Miciński, *Książ Piatomkin*, w: *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 187.

<sup>18</sup> Там само, с. 202.

КРИК НАТОВПУ: Ми благаємо життя! Чому нас не рятує броненосець «Князь Потьмкін»? Де Трибуна Свободи – божевілля! божевілля! Горить місто! Горять вагони! Горять кораблі! Ми помираємо!<sup>19</sup>

Це закінчення III дії наводжу повністю, оскільки важко опиратися враженню від певної подібної сцени з образом кривавої розправи над мешканцями Одеси, який представлений у відомому шестихвилинному фрагменті з *Панцерника Потьомкіна*. Звичайно, з огляду на ідеологію в обох творах по-різному розставлені акценти подій. У фільмі Ейзенштейна вистріл з корабля, який стоїть в порту, потрапляє в будівлю опери і завершує трагічні сцени, які відбуваються на сходах. У драмі Міцінського, хоча двигуни броненосця також загуркотять, вони все ж не призупинять у місті роз'ярлої нищівної катастрофи і смерті, а тільки посилять панівний хаос.

Однак більш, ніж головна ідея, у закінченні одного й іншого твору в цій вище зацитованій експресивній кінцевій сцені з *Князя Потьомкіна*, нас цікавить зустріч постаті самотньої жінки, яка несе труну дитини з постаттю козака, який намагається влучити гвинтівкою/багнетом в нерухоме мертве тіло. Вона відповідає конструктивній концепції відомого фрагменту радянського режисера (зіткнення безпорадної розпачі мешканців Одеси з тотальною жорстокістю козаків). Також він нагадує один з її найсильніших метафоричних акордів. Йдеться про самотню жінку, яка піднімається вгору по сходах, в напрямку козаків, які ритмічно марширують сходами вниз і стріляються в натовп, що утікає.

У статті під назвою *Фільм і російське кіно* Ейзенштейн так писав про цей фрагмент:

Візьмімо для прикладу одну сцену з «Потьомкіна», в якій козаки повільно і наче умисно сходять вниз по широких сходах в одеському порту, стріляючи у натовп. За допомогою продуманої композиції таких чинників, як ноги, сходові ступні, кров, натовп, викликаємо враження у глядача.<sup>20</sup>

Цей застосований режисером «метод детальних світлин», «техніка деталей»<sup>21</sup> також вказує на важливу функцію, яку в його фільмах відігравали реkvізити. У *Князю Потьомкіну* Міцінського одна з епізодичних героїнь драми, Дружина полковника каже: «Глянь, цю парасольку я занурила у кров поранених»<sup>22</sup>. Ці слова вона промовляє

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> S. Eisenstein, *Film i kino rosyjskie*, „Kino dla Wszystkich” 1928 (15 stycznia). Цит. за: *Polsko-radzieckie stosunki kulturalne 1918–1939. Dokumenty i materiały*, pod red. W. Balceraka, Warszawa 1977, s. 354.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> T. Miciński, *Książ Piatomkin*, w: *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 225.

у сцені, в якій до збунтованого броненосця допливають численні човни і вітрильники з одеситами, які вітають моряків, везуть поживу і подарунки для екіпажу. Парасолька як важливий реквізит у фільмі Ейзенштейна з'являється в тому самому моменті, і її продовжують використовувати при контрапунктному □ монтажуванні сцен. Модно одягнена жінка, яка тримає парасольку, стоїть на сходах і скеровує її прямо у глядача, а режисер зіштовхує цей невинний предмет з гвинтівками/багнетами козаків, які несуть смерть. У такий спосіб режисер акцентує перехід від радісної сцени привітання «республіки, яка пливе»<sup>23</sup> – корабля свободи до повного драматичного напруження сцени кривавої розправи над людьми, створюючи своєрідний зворотній пункт дії. Варто також підкреслити, що цей контрапунктний монтаж нав'язує значення, вказане у промові героїні з драми Міцінського: гвинтівка/багнет як парасолька Дружини полковника все-таки зануриться у кров одеситів.

У статті *Діалектична концепція форми фільму* Ейзенштейн у спробі пояснити, як він розуміє монтаж, підкреслював, що для нього «це концепція, яка виникає з колізії незалежних між собою світлин – світлин навіть взаємно собі суперечливих. Оце «драматичний» принцип».<sup>24</sup> Ці принципи контрапунктної комбінації концепцій, «драматичний» принцип автор *Івана Грозного* розвивав і надалі, вказував також на їхню присутність у структурі системи своїх творів. Так само й у випадку *Панцерника Потьомкіна* зазначає, що «зворотній пункт у кожній дії не означає постійного переходу до іншого настрою, ритму, події, а зворот завжди виникає через принцип контрапункту», а згодом, «щоразу ця сама тема репрезентується однак з протилежної точки зору», Ейзенштейн наводив наступні приклади:

Сцена з брезентом – бунт.

Траур за Вакуленчуком – бурхлива демонстрація.

Ліричне братання – погром.

Тривожне очікування ескадри – тріумф.<sup>25</sup>

Подібні приклади репрезентації однієї теми «з протилежної точки зору» також можемо навести у драмі Міцінського. III дія наповнена сценами, які компонуються за принципом контрапункту, з незвичайною протилежною експресією. Ось кілька з них:

---

контрапункт – елемент образу, видовища і т. д., який увиразнює інший елемент за принципом контрасту одного й іншого, – прим. пер.

<sup>23</sup> Por[ucznik] Kowalenko, *Bunt na Potiomkinie*, Warszawa [1929], s. 21.

<sup>24</sup> S. Eisenstein, *Wybór pism*, pod red. K. Grabień, cz. 1, przekł. H. Opoczyńska, W. Zielińska, Warszawa 1957, s. 23.

<sup>25</sup> S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przedmowa I. Wajsfeld, przekł. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 25.



батьки, які несуть тіло дитини, що помирає – банда голодранців, яка несе смітник, в якому знаходиться людина, що розкладається;

похід дівчат з фабрики, які стогнуть в екстазі, тримаючи в долонях галузки і запалені свічі – вулична Сифілітична Мадонна з двома стрітенськими свічками, в обіймах Мітеньки;

дикий охриплий спів козаків і натовп, що розбігається – похоронна процесія, а за ним щоразу чисельніший натовп;

люциферична постать Незнайомого і його нігілістична промова – Христова постать Мітеньки і його євангелістичні слова;

волоцюги, які тримають пили, сокири і гаки з натягнутими на них тваринними нутрощами (один надягнув кінську голову і махає хвостом), входять до середини складу з алкоголем під час пожежі – молоді інтелігенти з народу, які прагнуть боротись за суспільну справедливість;

курсистка, яка стилізована під жіночу алегорію Свободи, що виникає з образу Ежен Делакруа – гола Сифілітична Мадонна, яка демонструє непристойні жести, спрямовуючи народ не на барикади, а на гору Джумну, в країну смерті;

Як бачимо, при комбінуванні контрапунктних сцен, Міцінські так конструює дію, що вона нагадує сформульоване згодом припущення теорії Ейзенштейна про композицію театральної вистави (запозиченої згодом у сферу фільму) – монтажу атракціонів:

Замість статичного «віддзеркалення» якоїсь ситуації за допомогою усіляких можливих засобів в межах логічного перебігу подій, ми наближаємось до нової площини, а саме до невимушеного компонування довільно вибраних, незалежних атракціонів (в межах даної композиції і тематично їй підпорядкованих мотивів, які поєднують дію) – усе з думкою про створення певних остаточних тематичних ефектів. Ось чим є монтаж атракціонів.<sup>26</sup>

Розпізнаний у III дії драми Міцінського принцип її компонування, який нагадує довільний монтаж атракціонів чи тем, сцен, концепцій, які характеризуються потужним емоційним зарядом і при цьому поєднані контрапунктом, створює своєрідний композиційний двотакт, який базується на змішаних естетичних якостях: пафосі і гротеску.

У своїй теорії кіно Ейзенштейн присвятив більше уваги категорії пафосу. Застановлюючись над тим, якими художніми засобами можна досягти цієї якості, режисер аналізував сцену з одеськими сходами, признавши ефект, що пафосність була там доведена до вершини. Це спричинила ритмічність подій, яка базувалась на контрапунктному зіставленні: «Х а о т и ч н и й рух (людської маси) перетворюється

<sup>26</sup> S. Eisenstein, *Wybór pism*, pod red. Krystyny Grabień, cz. 1, przekł. H. Opoczyńska, W. Zielińska, Warszawa 1957, s. 2–3.

в ритмічний рух солдатів», а зворотній «рух н а т о в п у вниз різко переходить у п о в і л ь н и й, у р о ч и с т и й рух матері з тілом убитого сина вгору.»<sup>27</sup> У такий спосіб уже сама в собі пафосна тема жінки, яка переживає смерть своєї дитини, виражається за допомогою відповідних композиційних засобів, що посилюють ефект: руху по вертикальній лінії верх – низ, а також контрапунктної ритмічності. На прикладі вищезгаданого фрагменту, в якому пафос досяг найвищого ступеня драматичного напруження, Ейзенштейн доводить «органічну єдність структури» цілого фільму, в якому «пафос теми [революційне братерство Е. Ф. Ч.] перетранспонувався на пафос фільму [композиційно-естетичні засоби - Е. Ф. Ч.].»<sup>28</sup>

У *Князю Потьомкіну* Міцінські в мистецький спосіб поряд з пафосом використовує категорію гротеску і показує своє амбівалентне ставлення до теми революції, про яку писав, що вона є «суперечкою в корчмі, якщо не є героїзмом – (...) має довкола огорожу для соціальних тварин, якщо не має одвічних менгірів і дольменів»<sup>29</sup>. Відповідним, бо правдиво революційним, протеметичним завданням є, як писав в Епілозі драми Міцінські, – «пробудити Вільну Людину», а «беззмистовний бунт»<sup>30</sup> на реальному «Князі Потьомкіну» цього не міг забезпечити. Цю правду у творі Міцінського висловлює один з потьомкінських моряків, Нікітіч на його «ментальному панцернику»: «Нам йдеться не про м'ясо на обід, а про визволення усієї людини – усього народу»<sup>31</sup>.

Показуючи вищезгадані паралелі між історіографічною драмою польського поета і пропагандистським фільмом радянського режисера, які простежуються, як у функціонуванні подібної конструкції структури подій з відомим місцем одеських сходів, так і в застосуванні певних художніх розв'язок, потрібно в результаті поставити питання: чи ці співпадіння випадкові? Чи все-таки вони засвідчують те, що Ейзенштейн читав драму Міцінського? На питання, сформульоване в такий спосіб, важко дати однозначну відповідь. Беручи однак до уваги заховані документи і доступні матеріали, видається досить правдоподібно, що радянський режисер зіткнувся на своєму художньому шляху з твором польського драматурга. Однозначне розв'язання цієї дилеми вимагало б усе-таки більш поглиблених вивчень і опрацювань матеріалів в російських архівах.

Z języka polskiego tłumaczyła Olga Maciupa

<sup>27</sup> S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przedmowa I. Wajsfeld, przekł. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 44.

<sup>28</sup> Там само, с. 25.

<sup>29</sup> Т. Мичинський, *Fundamenty nowej Polski*, w: *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 158.

<sup>30</sup> Т. Мичинський, *Książ Pociomkin*, w: *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. Т. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 240.

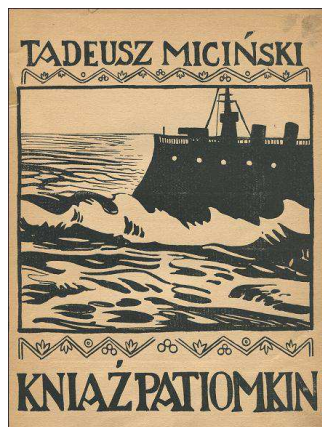
<sup>31</sup> Там само, с. 174.



Schody Potiomkinowskie pod koniec XIX wieku



Kadr z filmu Sergiusza Eisensteina



### Bibliografia

- T. Miciński, *Książę Potiomkin*, w: *Utwory dramatyczne*, wybór i oprac. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996.
- S. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12.
- Karmen, *Dzikusy (Dikari). Sceny z życia robotników w porcie odeskim*, przekł. A. Buyno, Warszawa 1905.
- S. Eisenstein, *Wybór pism*, pod red. K. Grabień, cz. 1, przekł. H. Opoczyńska, W. Zielińska, Warszawa 1957.
- S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przedmowa I. Wajsfeld, przekł. M. Kumorek, Warszawa 1975.

### Elżbieta Flis-Czeraniak

*Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie*

## ODESSA I BUNT POTIOMKINOWSKI. WIZJE TADEUSZA MICIŃSKIEGO I SIERGIEJA MICHAJŁOWICZA EISENSTEINA

### Streszczenie

Tematem wystąpienia jest porównanie obrazów wydarzeń rewolucyjnych, rozgrywających się w czerwcu 1905 r. w Odessie, które przedstawione zostały w dwóch wybitnych dziełach: w *Książu Potiomkinie* Tadeusza Micińskiego (1906) i *Pancerniku Potiomkinie* Siergieja Eisensteina (1925). Choć różnią się one zasadniczo w warstwie ideologicznej, w ujęciu problemu rewolucji, to wskazać też można pewne zaskakujące zbieżności między dramatem historyzoficznym polskiego modernistycznego poety a filmem propagandowym radzieckiego reżysera. Widać je zarówno w doborze i kompozycyjnym uporządkowaniu materiału dokumentarnego (podział dzieła na 5 aktów/części, analogiczna scena inicjalna pod pokładem okrętu i finalna ukazująca spotkanie „Potiomkina” z eskadrą floty, wybór tych samych epizodów buntu załogi na pancerniku, centralne w konstrukcji całości usytuowanie wydarzeń w Odessie), jak i w zastosowaniu pewnych technik artystycznych (kondensacja ekspresyjnych scen komponowanych kontrapunktowo, „montaż atrakcji”, naprzemienne operowanie szerokim i bliskim planem). Najciekawsze wydaje się jednak to, że w obu dziełach kluczową rolę odgrywają schody odeskie. Słynna sze-

ściominutowa sekwencja w arcydziele filmowym Eisensteina znajduje swój odpowiednik w utworze Micińskiego, w którym wizja usłanych trupami schodów Richelieu'go stanowi ramę kompozycyjną aktu III, poświęconego wydarzeniom rewolucyjnym w Odessie.

**Słowa-klucze:** film, bunt, rewolucja, Odessa, Siergiej Eisenstein, Tadeusz Miciński.

**ELŻBIETA FLIS-CZERNIAK** – dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W prowadzonych badaniach koncentruje się na literaturze pozytywizmu i Młodej Polsce, rozpatrywanej zwłaszcza w kontekście tradycji romantycznej. Autorka książki: *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości religijnej i narodowej w twórczości Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2008). Współredaktorka tomów: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej* (ze Stefanem Krukiem, Lublin 2006), *Konflikty i integracje pokoleniowe w świetle literatury i innych dziedzin nauki* (z Eugenią Łoch, Lublin 2006), *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny* (z Eugenią Łoch i Grzegorzem Wallnerem, Lublin 2011). Autorka licznych artykułów i szkiców poświęconych twórczości takich pisarzy, jak: Tadeusz Miciński, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Wacław Berent, Stanisław Brzozowski, Bolesław Leśmian, Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Ostatnio wydała: *Błądny rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864–1918* (Lublin 2015).