

**Черков Георгій Анатолійович**,  
кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник  
ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, доцент  
кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв.  
Київський національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

**Georgii Cherkov**,  
Ph.D in Study of art, research scientist Department  
of screen-stage arts and cultural studies, Rylsky  
of Art Studies, Folklore and Ethnology Institute.  
Associate professor of cinematology Department.  
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,  
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

## ПЕРШІ ФІЛЬМИ БРАТІВ ЛЮМ'ЄР. ФАКТОЛОГІЧНА ОСНОВА І ВИНИКНЕННЯ ОБРАЗУ-МІФУ

**Анотація.** В пропонованій статті автором проведено комплексний аналіз усталених відомостей про найвідоміші ранні фільми братів Люм'єр («Прибуття поїзду на вокзал Ла-Сьота» та ін.), що стосуються обставин створення, виходу, сприйняття, змісту. Виявлені незбіги вищезазначених відомостей із фактичними обставинами, на думку автора, дають підстави вбачати певну системність, яка може бути представлена як механізм трансформації фактичних обставин суспільно значущої події у образ цієї події: утворення образу-міфу, існування й передачі уявлень про подію у цій формі. В цьому контексті, на думку автора, обрані для аналізу фільми раннього кіно є прикладом такого механізму трансформації, який є універсальним і здатний охоплювати широкий клас суспільних явищ.

**Ключові слова:** ранній кінематограф, Луї Люм'єр, образ, «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота».

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Фільми раннього кінематографа залишаються предметом уваги в різних аспектах (психологія, історія, філософія, соціологія). Водночас існує узагальнений образ раннього кіно, уявлення зокрема про ранні фільми братів Люм'єр: закріплені в літературних і наукових текстах, хрестоматіях, мистецьких творах, меморіальних об'єктах тощо. Серед численних досліджень, присвячених ранньому кіно, лише в окремих публікаціях автори торкаються, і то побіжно, неточностей, які містяться у розповсюджених відомостях про «Прибуття поїзда...» та інші ранні фільми братів Люм'єр. Дослідники зазначають незбіги у часі створення, в обставинах демонстрації стрічок, у належності конкретних фільмів саме до «історичного» кіносеансу 28 грудня 1895 р. (Філіп-

пов С. А., 2017), з'ясовують ступінь достовірності усталених уявлень про реакцію аудиторії ранніх кінопоказів і фактичні особливості тогочасного глядацького сприйняття (Martin Loiperdinger, Tom Gunning, Ray Zone), вказують на існування різних версій фільмів (Ахметов К. С., 2019). Однак у *сукупності* всіх фактів, як особливе явище – незбіги між усталеним образом історичних подій і історичними фактами, що утворює певний феномен, – це питання не досліджено.

Можна вважати показовим і те, що на Інтернет-майданчиках, зокрема в розділах обговорень статей у різних мовних версіях Вікіпедії, розбіжності між фактичними і розповсюдженими відомостями щодо ранніх фільмів стають предметом дискусій. Таким чином, багато фактів щодо раннього кіно продовжують залишатися невизначе-

ними або такими, щодо яких відомості лишаються суперечливими.

У рецензії (2005) на книжку Саймона Поппла та Джо Кембера «Раннє кіно: від воріт фабрики до фабрики мрій» (у назві книжки обіграно зміст фільму братів Люм'єр «Вихід робітниць з фабрики» та поширену другоназву Голлівуду) Маршалл Дойтельбаум, професор Університету Пердью (США), зокрема наголошує на значенні контекстуальності при дослідженні кіно: поряд з інформацією безпосередньо про фільм важливими є й відомості про широке коло умов, події, явищ, в якому фільм виникав та існував. І з праці Поппла та Кембера, і з оглядової статті Дойтельбаума, та з інших історичних розвідок (від класичних праць Лотте Айснер, З. Кракауера та ін.) стає зрозумілим, що виявлення контекстуальних зв'язків, багатоаспектність аналізу сприяють збагаченню і уточненню відомостей про кіно минулого.

У сучасній історичній науці простежується тенденція розвитку різних підходів, зокрема міждисциплінарних: антропологічно-орієнтована історія (напрями «школи Анналів» / «École des Annales»), гендерна історія, мікроісторія, історія ментальностей. У сфері колективної пам'яті інтерпретації історичних подій незрідка набувають форми «війн пам'яті». Різними є погляди на загальні підходи – цивілізаційний, стадіальний тощо. Однак основною метою історичної науки, незалежно від особливостей конкретного підходу, залишається отримання об'єктивного наукового знання. Емпіричною основою останнього є факт. Відтак для будь-якого підходу зберігається важливість факту і засобів його верифікації.

У пропонованій праці представлено ранні фільми братів Люм'єр – як приклад визначної події (в статусі суспільно-значущого явища), фактична основа якої стала матеріалом, трансформованим в образ події, образ-міф. Автор *аналізує відповідність уявлень про подію історичним фактам*, розглядаючи виявлені незбіги та розбіжності як системне явище. Метою цього аналізу є уточнення фактологічної основи подій раннього кіно, розмежування фактів і усталених міфологізованих уявлень, прояснення механізмів трансформації фактів в образ-міф. Цим визначається актуальність представленого дослідження.

**Характеристика джерельної бази.** В процесі збору та систематизації інформації, автором, окрім власне фільмового матеріалу, було про-

аналізовано велику кількість джерел: газетні та журнальні публікації різних історичних періодів, починаючи з кінця XIX ст., присвячені винаходу «сінематографа» та раннім кінопоказам; технічні матеріали (фото, креслення, малюнки, покажчики, довідники); документальні зображення меморіальних об'єктів (дошки, таблички, монументи); історичні дослідження раннього кінематографа; фільмовий матеріал; електронні бази даних по фільмах (архівні та сучасні).

З огляду на специфіку обраної теми – важливість точних даних – усі іншомовні фрагменти, наведені в тексті статті (написи, назви, цитати) перекладені автором з першоджерел.

**Виклад основного матеріалу.** Цей екранний образ всесвітньо відомий. З глибини кадру на передній план рушає поїзд. Насувається, дедалі більшає передня частина паровоза: труба, з якої здіймається дим, під нею димова коробка з прямокутними дверцятами, два ліхтаря над буферами...

Локомотив тип 121 № 169 залізничної компанії PLM («Париж – Ліон – Медітерране») стрімко втягує у кадр низку вагонів, доставивши на маленьку станцію – а з тим, як виявилось, увівши до (пам'яті) світової історії – пасажирів: за мить вони зійдуть з потяга і змішаються з людьми на пероні. Одного разу сівши у потяг – один з символів технічного прогресу епохи, – його пасажири, не відаючи того, стали частиною символу народження іншого технічного дива: кінематографа.

Наведені в попередньому абзаці деталі, назвемо їх «фактографічні риси» – назва залізничної компанії, тип та номер локомотива – встановлені автором пропонованої статті після ретельного і копіткого аналізу великої кількості історичних фото і технічних матеріалів, наявних у відкритому доступі. Ці деталі належать *факту* події – втім, мають не дуже велике значення для образу події, хоча б тому, що 128 років ці деталі лишалися поза увагою і встановити їх нелегко.

Для народження образу події потрібні деякі чинники. Для «Прибуття потяга на вокзал Ла Сьота» їх було чимало – таких, завдяки яким фільм «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота» братів Люм'єр став чи не найвиразнішим уособленням, *символом* виникнення кінематографа.

Фільм «Прибуття поїзду...» – один з перших фільмів, знятих Люм'єрами, однак серед цих ранніх стрічок («Годування дитини», «Вихід робітниць з фабрики», «Руйнування стіни» та ін.) він

вирізняється особливою динамікою і особливою фактурною предметністю, які сукупно дуже вдало ніби набувають самостійних влучних символічних значень. Адже паровоз – чи не найхарактерніший символ тогочасного технічного прогресу «індустріальної революції». І частиною цього прогресу – і вельми значущою – став й інший технічний винахід, кінематограф, щойно винайдене технічне «диво». Машина, зафіксована машиною. Кіноапарат як технічний засіб фіксації і передачі зображення руху, саме в зображенні машини у русі чи не найвидовищно демонструє цю можливість. І, зрештою, ракурс і точка зйомки: паровоз ніби виникає здалеку, з якоїсь, заледве розрізної, точки дедалі більшає, збільшується – і за якусь мить буквально уривається у простір, опиняється серед людей швидкою і потужною великою машиною.

Казали навіть, що глядачі першого в історії комерційного публічного кіносеансу, що відбувся 28 грудня 1895 р. в паризькому «Гранд Кафе», позривалися на ноги, налякавшись паровоза, який наче в'їжджає з екрана просто до глядацької зали.

Впродовж усієї історії кіномистецтва «Прибуття поїзду...» згадують як стрічку, яка найсильніше вражала тогочасних глядачів. Жорж Садуль у своїй класичній фундаментальній «Загальній історії кіно», що багаторазово перевидавалася, детально описує цей фільм, наводить згадки Жоржа Мельєса про враження від перегляду саме «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота» на цьому кіносеансі. Напевно, саме кадри «Прибуття поїзду...», справді, є найвідомішим кінофрагментом епохи «німого» кіно.

Все це ніби так, але... Описане є власне *образом* історичної події, тим, як подія сприйнята, чим вона стала – в оповідях, публікаціях... Хтось може уточнити, що фільм «Прибуття поїзду...» не був показаний у програмі сеансу 28 грудня 1895 р. в «Гранд-Кафе» у Парижі – втім, це зауваження може залишатись поширеною історичною помилкою, не змінюючи загального образу події.

Однак сам вихід у сферу фактів відкриває значно складніший механізм. З'ясування фактів здатне показати відстань між *фактом* і *образом* – які є двома *формами буття події*.

У такому контексті – чи не вражаючим є наступне:

1. Фільм «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота» не лише не демонструвався на сеансі 28 грудня 1895 р. – він на той час навіть ще не був створений. Відповідно – його не могли тоді бачи-

ти ані Мельєс, ані інші глядачі. Його не існувало і не було в програмі кіносеансу.

2. Було знято не один, а кілька фільмів «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота» – і сьогодні точно не відомо, скільки було цих фільмів, а також не з'ясовані точні дати знімання. Відомо про щонайменше *три* фільми. Перший – 1896 року, другий – 1897 року. Третій фільм відомий лише з газетних фото.

3. Невідомо, який саме з кількох знятих фільмів описано у спогадах тих чи інших авторів (наприклад, який фільм бачив Жорж Мельєс чи сам Жорж Садуль...).

4. І чи не найкурійозніше: сьогодні у вільному доступі (зокрема на платформі Youtube та в інших Інтернет-джерелах) наявні *два фільми* – 1896 р. та 1897 р., які мають однакову назву і абсолютною більшістю глядачів *вважаються одним фільмом і сприймаються ними як один фільм*.

Представлена праця не претендує на відкриття якогось конкретного архівного факту і не має на меті виявлення «помилки» у текстах історичних досліджень з кіно.

Метою праці є виявлення механізму трансформації фактів і створення образу історичної події, аналіз розбіжностей між фактичною основою події і образом події – на прикладі перших кінострічок братів Люм'єр, зокрема «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота».

Різниця і взаємозв'язок між *фактом* події і *образом* події, виявлення механізмів утворення образу події на прикладі яскравої сторінки історії світового кіно є предметом пропонованого аналізу.

### Історичні літературні тексти

У класичному дослідженні з історії світового кіно «Історія кіномистецтва. Від його зародження до наших днів» / «Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours», що вийшла друком у 1949 р. і мала численні перевидання впродовж десятиліть (переклад російською 1957 р.) із деякими змінами в назві, Жорж Садуль детально, майже сценарними планами описує фільм «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота»: «Спочатку на екрані показано загальний план порожнього вокзалу і робітник, який проходить з візком по перону. Потім на горизонті з'являється чорна точка, яка швидко зростає; незабаром паровоз займає майже весь екран, стрімко насуваючись на глядачів. Вагони зупиняються біля платформи. До вагонів прямує натовп

пасажирів, і серед них мати Люм'єра, в шотландській накидці, з двома онуками. Двері вагонів відчинені, пасажири входять і виходять. Між ними дві мимовільні «зірки» фільму: молодий селянин з Провансу, з палицею в руці, та дуже вродлива молоденька дівчина, одягнена в усе біле. Щойно побачивши апарат, дівчина нерішуче зупиняється, однак, оговтавшись від збентеження, проходить перед об'єктивом, щоб сісти у вагон. Селянин та дівчина були зняті дуже крупним планом, надзвичайно чітко» (Sadoul, 1957, Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours. С. 31). Цей опис Садуля в уявленні читачів фактично став і залишається описом знаменитого люм'єрівського фільму. Це хрестоматійний текст.

Однак факти свідчать, що це опис *навіть не першого* фільму «Прибуття поїзда...» (знятого на початку 1896 р.). Це опис фільму, який було знято лише у 1897 р. – через два роки після створення «сінематографа» Люм'єрами, вже *після* того, як кінострічки Люм'єрів було уперше показано у різних країнах – у тому числі після того, як глядачі багатьох країн побачили «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота» – *іншого* поїзда.

Один з найперших знаменитих описів стрічок Люм'єрів побачив світ в Україні. В газеті «Одеські новини» 6 (19) липня 1896 надруковано враження автора, підписані псевдонімом «П-в А.» після відвідування ним програми «сінематографа» Люм'єрів на виставці в Нижньому Новгороді весною-влітку 1896 р. (інший варіант статті вийшов друком у газеті «Нижегородський листок» 4 (17) липня під псевдонімом «І. М. Pacatus» – обидві статті є самостійними текстами). Показовим свідченням історичної значення цих текстів слугує висловлення відомого дослідника кіно і медіа Тома Ганнінга, який у своїй статті «Естетика подиву: ранній фільм і (не)довірливий глядач» / «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator» назвав їх *«найбільш детальним та чітким описом ранньої проєкції Люм'єрів, який ми маємо»* (Tom Gunning, 1989, с. 117).

Дані сайту «Каталог Люм'єр. Кінематографічна творчість братів Люм'єр» / «Catalogue Lumière. L'œuvre cinématographique des frères Lumière» (catalogue-lumiere.com), де зібрано відомості про фільми, створені Компанією Люм'єр у період 1895-1905 рр., дають змогу цілком впевнено пересвідчитись, що ані робітник із візком, ані мати братів Люм'єр пані Жанна-Жозефіна в шотландській на-

кидці, ані молодий селянин з Провансу, ані молода приваблива мадемуазель – не були тими пасажирами, яких бачили перші, хто «зустрічав» поїзд у глядацьких залах. Зокрема й на виставці у Нижньому Новгороді весною-влітку 1896 р. Названі персонажі і деталі належать версії фільму 1897 р.

(Показово, що, зіставляючи деталі опису, легко виявити і допущені Садулем неточності, причому саме щодо «двох мимовільних “зірок”», попри те, що останні «зняті надзвичайно точно»: «молодий селянин з Провансу» тримає в руках лише вузлик-торбинку, а палиця – в руках у іншого персонажа, обличчя якого не потрапляє в кадр і вік його складно встановити; «дівчина вдягнена в усе біле» – насправді у сукні з тканини із дрібним геометричним візерунком (типу «ried-de-cock», чи популярної в ту епоху «perita»), яка лише на невеликому екрані скидається на світлу однотонну. Це уточнення жодним чином не кидає тінь на авторський текст знаменитого історика і слугує лише матеріалом (доповненням) для аналізу механізму трансформації *фактичної основи події в образ події*).

*«На вас рушить здалеку кур'єрський поїзд – стережіться! Він мчить, наче ним вистрелили з величезної гармати, він мчить просто на вас, погрожуючи разчавити; начальник станції квапливо біжить поряд із ним. Локомотив зникає за рампою екрана, і ланцюг з вагонів зупиняється. Звична картина скупчення/метушні при прибутті потягу на станцію. Сірі люди безмовно кричать, мовчазно сміються, безшумно ходять...»*. Однак деталь «начальник станції квапливо біжить поряд із ним» – вельми важлива для атрибуції: в обох версіях «Прибуття поїзду...» наявна подібна фігура в уніформі, втім, квапливо переходить на біг – саме чоловік у фільмі 1896 р.

У враженнях автора наведеного тексту «сіре» використовується й щодо інших фільмів Люм'єрів, як візуальна властивість «сінематографа». Проте зазначимо, у версії фільму 1897 на платформі напрочуд багато жінок і дітей, тоді як у фільмі 1896 р. – майже самі чоловіки. Одяг чоловіків менш яскравий, і скупчення людей у фільмі 1896 р. видається значно темнішим: «серые люди безмовно кричать».

Таким чином, фактична основа полягає в тому, що Садуль в «Історії кіномистецтва ...» і автор статті в газеті «Одеські новини» описали *різні* фільми – однак їх тексти створили *образ одного фільму*. І зараз у відкритому доступі існують оби-

два фільми – і абсолютною більшістю глядачів вони сприймаються як один і той самий фільм.

В іншій своїй праці, фундаментальній «Загальній історії кіно» / «Histoire générale du cinéma» в шести томах, Жорж Садуль наводить спогади Жоржа Мельєса про відвідування останнім знаменитого першого публічного комерційного (некомерційні публічні демонстрації свого винаходу брати Люм'єр провели раніше, ще в березні 1895 р.) сеансу, який увійшов в історію саме як «перший кіносеанс» і відбувся 28 грудня 1895 р. в Гранд-кафе на бульварі Капуцинок у Парижі. Садуль пише:

Через 20 років Мельєс так описував цей сеанс:

Ми знаходилися перед маленьким екраном <...> за якусь мить на ньому з'явилася нерухома фотографія, що зображує площу Белькур у Ліоні. Трохи здивований, я лише встиг сказати сусідові:

– То це через проєкції нас потривожили. Я цим займаюся десять років.

Не встиг я закінчити фразу, як кінь, що тягнув віз, пішов на нас, а слідом за ним інші екіпажі, потім перехожі <...> Нам показали «Стіну» з хмарою пилю, «Прибуття поїзда», «Сніданок дитини» на тлі дерев, які розгойдуються вітром, потім «Вихід із фабрики Люм'єра», нарешті, знаменитого «Политого поливальника». Наприкінці вистави всі були в захваті й кожен питав себе, яким чином змогли досягти таких результатів? (Sadoul, 1948. Т.1. С. 163-164).

Хоча в своїй скороченій – однотомній «Історії кіномистецтва від його народження до наших днів» Садуль вказує: «у січні 1896 р. у “Гранд-Кафе” демонстрували знятий “зворотною зйомкою” фільм “Руйнування стіни”» (Sadoul. Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours. С. 33) – тобто не на першому сеансі 28 грудня 1896. У сучасному онлайн-каталозі Catalogue Lumière датою створення фільму «Руйнування стіни» / «Démolition d'un mur» взагалі вказано 6 березня 1896 р. (<https://catalogue-lumiere.com/?s=demolition>).

За даними електронного каталогу фільм «Площа Белькур» було створено лише у червні 1896 р. На кіносеансі 28 грудня 1895 р. у «Гранд-кафе» міг демонструватись лише фільм «Площа Кордельє в Ліоні» (створений 10 травня 1895 р.). Можна припустити, що через 20 років, пригадуючи перший кіносеанс 28 грудня 1895 р., Мельєс міг просто помилитись у назві – назвати замість «Площі Кордельє в Ліоні» (фільм, який фактично демонструвався тоді) «Площу Бель-

кур». Названі Мельєсом деталі («лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней другие экипажи, потом прохожие») дають підстави вважати, що Мельєс описує саме фільм «Площа Кордельє». При цьому наразі невідомо, щоб існувало кілька зафільмованих зображень площі Белькур, з яких якесь могло б демонструватися на першому кіносеансі. Зрештою – чи то через первісну суто технічну помилку мемуариста, чи то вже в уяві самого Мельєса – у створеному і продюкованому образі «Площа Белькур» і «Площа Кордельє», назви і деталі зображення – створюють уявлення події, де фактично існує в різні часи, в різних локаціях і стрічках, поєднується в цілісний образ першого кіносеансу – фрагменти стрічок з різного фізичного часу злилися в єдиний уявний образ події, який не викликає сумнівів, хоча не відповідає фактичному стану речей.

Дослідник К. С. Ахметов у праці «Кіно як універсальна мова. Лекції про кінематограф» (2019) приділив доволі детальну увагу розбіжностям щодо фільмів Люм'єрів. Він зокрема пише:

Не дивно, що Мельєс згадує про те, як він «побачив» цей фільм на першому ж сеансі – «Прибуття поїзда» справляло настільки потужне враження, що про нього ходили легенди, люди прагнули подивитися саме цю картину, для багатьох вона стала символом кінематографа в цілому. Існує ще один варіант цього фільму (курсив наш – Г. Ч.), який не справляє такого враження – обрано менш вдалу композицію кадру, поїзд іде відносно повільно».

При цьому в книжці Ахметова наведено кадри з «Прибуття поїзду...», на яких ми бачимо, зокрема, робітника з візком, якого згадує і Садуль у своєму описі. Далі автор зазначає, що «Через півроку ці фільми побачив Олексій Пешков <...>». Тоді як Горький дивився і описав *перший* варіант «Прибуття поїзду...», знятий у 1896 році. Додамо, що «композиція кадру» в обох версіях фільму майже ідентична: у версії 1897 р. на кілька градусів менш гострий кут (кутова перспектива), і поїзд видно трохи віддаленіше. Що ж до швидкості руху, то вона не може бути різною суто технічно: незмінними залишалися модель локомотива, довжина поїзда, розміри платформи – тому швидкість руху, відстань і час гальмування ідентичні.

Навіть у фактично «канонічних» текстах двох авторів – описи двох різних варіантів фільмів іс-

нують ніби як опис одного фільму. І навіть фахівці ладні сприйняти один за інший.

### Меморіали і монументи

На стіні платформи залізничної станції Ла Сьота (Франція, департамент Буш-дю-Рон) – розміщено фото з фільму «Прибуття поїзду...». Кадр, що зображує передню частину паровоза – не з першого фільму 1896 р., а з версії фільму 1897 р. На пам'ятній дошці, встановленій на будівлі цієї залізничної станції у 1942 р., зазначено, що Луї Люм'єр «у 1895 (виділено нами – Г. Ч.) році <...> фотографував поїзд у русі; створивши один з перших фільмів, які дали початок сінематографу Огюста та Луї Люм'єр»<sup>1</sup>.

(Інша історична деталь: дата «22 листопада 1942 р.» на пам'ятній дошці – означає, що дошку встановлено у перші дні після того, як нацистська Німеччина, порушивши умови Комп'єнського перемир'я 1940 р., окупувала цей регіон разом з рештою французької території – яка до того мала статус «вільної зони», відомої як Вішістська Франція).

У міському парку (Jardin de la Ville) Ла Сьота у 2016 р. встановлено монумент французької скульпторки Розлін Коніль / Roselyne Conil «La locomotive»: виконаний з алюмінію сріблястий фронтальний силует локомотива з символами «N° 169». Умовність абстрактної форми авторка поєднала з точною фактичною деталлю: номером локомотива. Цієї деталі нема навіть у самому фільмі – її треба було додатково визначити. Розлін Коніль є авторкою кількох сучасних скульптур, встановлених у парку як *даннина пам'яті* історичних подій. Біля входу до міського парку Ла Сьота про це сповіщає вивіска «Історична спадщина Ла Сьота у чотирьох творах мистецтва» / «Le patrimoine historique de La Ciotat au travers de 4 oeuvres d'art». Вивіска містить короткі стислі описи скульптур та історичного контексту. В межах обраної теми нас цікавлять дві скульптури:

«Локомотив (прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота)

Неймовірно!

1895. Паніка в залі! Локомотив мчить на глядачів! Луї Люм'єр сіє страх серед глядачів демонстрацією свого фільму «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота»...»<sup>2</sup>.

Як бачимо, фільм «Прибуття поїзду...» датовано 1895-м роком.

«Политий поливальник

Смішна історія!

Ця велика бронзова скульптура була створена за знаменитим «Политим поливальником» Луї Люм'єра. Цей фільм буде вперше показано 21 вересня 1895 року в Ла Сьота, під час приватної сімейної демонстрації в садибі Люм'єр, потім його покажуть 28 грудня 1895 року в «Індійському салоні» Гранд-кафе в Парижі. Саме Франсуа Клер (1888-1952), садівник родини, втілює першу бурлескную роль у кіно!»<sup>3</sup>.

Згідно з даними каталогу Люм'єр (з посиланням на Bulletin de la Société française de photographie, 2e série, Tome XI, № 16, 1895), перша демонстрація фільму «Политий поливальник» відбулася 10 червня 1895 р. в Ліоні – на три місяці раніше дати, вказаної на вивісці. Враховуючи, що вивіска інформує саме про «домашній показ» безпосередньо у маєтку Люм'єрів – навряд чи режисери у себе вдома побачили свій фільм пізніше, ніж самі його продемонстрували в іншому місті...

Вивіска позначена увагою до деталей: вказано ім'я та роки життя одного з героїв першої комічної сценки – Франсуа Клера, садівника Люм'єрів. Однак вивіска не розкриває того факту, що фільм «Политий поливальник» – так само, як і «Прибуття поїзду...» – було знято у трьох версіях: перша – 1895 р., ще дві – у проміжку 1896-1897 рр. До того ж, як і у випадку з «Прибуттям поїзду...» – принаймні дві версії «Политого поливальника» сьогодні наявні для перегляду у відкритому доступі. Бронзова фігура за виглядом ближча саме до зов-

<sup>1</sup> «au cours de l'année 1895 <...> en photographiant l'entrée d'un train en marche; a réalisé l'un des premiers films, qui sont à l'origine du cinématographe Auguste et Louis Lumière» [фото з сайту theladytravels.com]

<sup>2</sup> «La locomotive (l'arrivée d'un train en gare de La Ciotat). Incroyable! 1895. Panique dans la salle! La locomotive lance sur les spectateurs! Louis Lumière sème l'effroi parmi les spectateurs avec la projection de son film "L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat" La cinématographe est lancé!...» – Ce matin la locomotive est entrée au Jardin de la ville! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DJLnPpZpqc4>

<sup>3</sup> «L'arroseur arrosé. Histoire drôle! Cette grande sculpture en bronze a été réalisée o apres célèbre "L'arroseur arrosé" de Louis Lumière. Ce lorn sera montre pour la première fois is 21 septembre 1895 à la Ciotat, au cours d'une projection privée de le famille au Palais Lumiere il sera ensuite projete le 28 décembre 1895, au Salon Indien du Grand Café a Paris. Ei c'est Francois Clerc (1888-1952) jardinier de la famille, qui incarne le premier role burlesque du cinema!» – там само.

нішності персонажа найпершої версії 1895 р. (як і вказано на вивісці): садівник з пізнішої версії відрізняється величезними вусами.

Зауважимо, що наведені деталі чи розбіжності не спрямовані на критику мистецького доробку Розлін Коніль. Предметом даної роботи є аналіз *трансформації фактів події в образ події*. І в цьому контексті скульптури пані Коніль є чудовим прикладом: вони є мистецьким осмисленням саме образу події, а не архівованих історичних фактів. На рівні образу у масовій свідомості існують фільм «Прибуття поїзду...», що вразив аудиторію перших кіносеансів, і перша «комічна» – «Политий поливальник».

Додаткові відомості про те, що локомотив мав номер 169, а у комічній сценці зафільмовано садівника Люм'єрів і його ім'я Франсуа Клер, – є виразними деталями, які додають фактури, втім, не руйнують образ. Тоді як відомості про те, що замість двох фільмів існувало *шість*, причому чотири існують досі – здатні *зруйнувати* усталений образ. (Хоча історичні факти свідчать, що низка фільмів братів Люм'єр мали кілька версій кожний. Зокрема такі відомі, як «Вихід робітниць з фабрики», «Политий поливальник», «Прибуття поїзду...», «Руйнування стіни»... І їх версії наявні для перегляду.) Що ж до хронологічних неточностей – так само: вони важливі для факту, втім не такі вже й значущі для образу. Більше того, вказана на вивісці в парку Ла Сьота дата першої демонстрації «Политого поливальника» не є помилкою авторів: вона відповідає даті, поширеній у публічних джерелах, зокрема, вказаній у французькій Вікіпедії. Сама ж Вікіпедія не позначена точністю: в різних мовних версіях або повторює дату 21 вересня, або обмежується згадкою про перший публічний комерційний кіносеанс 28 грудня 1895 р. в Парижі; лише німецька і англійська версії вказують 10 червня, причому німецька надає детальні відомості про показ (зустріч з учасниками фотографічного конгресу в Ліоні).

Монументи віддзеркалюють саме образ фільмів (та подій) як певного явища, тим самим продовжують *зберігати вже створений образ* у колективній пам'яті.

Проведений аналіз фактичної основи історичних подій і образу подій (сформованого в історіографічних описах, закріпленого у меморіалах) показує, що між фактом події і її образом виникає *суперечність*. Суперечність полягає у тому, що під час трансформації фактів у образ, факти зазнають таких викривлень, що відтворити з образу

події реальний перебіг події – зробити «зворотний переклад» – вже неможливо. Образ нищить факти, з яких виникає.

### Механізм викривлень – теоретичний аспект

Головним чинником для утворення образу події (ста)є певний резонанс події у суспільстві. Виникнення образу є наслідком суспільної рефлексії: обговорення, публікації, чутки тощо. Трансформація фактів в образ супроводжується викривленням фактичних даних.

(Доповнення «на полях» – зображення поїздів у ранніх стрічках Люм'єр. Крім фільму із ла-сьотівським поїздом є ще низка стрічок Люм'єрів із зафільмованим *прибуттям потягів* на інших вокзалах і в інших локаціях. І їх чимало: в італійській Каррарі, японській Нагої, австралійському Мельбурні, нью-йоркському Беттері-плейс, у Яффі, у Вільфранш-сюр-Сон (з дуже подібним до ла-сьотівського кутом знімання), на ліонському вокзалі Перраш. І, порівнюючи ці різні, так би мовити, «люм'єрівські» потяги, стає зрозуміло, чому саме поїзд у Ла-Сьота набув особливої символічності. Інші поїзди (наприклад, поїзд на вокзалі Перраш в Ліоні / Lyon-Perrache, № 127, зафільмований 23 березня 1896) через особливості ракурсу і деталей натурного середовища більше «розчинені» у загальному русі інших об'єктів, і їх поява в кадрі очікувана, їх рух не стає акцентованим динамічним і раптовим «явленням». Саме ла-сьотівський поїзд вдалося зафільмувати так, що він дійсно ніби «виникає», спочатку в просторі самого кадру, а потім ніби справді поринає далі, за межі кадру, в зал. На відміну від ліонського Перража – вокзалу з іншими потягами, станція Ла-Сьота – локація не техногенна і виглядає як традиційна замиська місцевість, для якої потяг – об'єкт специфічний).

Механізм трансформації фактів торкається суміжних галузей, це потребує окремого детального аналізу, що виходить за межі статті. Тут вкажемо лише, що в цьому аспекті вбачається зв'язок із *теорією інформації* (започаткована Клодом Шенноном, 1948), процесами *міфологізації*, а також закономірностями створення *художнього образу*.

Зв'язок із теорією інформації обумовлений тим, що відомості про подію (неважливо, чи то у формі фактів, чи у формі образу події) є *інформацією* – як і будь-яка інформація, вони стають об'єктом збереження, передачі й перетворення.

В термінах теорії інформації і опис події, і образ події являють собою **інформаційні повідомлення**; водночас перетворення фактів в образ можна розглядати як окремих випадок «кодування» – перетворення повідомлення у форму, зручну для зберігання і передачі. Це актуалізує такі поняття з теорії інформації, як «джерело інформації», «кодування, передача і декодування», «середовище розповсюдження та зберігання інформації». Значення незбіг між образом і фактичними відомостями про подію з точки зору теорії інформації є **викривленням інформаційного повідомлення**. Викривлення інформації залежить від кількості каналів і ланок передачі й пов'язане з поняттями інформаційної ентропії, надлишковості інформації (інформаційної надмірності).

Тема дає вихід на такі аспекти явища міфологізації в сучасній культурі, як історичний міф, міф як форма історичної пам'яті, міфологізація суспільної свідомості. Це широкий філософський контекст (Кассірер, Барт, Леві-Стросс, Лосев та ін.). Зокрема особливості міфу, актуальні для теми статті, розкриває Ролан Барт у праці «Міф сьогодні» / «Le Mythe Aujourd'hui» (1956): «Міф це слово <...> Будь-який об'єкт у світі можна вивести з його замкненого, мовчазного існування і перетворити на слово, відкрите для прийняття суспільством», «Безперервна гра в хованки між змістом і формою визначає міф», «Міф нічого не приховує і нічого не афішує: він деформує; міф не є ані брехнею, ані зізнанням: він є викривленням (франц. *une inflexion*)» (Barthes, Roland. *Le Mythe Aujourd'hui*). Автономні «закони» міфу Олексій Лосев описував як «превалювання міфа над логікою і слідування не міфа за логікою, але логіки за міфом (курсив автора – Г. Ч.)», наголошуючи на таких особливих якостях міфу, як «поза-науковість і специфічна істинність» (Losev. *The Dialectics of Myth*).

Окремої уваги заслуговує галузь досліджень історичної пам'яті (міф як одна з її форм, колективні уявлення, механізми закріплення в соціальної пам'яті).

Також обрана тема актуалізує зв'язок із суто мистецькими закономірностями створення художнього образу: при втіленні в певну форму (текст, оповідь, опис тощо) виникає «переломлення» в уяві автора, в його інтерпретації.

В образі події зберігається «інформаційне ядро повідомлення» (якщо використовувати терміни теорії інформації), або смисловий центр компози-

ції (якщо казати про категорію образу) – довкола чого добудовуються інші деталі. Наприклад, таким ядром чи центром є паровоз, його прибуття на станцію: щодо цього у глядачів немає розбіжностей. Елементи довкола – пасажери, дівчина, селянин, діти, деталі одягу – стають ніби супровідними атрибутами і можуть бути «домислені». Тут близькою є паралель з переказами легенд міського фольклору чи анекдотів: під час поширення (трансмисії) сюжети зазнають модифікації – позначені варіативністю, – втім, залишається незмінною сюжетна модель: інваріант. Співвідношення варіативності та інваріанта окремо досліджується у фольклористиці. При поширенні образу події його викривлення вже мінімізовані, бо це, по суті, репродукування завершеного цілого (на рівні інваріанта), хоча можливі модифікації інваріанта.

*Цілісність* властива і події, і образу події. Однак подія одномоментна, вона цілісна лише в момент здійснення. У визначеннях теорії відносності подія – моментальне локальне явище, яке відбувається в унікальному часі та просторі, це точка в просторі-часі (або точка світової лінії). Після того, як подія відбулась, її компоненти – учасники, предмети, часо-просторові визначеності – більше не утворюють єдине ціле, можуть зникати, втрачатися. У враженнях і згадках фактичні деталі майже неминуче зазнають викривлень. Відтворення детальної картини події – завдання складне й копітке. Образ – існує в часі, його цілісність підпорядковується особливим закономірностям, відмінним від закономірностей фізичної події: логіка, хронологія чи технічні параметри можуть спотворюватися – подібно до того, як це відбувається, наприклад, у просторі художнього твору. До образу, в принципі, не застосовні критерії, яким підпорядковується фізичний бік явища.

Зробимо узагальнюючі **висновки**.

Подія, що набула певного значення для суспільства, висловлюючись фігурально, має **дві форми «життя»: факти і образ**. При цьому:

– образ події, який існує в суспільній свідомості, незрідка не відповідає *фактичним обставинам* події;

– викривлення фактичних даних відбувається в процесі трансформації фактів в образ події;

– відомості про фактичні обставини події *існують паралельно* з образом події, *незважаючи на невідповідність* між ними;



– фактичні дані про подію розрізнені, фрагментарні, неповні, потребують встановлення, перевірки, зіставлення в єдину картину; образ події позначений цілісністю (логічно завершений), широко представлений в публічному просторі, (ре)транслюється джерелами масової інформації, додатково закріплений у мистецькі форми (пам'ятники, меморіали).

Образ події і фактичні дані про подію існують у спільному часі, втім, у *різних царинах*: факти належать до галузі архівних джерел, спеціальної літератури тощо, тоді як образ – функціонує у колективній свідомості. Така «ізолюваність» і дає змогу образу події існувати паралельно з фактами, які здатні засвідчити невідповідність образу фактам.

Колективне уявлення про подію – це саме образ події. В суспільній свідомості уявлення про подію існує, зберігається і передається у формі образу, а не сукупності точних фактів про реальний перебіг події. Відтак майже завжди є похибка, яка потенційно може досягти рівня радикального викривлення уявлення про перебіг подій.

Усвідомлення людьми того чи іншого явища потребує цілісності – і такої якості набуває саме образ події. Фактичні відомості про подію із плином часу втрачаються, з цим зникає їх цілісна сукупність: вцілілі факти не стільки приховані, скільки розрізнені та фрагментовані, не зібрані у цілісну картину. Для відтворення картини фактичного перебігу подій потрібно зібрати вичерпну сукупність даних, опрацювавши масиви інформації, це складна дослідницька робота, поза межами інтересів і можливостей абсолютної більшості людей – споживачів інформації.

Тоді як Образ – як складена цілісна структура є стійким, ця форма повідомлення, подібна до казок і міфів, зручна для збереження і поширення.

При цьому надзвичайно важливо відрізнити факти від образу, аби у наукових історіографічних текстах образ не підміняв факти. Оскільки для історичної науки принципово важливим є вивільнення фактів від нашарувань історичної пам'яті (міфологізація, стереотипізація тощо).

Розглянуті в статті питання дотичні до проблем історичної пам'яті, міфологізації подій історії, теорії інформації – що потребує окремого аналізу.

## Джерела та література

- Легеца, О. С. (2019). Концепція міфу у творчості Ролана Барта. *Вісник Львівського університету*. Серія філос.-політолог. студії. Вип. 23, с. 54-59.
- Миславський В. Н. (2017). *Фактографічна історія кіно в Україні. 1896-1930*. Т. 3, ч. 1. Х.: «Дім Реклами». 680 с.
- Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. Translated from the French *Mythologies* (c) 1957 by Editions du Seuil, Paris. Translation (c) 1972 by Jonathan Cape Ltd. The Noonday Press, New York. Farrar, Straus & Giroux. Manufactured in the United States of America. Twenty-fifth printing. 164 p. – <https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf>
- Barthes, Roland (1970). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil. 247 p.
- Barthes, Roland (1957). *Le Mythe Aujourd'hui*. – *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. P. 181-233. <https://ru.scribd.com/document/62765017/Barthes-Mythologies-Le-Mythe-Aujourd-hui>
- Catalogue Lumière*. L'œuvre cinématographique des frères Lumière access [Electronic resource]: Arrivée d'un train à La Ciotat. Vue N° 653. Access mode: <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>. Title from the screen.
- Cholodenko, Alan. The Crypt, the Haunted House, of Cinema. *Cultural Studies Review*, 10(2) (September), 2004. P. 99-113.
- Gunning, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the. (In) *Credulous Spectator*. / *Viewing positions: ways of seeing film* / Williams, Linda. Rutgers University Press. New Brunswick (N. J.). P. 114-133. ISBN-10 0485300753
- Loiperdinger, Martin (Spring 2004). Lumière's «Arrival Of The Train»: Cinema's Founding Myth. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. University of Minnesota Press. Vol. 4, No. 1. P. 99-118.
- Losev, Aleksei Fedorovich (2014). *The Dialectics of Myth* ; Translated from the Russian by Vladimir L. Marchenkov. Routledge. 235 p. ISBN 9780415753852
- Quatre oeuvres pour raconter l'histoire de La Ciotat*. – Var-Matin. Publié le 07/10/2019 à 10:16, mis à jour le 07/10/2019 à 10:16 – <https://www.varmatin.com/arts/quatre-oeuvres-pour-raconter-l-histoire-de-la-ciotat-419955>
- Ray, Zone (Spring 2004). Lumiere Illuminated: «Moving Image» Debunks Myths Surrounding «Arrival of the Train». *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Vol. 4, Number 1. University of Minnesota Press. 176 pps. ISBN 0-8166-4530-2 – IDA International Documentary Association. TUE 11.30.2004. – <https://www.documentary.org/feature/lumiere-illuminated-moving-image-debunks-myths-surrounding-arrival-train>

- Sadoul, Georges (1949). *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*. Paris, France: Ernest Flammarion. 493 p.
- Sadoul, Georges (1948). *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. L'invention du cinéma 1832–1897. Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pailhé) 1897–1909. – Paris: Les Éditions Denoel. 438 p.
- 
- References**
- Barthes, Roland (1957). *Le Mythe Aujourd'hui*. – *Mythologies*. – Paris: Éditions du Seuil. Pp. 181-233. <https://ru.scribd.com/document/62765017/Barthes-Mythologies-Le-Mythe-Aujourd-hui> [in French]
- Barthes, Roland (1970). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil. 247 p. [in French]
- Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. Translated from the French Mythologies (c) 1957 by Editions du Seuil, Paris. Translation (c) 1972 by Jonathan Cape Ltd. – The Noonday Press – New York. Farrar, Straus & Giroux. Manufactured in the United States of America. Twenty-fifth printing. 164 p. – <https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf> [in French]
- Catalogue Lumière*. L'œuvre cinématographique des frères Lumièreaccess [Electronic resource]: Arrivée d'un train à La Ciotat. Vue N° 653. – Access mode: <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>. Title from the screen. [in French]
- Cholodenko, Alan (2004). The Crypt, the Haunted House, of Cinema. *Cultural Studies Review*, 10/2 (September). P. 99-113. [in English]
- Gunning, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the. (*In*)*Credulous Spectator* / Viewing positions: ways of seeing film. Williams, Linda. Rutgers University Press. New Brunswick (N. J.). P. 114-133. ISBN-10 0485300753 [in English]
- Leheza, O. S. (2019). Kontsepsiia mifu u tvorhosti Rolana Barta [The concept of myth in the work of Roland Barthes]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriiia filos.-politolooh. studii. Vyp. 23, p. 54-59. [in Ukrainian]
- Loiperdinger, Martin (Spring, 2004). Lumière's "Arrival Of The Train": Cinema's Founding Myth. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. University of Minnesota Press. Vol. 4. No. 1. P. 99-118. [in English]
- Losev, Aleksei Fedorovich (2014). *The Dialectics of Myth*. / Translated from the Russian Vladimir L. Marchenkov. Routledge. 235 p. ISBN 9780415753852 [in English]
- Mislavskiy, V.N. (2017). *Faktograficheskaya istoriya kino v Ukraine. 1896-1930* [Factographic history of cinema in Ukraine. 1896-1930]. T. 3, ch. 1. Kharkov: «Dim Reklamy». 680 p.
- Quatre oeuvres pour raconter l'histoire de La Ciotat. – Var-Matin. Publié le 07/10/2019 à 10:16, mis à jour le 07/10/2019 à 10:16 – <https://www.varmatin.com/arts/quatre-oeuvres-pour-raconter-l-histoire-de-la-ciotat-419955> [in French]
- Ray, Zone (Spring, 2004). Limiere Illuminated: «Moving Image» Debunks Myths Surrounding «Arrival of the Train» / *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Vol. 4, Number 1. University of Minnesota Press. 176 pps. ISBN 0-8166-4530-2 – IDA International Documentary Association. TUE 11.30.2004. – <https://www.documentary.org/feature/lumiere-illuminated-moving-image-debunks-myths-surrounding-arrival-train> [in English]
- Sadoul, Georges (1949). *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*. Paris, France: Ernest Flammarion. 493 p. [in French]
- Sadoul, Georges (1948). *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. L'invention du cinéma 1832–1897. Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pailhé) 1897–1909. Paris: Les Éditions Denoel. 438 p. [in French]

**Georgii Cherkov**

### **The Lumiere brothers first films. Factual basis and emergence of the image-myth**

**Abstract.** In the proposed article, the author conducts a comprehensive analysis of the established information about the most famous early films by the Lumière brothers (such as «Arrival of the Train at La Ciotat Station»), concerning the circumstances of their creation, release, perception, and content. The inconsistencies of the above-mentioned knowledge with the actual circumstances allow us to see a certain systematicity, which can be presented as a mechanism for transforming the actual circumstances of a socially significant event into an image of this event: the formation of a mythical image and the existence (and transmission) of ideas about the event in this form. In this context, according to the author, the early films which he selected for analysis present an example of such a mechanism of transformation, which is universal and capable of covering a broad category of social phenomena.

**Keywords:** early cinema, Louis Lumière, «Arrival of the Train at La Ciotat Station», image-myth.