

КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕВІЗІЯ ДОНБАСУ

ISBN 978-617-7242-18-4

Керівники проекту **Станіслав Мензелевський, Люся Зоря**

Упорядник **Станіслав Мензелевський**

Автори статей **Олександр Телюк, Гіроакі Куромія,**

Анна Онуфрієнко, Олена Стяжкіна, Ольга Брюховецька,

Катерина Яковленко

Наукові редактори **Олександр Телюк,**

Анна Онуфрієнко, Станіслав Мензелевський

Літературне редагування **Марина Александрович**

Дизайн і верстка **Рустем Аблякімов**

Переклад **Катерина Міщенко, Станіслав Мензелевський**

ПУБЛІКАЦІЯ МІСТИТЬ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕНЬ,
ПРОВЕДЕНИХ ПРИ ГРАНТОВІЙ ПІДТРИМЦІ
ДЕРЖАНОГО ФОНДУ ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
ЗА КОНКУРСНИМ ПРОЕКТОМ Ф67.

© 2015 НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА
ВСІ ПРАВА ЗАСТЕРЕЖЕНО

вул. Васильківська 1, корпус 1,

Київ Україна 03040

т./факс: +380 44 201 65 09

dovzhenkocentre.org

info@dovzhenkocentre.org

- 06** ВІД УПОРЯДНИКА
- МІЖ ЕНТУЗІАЗМОМ І КАТАСТРОФОЮ:
ОБРАЗ ДОНБАСУ В УКРАЇНСЬКОМУ
РАДЯНСЬКОМУ КІНО**
- 11** ОЛЕКСАНДР ТЕЛЮК
- 35** ДОНБАС В «ЕНТУЗІАЗМІ» ДЗИГІ ВЕРТОВА
ГІРОАКІ КУРОМІЯ
- 49** МЕХАНІЧНЕ VS. ОРГАНІЧНЕ В ФІЛЬМАХ
ЛУКОВА «ІТАЛІЙКА» ТА «Я ЛЮБЛЮ»
АННА ОНУФРІЄНКО
- 73** «НЕСКОРЕНІ» БОРИСА ГОРБАТОВА
ЯК ДЖЕРЕЛО МИСТЕЦТВА ІСТОРІЇ ТА
МИСТЕЦТВА КІНО
ОЛЕНА СТЯЖКІНА
- 99** КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ДОНБАС ПЕРІОДУ
ВІДЛИГИ: «ЧОРНИЙ» ФІЛЬМ ПАРАДЖАНОВА,
АБО МОЛОКО ДЛЯ ГЕРОЯ
ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА
- 121** «ДЗЕРКАЛО ДЛЯ ГЕРОЯ»: ПРОСТОРИ ДОНБАСУ
У ФІЛЬМІ ВЛАДІМІРА ХОТІНЕНКА
КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО
- 139** ВИБРАНА ФІЛЬМОГРАФІЯ

**КІНЕМАТО-
ГРАФІЧНИЙ
ДОНБАС
ПЕРІОДУ ВІДЛИГИ:
«ЧОРНИЙ» ФІЛЬМ
ПАРАДЖАНОВА,
АБО МОЛОКО
ДЛЯ ГЕРОЯ**

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА

Шахтарський фільм «Квітка на камені» (Студія Довженка, 1962) про перевиховання «відсталих елементів» – сектантки Христини із Західної України та гульвіси-шахтаря, «краси і гордості Донбасу» Григорія, вважається найнижчим падінням серед загалом невдалих ранніх робіт Сергія Параджанова. Цей фільм чорний в буквальному сенсі: єдиний з картин режисера знятий на чорно-білу плівку, він зображає світ, позбавлений світла не лише тоді, коли спускається під землю, в шахти, але й над землею, в бездоріжжі Донбасу, серед териконів, над якими нависає важке сіре небо. В цьому світі переважає темна ніч, гнітючий дощ або похмурий вечір, у п'ятні яких зачались зловісні тіні, що створюють дискомфортне відчуття якоїсь невиразної і незрозумілої небезпеки. «Ніколи Параджанов не був таким далеким від себе, як у цій похмуро-натуралістичній стрічці про комсомольців-добровольців, які будують шахту в чистому полі», – вже в часи перебудови напише Мирон Черненко, який при цьому пробачає ідеологічні гріхи його іншим раннім роботам¹.

Кінематографічний Донбас чітко закріпився в радянському уявному як ключовий топос сталінізму, місце звершення героїчних подвигів стахановства і змов підступних «ворогів народу». Ноктюрний настрій «чорного» фільму Параджанова, в якому нема ні офіційних промов сталінського періоду, ні навіть пародій на них періоду відлиги, нагадує не тільки і не стільки сталінське шахтарське кіно, з його чітким поділом на світлих і темних героїв, скільки американський *film noir*, у якому етична амбівалентність охоплює всіх дійових осіб, незалежно від того, чи перебувають вони по цей, чи по інший бік закону. Темні сили у фільмі – секта п'ятдесятників із підступним, хтивим, садистичним і, здається, всесильним пресвітером на чолі, який дурить своїх прихожан, вимагає від новоприбулих кривавих жертв і намагається насильно заволодіти Христіною, більше нагадує мафіозний синдикат, ніж канонічних сталінських «ворогів». У душах молодих комсомольців вирують аж надто бурхливі пристрасті, любов

1. Черненко Мирон. Сергей Параджанов: творческий портрет. – Москва: В/О «Союзинформкино», 1989. – С. 9.

перемагає розум, бійки спалахують ірраціонально, без жодних слів. А коли світло таки з'являється у фільмі, воно настільки надмірне і сліпуче, що майже розчиняє в собі усе довкола і перетворюється на пародію радянського оптимізму. Сюжет фільму, суголосно цій розбалансованості чорного і білого, починається крутою детективною зав'язкою серед нічної п'їтми, а закінчується в сяйві яскравих променів як абсурдистська комедія, де головного героя зі сповитою бинтами головою змушують пити парне молоко. Фільм викликав обурення в сучасних йому критиків: «У ньому все



Фінальний епізод із фільму «Квітка на камені» Сергія Параджанова. Студія ім. О. Довженка (1962)

безглузде: місце дії і характери героїв, основна ідея і бічні мотиви, взаємовідносини між людьми і фабула», – бідкалась Нателла Лордкіпанідзе, авторка статті в столичних «Ізвестіях» під симптоматичною назвою «Тримайте марку, Довженківці»². Стрічка, що мала служити пропагандою радянського ладу, схоже, досягла протилежного ефекту: «Авторам фільму, по

2. Лордкіпанідзе Нинелла. Держите марку, Довженковці! // Извєстия. – Ноябрь 28, 1962. – С. 5.

суті справи, нічого протиставити ідеології сектантства, оскільки наше життя має збіднений вигляд у фільмі», – ставить вердикт інший сучасний фільму критик у журналі «Наука і релігія»³.

Фільм має темну передісторію. У 1959 році під назвою «Так ніхто не кохав» його почав знімати Анатолій Слісаренко. Сценарій був написаний на основі ортодоксального соцреалістичного роману Вадима Собка «Нам спокій тільки снівся» (1957–1959), а сам Собко став співсценаристом фільму. У головній ролі – сектантки Христини із Західної України, що приїжджає на Донбас будувати шахту, – знімалась юна зірка українського кіно Інна Бурдученко, що прославилась своїм дебютом у фільмі Віктора Івченка «Іванна» (Студія Довженка, 1959). Фільм Слісаренка мав бути тим, що в Голлівуді називали *star vehicle*. Це була друга після дебютної роль молодой зірки, в якій вона продовжувала своє амплу послушниці, котра змінює хрест на червоний прапор. У фільмі експлуатується створений Бурдученко образ покірної і фанатично відданої віруючої, яка завжди іде до кінця. За первісним сценарієм Слісаренка, щойно повернута до радянського ладу дівчина має продемонструвати свою вірність за екстремальних обставин – ризикуючи своїм життям, вона рятує з охопленого вогнем барака перехідний червоний прапор, який отримала її бригада. Зйомки цього епізоду обернулися трагедією. Режисер все вимагав від актриси повторювати дубль за дублем, аж поки під час чергової спроби вона не отримала опіки, не сумісні із життям. Молода зірка померла через кілька днів. Після цього фільм заморозили, Слісаренка від зйомок відсторонили, а згодом і засудили на п'ять років⁴.

Яким би вийшов фільм Слісаренка, якби він його завершив? Схоже, це мав бути гібрид його попереднього виробничого фільму про шахтарів Донбасу «Гори, моя зоре!» (Студія Довженка, 1957), що відповідав духу пізнього сталінізму з його гегемонією світогляду управлінців, і мелодрами

3. Мартыненко Юрий. Верный путь – труден! // Наука и религия. – 1963. – № 7. – С. 91.

4. Иванова Людмила. Дорогой наш человек // Известия. – Сентябрь 9, 1960.

«Іванна» Віктора Івченка, з її апеляцією до романтизму революційного пориву у душі відлиги. Шахтарська виробнича драма «Гори, моя зоре!» стоїть на півшляху між сталінським виховним романом і новими віяннями відлиги, з її романами любовними. Головного героя фільму, молодого інженера, призначають керувати шахтою, але щоб обійняти цю посаду остаточно, він спершу має навчитися «любити людей». У результаті виходить виховний наратив навиворіт – якщо в класичному сталінському варіанті об'єктом виховання є стихійний робітник, який під керівництвом батьківської постаті, котра завжди є лише заміником Батька народів, дисциплінується й усвідомлює свою місію, то тут, навпаки, перевиховується сам керівник, який має відкрити в собі сферу стихійного – емоцій, співпереживання, людяності, щоб змогти по-справжньому реалізувати свою місію, яку він усвідомлює від самого початку. І йому це, звичайно, вдається – невдача не могла належати до офіційного репертуару. Спускаючись із начальницької посади до людей, директор шахти своєю спонтанно пробудженою любов'ю перетворює зятя на передову бригаду – і це відкриває йому шлях назад по службовій драбині. Таке виховання справжнього, читай люблячого, начальника вкладається в загальну тенденцію повоєнного періоду, як пізнього сталінізму, так і відлиги, яку відмічає Катаріна Кларк: «Переважаюча турбота повоєнного радянського суспільства стосувалась не героїчного і надзвичайного, як в тридцяті... а справжнього і несправжнього. Питання, які ставилися в цей період, полягали не в тому, як можна здійснити подвиг, а в тому, як потрібно жити, що таке мистецька правда, хто справжній інтелектуал, справжній керівник чи просто справжня людина»⁵.

Паралельно до перевиховання начальника, за новими віяннями часу, головний герой покидає одну жінку заради іншої – справа немислима для позитивного персонажа в рамках строгої моногамії сталінського кіно. Але зоря, про яку йдеться в назві фільму Слісаренка, на відміну від

5. *Clark Katerina*. The Soviet Novel: History as Ritual. – Chicago: The University of Chicago Press, 1981. – P. 190.

«білогвардійського» романсу, на популярності якого ця назва паразитує (саме в цей час повернувся в радянське суспільство у сяйві голлівудської слави – екранізації «Війна і мир» Кінга Відора 1956 року – російський дореволюційний романс «Гори, гори, моя звезда»), – загорається над зразковою шахтою, якою тепер уже з повним правом починає керувати головний герой. Тенденція експлуатувати інтимну лірику для зовсім неліричних цілей проявляється й у наступному, незавершеному фільмі Слісаренка, що паразитує на вірші Володимира Сосюри «Так ніхто не кохав». Кохання тут теж проектується з особистого на загальне – любов сексуальна на любов до комуністичного майбутнього і держави, яка його буде. У сценарії Слісаренка приватні романи між комсомольцями відбуваються на тлі постійних розіграшів, які вони здійснюють одне над одним, з невинною жартівливістю втручаючись в особисте життя, що переростає у загальне безцеремонне шпигування: мати читає щоденник свого сина, комсомольський активіст викрадає листи комсорга до її чоловіка, а потім викрадає листа Христини, але виявляється, що це політична справа, і ось лист, що мав служити для чергового любовного розіграшу, вже в руках парторга. Ідея того, що комсомольці – це одне колективне тіло, яке не має індивідуальних кордонів, особливо параноїдально реалізується у введеному в сценарій мотиві зйомки документального фільму, в якому розігрується те, що, використовуючи термін Стівена Маркуса, можна назвати «порнотопією праці». Підсумовуючи своє дослідження порнографічного роману XIX століття, Маркус вичленовує основні характеристики його жанрових умовностей, що нагадують утопічний світ, який населяють персонажі з невичерпною потенцією і невтомною готовністю її актуалізувати⁶. Подібно до персонажів порнографії, комсомольці не просто демонструють трудову велелюбність, яка виходить за межі фізичних можливостей звичайної людини, а й ентузіазм, який можливо уявити лише в порнотопії. У самому фільмі це

6. Marcus Steven. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England. – New York and Scarborough: A Meridian Book, 1974. – P. 266–286.

називається «містика і фантастика». Як рішення виробничої проблеми, що постала перед комсомольцями, які будують дорогу під постійними зливами, що руйнують всі результати їхньої праці, пропонується дослівно таке: «З максимальним використанням техніки в умовах нормальної погоди потрібен місяць для того, щоб побудувати під'їзні шляхи. А щоб реалізувати містику і фантастику, потрібно вдвічі більше машин, ніж у нас є за умови цілодобової роботи. Головне не припиняти роботу ні на секунду»⁷. Неприхована абсурдність такого плану не лише на рівні змісту, а й форми (місяць порівнюється не з іншим часовим відрізком, а з кількістю машин) не викликає жодних сумнівів у комсомольців, які одногласно вирішують його втілити в життя. Далі йде фраза, яку з несуттєвими змінами можна зустріти саме в порнографічному жанрі з його монотонністю і тим, що Стівен Маркус назвав «діаграматичним схематизмом»⁸: «Світанок. Комсомольці трудяться. День. Комсомольці трудяться. Ніч. Комсомольці трудяться»; і коментар диктора документального фільму про їхній подвиг: «Ми не бачили, коли вони їли, ми рідко бачили, коли вони спали. Була врахована кожна секунда. Комсомольці вирішили – дівчатам спати три години, хлопцям – дві»⁹. І далі – обговорення цього фільму, під час якого режисер виправдовує непереконливість «порнотопії праці» такими словами: «Вони люблять майбутнє так, як ніхто ще не любив, тому страшна праця перетворилась у радість подвигу. Я прочитав це в щоденнику Арсена. В очах Насті Цибульки, яка переводила будильник, у почуттях Семена, який намагався писати листа коханій дівчині. Я бачив єдиний порив тисячі рук, багатоголосий, але єдиний голос»¹⁰. Така «містика і фантастика» була глибоко укорінена в радянське мислення і становить суть сталінського ідеалістичного повороту. У відомій заяві

7. *Собко Вадим, Слесаренко Анатолий*. Так нікто не любил, режиссёрская разработка А. Слесаренко 1959.08.28 // ЦДАМЛМУ. – Ф. 670. – Оп. 2. – С. 1615. – Арк. 47.

8. *Marcus Steven*. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England. – New York and Scarborough: A Meridian Book, 1974. – P. 274.

9. *Собко Вадим, Слесаренко Анатолий*. Так нікто не любил, режиссёрская разработка А. Слесаренко 1959.08.28 // ЦДАМЛМУ. – Ф. 670. – Оп. 2. – С. 1615. – Арк. 48.

10. Там само. – С. 1614. – Арк. 32–33.

на Першій всесоюзній конференції працівників соціалістичної промисловості 4 лютого 1931 року Сталін заявив: «Ми відстали від передових країн на 50-100 років. Ми маємо пробігти цю відстань за десять років. Або ми це зробимо, або вони нас піднімуть»¹¹. Стимулом для «містики і фантастики» була не тільки параноїдальна загроза ззовні, яка вже не спрацьовувала в хрущовські часи. І не лише любов до майбутнього комунізму, обіцянки приходу якого зростали з його віддаленням. У діалозі зі сценарію Слісаренка, який передує поясненню любові комсомольців до свого майбутнього, є такий показовий обмін репліками режисера з його критиком, який дорікає йому прославленням каторжної праці комсомольців:

«– Скажіть, Гольшенко, ви коли-небудь ходили в зливу, в грозу чи в дикий мороз до коханої дівчини?»

– Ну, ходив.

– І ви відчували каторгу, коли йшли?»

– Ви хочете сказати, що вони полюбили цю страшну працю?»¹²

Сексуалізація праці в радянському уявному розгорталась у двох вимірах. По-перше, у вимірі причинно-наслідкових зв'язків, де вона вбудовувалась в едипальну траєкторію, в якій об'єкт сексуального бажання був винагородою за ударну працю. Не випадково у сталінських фільмах одружувалися тільки ударники і ударниці, дійсні або майбутні. Однак існував й інший, менш явний вимір сексуалізації праці. Тут сам фізичний акт трудового зусилля метафорично ототожнювався зі статевим актом, набуваючи виразно порнографічних характеристик. Праця шахтаря з його фалічним інструментом, що вгризається в породу в інтимній напівтемряві підземелля, дає вдячний візуальний матеріал для такого метафоричного ототожнення. Щоб

11. Сталин И. Сочинения. – Т. 13. – Москва: Государственное издательство политической литературы, 1951. – С. 39.

12. Собко Вадим, Слесаренко Анатолий. Так никто не любил, режиссёрская разработка А. Слесаренко 1959.08.28 // ЦДАМЛМУ. – Ф. 670. – Оп. 2. – С. 1614. – Арх. 32.

наочно побачити, яким чином відбувалось формування сексуалізації праці, достатньо порівняти образи праці забійників у фільмах «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)» (Українфільм, 1930) Дзиги Вертова і «Велике життя» (Київська студія, 1939) Леоніда Лукова. Ці фільми відображають два протилежні трудові етоси – колективізму першої п'ятирічки і пізнішого індивідуалізму стахановського руху. В обох образи шахтарської праці майже ідентичні: середній план шахтаря в три четверті, що в трудовому пориві злився зі своїм інструментом у єдиному цілеспрямованому ритмічному русі. Однак у «Великому житті», на відміну від «Ентузіазму (Симфонії Донбасу)», план шахтаря супроводжується зворотним планом результату його праці – фонтаном вугілля¹³. Звичайно, можна вбачати в цій послідовності прояв реалістичного текстуального режиму з його базовою матрицею фігури план/зворотний план, однак – у порядку наддетермінації – не важко впізнати в цьому бурхливому, надмірному і, здається, невичерпному виверженні, що відбувається під твердим напором чоловічої сили, своєрідний аналог того, що в порнографії отримало назву *money shot*.

Держава, що будувала комунізм, дивним чином потребувала сексуалізації праці, і ця потреба ґрунтувалась на базисних суперечностях радянської системи, які проявились у чистій формі після Сталіна, коли правляча еліта відмовилась від терору як способу примусу, що показав свою економічну неефективність. Як зазначає Дон Фільтцер, десталінізація була не стільки політичною, скільки економічною необхідністю. Сталін залишив економіку в руїнах. Хаос сліпої системи «планування», в якій ніхто не знав реального стану речей, атомізація суспільства, деморалізованого терором і позбавленого можливості будь-якої реальної колективної дії чи участі в управлінні, і, головне, відчужена праця, в якій робітники не мали жодного контролю над розподілом додаткового продукту, але й без капіталістичної загрози безробіття, перетворювала радянський спосіб виробництва на край неефективний. Позбавлені можливості політично

13. Я завдячую цим спостереженням своїй студентці Юлії Стьопкіній.

відстоювати власні інтереси, робітники вдавалися до єдиного способу контролю над процесом роботи, що залишався для них доступним, – індивідуального опору через низьку дисципліну праці, прогульництво, пияцтво і загальну незацікавленість у якості виробленого продукту. Терор і драконівське трудове законодавство, введене Сталіним в кінці 1930-х, на тлі постійної нестачі трудової сили, що стала результатом надшвидкісних темпів індустріалізації, виявились контрпродуктивними. Питання, перед яким постала правляча еліта після смерті Сталіна, – яким чином мотивувати трударів докладати більше зусиль у роботі. Політична лібералізація, розпочата Хрущовим, була спробою відповіді на це питання. Спробою від початку приреченою, оскільки сталінська система, будучи ні соціалістичною, ні капіталістичною, не піддавалась реформуванню – вона могла бути лише радикально змінена на рівні базису – чи в бік справжнього соціалізму із дійсним суспільним контролем над засобами виробництва і, відповідно, розподілом додаткового продукту, узурпованого державним апаратом, що передбачало повну втрату привілейованого статусу правлячої еліти; чи в бік капіталізму, що давав можливість принаймні частині правлячої еліти не тільки зберегти свій привілейований статус, але й закріпити його юридично завдяки інституту приватної власності на засоби виробництва (але на таку зміну правляча еліта ще довго не могла наважитись)¹⁴. У ситуації неможливості реформувати систему залишалося залатувати в ній дірки. Поруч із засудженням «культу особи», який мав надати чинній еліті політичної легітимності, частковим введенням держави соціального добробуту, яка мала викликати до неї лояльність громадян, величезну роль у внутрішній політиці Хрущова і далі відіграла пропаганда. Що менше реальні радянські трударі проявляли любові до відчуженої праці, то більш гротескною ця любов поставала у сфері репрезентації – матеріалізованої ідеології. Реальна політекономія замінювалась політекономією образу.

14. *Filtzer Donald*. Soviet Workers and de-Stalinization: The Consolidation of the Modern System of Soviet Production Relations, 1953–1964. – Cambridge: Cambridge UP, 1992. – 318 p.

Не менш гротескною у фільмі Слісаренка мала бути лінія перевиховання головної героїні – Христини, при цьому спершу вона стосувалась не стільки її релігійних, скільки політичних переконань. Це відрізняється від остаточного варіанту фільму, в якому батько посилає Христину із Західної України на Донбас служити Богу і збирати паству: «Де тяжко, душа до Бога тягнеться», – пояснює він їй вибір шахтарського краю. Саме у звертанні до батька Христини: «Таточку!» – вперше і востаннє у фільмі звучить українська мова, яка разом із настирливою присутністю рушників, ікон і вишиванок у батьківській оселі Христини вказує на ворожість «українськості». Цей мотив посідав ключове місце в романі Собка і сценарії Слісаренка, де батько Христини – не просто сімейний тиран, оповитий релігійним дурманом, він – зловісний український націоналіст, який марить «великою бомбою», що має прилетіти, щоб звільнити Україну. У фіналі фільму, згідно з однією версією сценарію, Христина на своєму весіллі мала проголошувати такий тост: «Я донька українського націоналіста Степана Равлюка, яку послали в Донбас для того, щоб завадити будувати нове життя... Дякую вам, люди, дякую, товариші, що ви допомогли мені побачити правду, побачити мою радянську Україну», – а в цей час її батько-націоналіст, який був напад на неї з ножом, після чого його зв'язали і кинули неподалік у кювет, скрегочучи зубами, мав кричати: «Проклинаю! Проклинаю!»¹⁵. У пізнішому варіанті сценарію в уста батька Христини вкладено такі слова: «Все в нас є, і землячка чорноземна, і ріки, і моря, і гори, і вугілля, і нафта, все, що є кращого на землі, є в нас на Україні. А ми кормимо узбеків, таджиків, москалів і всяку іншу мошку...» – причому слово «мошка» вписане в машинописний варіант сценарію від руки – мабуть, воно нелегко далось авторам¹⁶.

Параджанов прийняв фільм «Так ніхто не кохав» у замороженому стані, в якому він перебував протягом року,

15. Собко Вадим, Слесаренко Анатолий. Так никто не любил, режиссёрская разработка А. Слесаренко 1959.08.28 // ЦДАМЛМУ. – Ф. 670. – Оп. 2. – С. 1617. – Арк. 75.

16. Там само. – Арк.14.

з середини вересня 1960 по середину вересня 1961 року, під дорученням режисера Б. Крижановського¹⁷. Після підготовчого періоду, під час якого Параджанов розробив новий сценарій під назвою «Віра. Надія. Любов», у кінці грудня 1961 року почалися зйомки¹⁸. Фільм, уже під назвою «Квітка на камені», було завершено дуже швидко – у червні 1962 року (це з урахуванням місячного простою, що виник через конфлікт із московським начальством, яке виступало проти відновлення роботи над фільмом)¹⁹. Більшість матеріалу було перезнято, у варіант Параджанова ввійшло лише двадцять відсотків із того, що відзняв Слісаренко, усе це – фрагменти з Бурдученко²⁰.

Це був уже зовсім інший фільм. Зміни стосувалося не лише змісту – лінія Христини відійшла на задній план, центральною стала лінія перевиховання «краси і гордості Донбасу», прохідника Григорія Гриви. У «Квітці на камені» виникає і зовсім інша форма. Хоча більшість критиків, включно, здається, із самим Параджановим, вважали, як висловився Мирон Черненко, що він у цьому фільмі як ніколи був далеким від себе, уважніший погляд виявляє у ньому бурхливі пошуки того, що згодом стане ознакою його авторського почерку – попри обмеження, які накладала на нього ситуація. Покажемо у зв'язку з цим є його інтерес до мови в кіно, що є важливим елементом кіномови поруч із її візуальною і предметно-акустичною складовими. Хоча у фільмі всі персонажі розмовляють правильною російською мовою, з архівів відомо, що Параджанов, працюючи над своїм «чорним» фільмом, хотів зняти його автентичною мовою Донбасу, подібно до того, що він зробив у своєму наступному фільмі «Тіні забутих предків» (Студія Довженка, 1965), у якому замість літературної української говорять гуцульським діалектом.

17. Заключение планового отдела и объяснительная записка по отчету директора картины о производственной деятельности по художественному фильму «Цветок на камне» // ЦДАМЛМУ. – Ф. 670 – Оп. 1 – С. 1620. – Арк. 5.

18. Там само.

19. Там само. – Арк. 16.

20. Там само. – Арк. 3–4.

Однак студія не захотіла допустити, щоб з екрана звучала дійсна мова шахтарів, «сучасна українська», як її назвав Параджанов²¹. Сценарист фільму Вадим Собко на Першому з'їзді СКУ, коментуючи це прагнення до правди життя, розставив усі крапки над «і»: «Якщо ми продовжуватимемо говорити таким суржилом у фільмах, ми поб'ємо себе своєю найважливішою зброєю»²², – сказав він, підтверджуючи те, що радянський екран мав не відображати реальність, а цензурувати її. Суржик належав до сфери непристойного, до того, що повинно залишатися поза сценою. Ситуація довкола мови у фільмі дає ширше уявлення про його кіномову, яка коливається між творчими пошуками і стандартизованими вимогами студійної системи. Результатом цього стало компромісне утворення, гетерогенний текст, зроблений одразу в кількох несумісних між собою режимах, – поетично-прозаїчний «суржик».

Поетичний режим у «чорному» фільмі Параджанова проявляється насамперед у візуальній складовій кіномови – монтажі, русі камери, композиції кадру. Так у «Квітці» Параджанов випробовує прийом, який згодом перетвориться на одну з найпоказовіших ознак його авторського стилю. Він знімає персонажів крізь напівпрозорий візерунок, зазвичай утворений рослинами – кущами степової трави, вазонами з кімнатними квітами, виставленими на полицях, гілками дерев. Цей візерунок не стільки міститься на передньому плані як частина мізансцени, скільки додає ще один шар зображення, створюючи своєрідну вуаль, додатковий екран між дієгетичним простором фільму і камерою. Цей прийом не підкреслює глибину кадру, а, навпаки, скасовує її, вводячи зовсім інший принцип побудови простору – через накладання поверхонь. Така багат шаровість, у якій глибина замінюється на товщину, – це, по суті, колажний принцип організації простору, перенесений в кіно.

21. *First Joshua*. Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw. – London, New York: I.B. Tauris, 2015. – P. 84.

22. *Ibid.*

Штучність цього нашарування є необхідним елементом прийому: вона не є дієгетично мотивованою, наприклад, вказівкою на погляд якогось фільмічного персонажа, котрий хоче залишитися непоміченим для тих, на кого він дивиться, якщо, звісно, не вважати, що на цю роль може претендувати кінокамера. Іноді цей прийом у «Квітці» має умисне іронічний характер, що підкреслює штучність того, що відбувається на екрані. Так в епізоді, в якому шахтарі готуються до спуску в шахту, камера знімає головного героя крізь гілку квітучої яблуні, яка невідомо звідки з'являється серед індустріального інтер'єра. У вступному епізоді-обрамленні прийом нашарування включається в дієгетичний простір у надзвичайно театральний спосіб. Головний герой, який перебуває в лікарняній палаті, знятий через вікно крізь гілки верби, що звисають згори. Взявши їх до рук, він звертається до лікаря поруч із такими словами: «А ви знаєте, лікарю, що цим деревам всього лише рік». Після цього гілки верби, що аж ніяк не схожі на однорічне дерево, піднімаються вгору і починається розповідь-фільм. Протягом фільму дія кілька разів переривається поетичними епізодами монтажних рим, які створюються зі статичних і динамічних кадрів опор високовольтних ліній – вертикальних елементів індустріального пейзажу Донбасу з його горизонтальною степовою рівнинністю. Параджанов і тут не втримується, щоб принагідно не покепкувати над дорученим йому фільмом, також римуючи вежі електропередач із піднесеними до неба руками Христини, яка у відчаї молить Бога, щоб той дав їй сили. Двічі, в моменти найбільшого емоційного напруження, камера стає передавачем суб'єктивного стану головного героя, Григорія Гриви, кружляючи довкола нього у наднизькому ракурсі. Є у фільмі і його вставні сни-фантазії, які безпосередньо репрезентують його внутрішнє бачення, бурхливі польоти його уяви.

Поруч із поетичним у фільмі задіяно і документальний текстуальний режим. Відомо, яку велику роль надавав Параджанов реальним гуцулам у фільмі «Тіні забутих предків»: вони були оголошені співавторами фільму. Це

була автентична присутність, а не гра на екрані – і саме в цьому полягала правда, яку так високо цінував Параджанов. Фільм завершується титром «в народних сценах – гуцули Верховини». Шаhtarів, яким, на відміну від гуцулів, було заборонено говорити з екрана власною мовою, навряд чи можна вважати повноцінними співавторами фільму, але «Квітка» теж завершується титром: «у фільмі брали участь шахтарі Донецької області», і те, що їхня участь була висловлена, вже теж багато про що свідчить. Принаймні такого титру немає в жодному іншому шахтарському фільмі. Подібно до «Тіней», у «Квітці» також конкретизується місцевість, де відбувається дія. Це видно не лише зі значно більшої кількості натурних зйомок порівняно з попередніми шахтарськими фільмами, а й із характеру взаємодії людини із середовищем, у якому вона перебуває. Якщо в попередніх шахтарських фільмах людина зазвичай діє в абстрактному просторі сталінської утопії-що-втілюється, то у Параджанова вона вписана в реальний локалізований ландшафт, що демонструє специфіку цієї місцевості, її топологію, її настрій, її індивідуальність, її фактуру: силуети пірамід-териконів на горизонті, поруч із якими дрібніють людські фігурки, безкрая площинність степу, в якій вони губляться.

Якщо поетичний і документальний режими добре суміщаються між собою і навіть доповнюють одне одного – не випадково П'єр Паоло Пазоліні вбачав специфіку кіно саме у їх поєднанні, в напруженні між внутрішнім і зовнішнім, що створюється ним²³, – то третій режим, у якому оперує текст «Квітки», входить у суперечність із обома. Це режим класичного наративного фільму, який передбачає гегемонію вербального слова і причинно-наслідкових зв'язків. Цей режим центрований на цілісному суб'єкті, світ якого є когерентним, а чинки раціонально обгрунтованими і психологічно мотивованими, суб'єкті прозорому і рефлексивному, який пояснює себе і

23. *Pasolini Pier Paolo. The «Cinema of Poetry» // Heretical empirism. – New Academia Publishing, LLC, 2005. – P. 167–186.*

пояснюється фільмом, суб'єкті, який рухається у наперед заданому напрямку прогресу, гарантованому Великим Іншим. Саме таким і передбачався цей фільм студійною системою, в такому режимі працюють у ньому актори, особливо старшого покоління. А молоді актори, насамперед Григорій Карпов у ролі прохідника Григорія Гриви, перед якими режисер, вочевидь, ставив незвичні завдання – зобразити внутрішні переживання, – мають розгублений, якщо не комічний вигляд. Режим класичного наративного фільму функціонує у «Квітці» у «правильній» і «неправильній» версії. Це також стосується самої історії і тих трансформацій, якої вона зазнає у Параджанова.

Від «містики і фантастики» сталінської порнотопії праці залишився лише короткий поетичний «бобслей» комсомольського ударництва під дощем, відзнятого і змонтованого Слісаренком, що у фільмі Параджанова опиняється поза наративним контекстом, але включається в контекст візуальних рим. Крім цього, немов згадка про радянську сексуалізацію праці, у фільмі з'являється поцілунок у шахті, який несподівано для себе отримує комсорг від закоханого в неї, ледве впізнаваного в темряві, чорного від вугільного пилу Гриви. Сама ж праця із прояву любові до держави, що будує комунізм, перетворюється на прояв індивідуального самовираження: створюється враження, що для шахтарів спуск у шахту стає своєрідним шляхом пізнання і випробування власного творчого потенціалу. Не дивно, що вони мріють не про рекорди й ударництво, як це належить сталінським шахтарям, а про те, щоб знайти «квітку на камені», відбиток прадавньої рослини на шматку вугілля, образ якої з'являється у фільмі Параджанова кілька разів і підноситься до центрального символу фільму – мистецтва, або, точніше, протомистецтва у його первісній досуб'єктній формі. «Квітка на камені» – це твір без творця, чиста форма акту творіння, архаїчна першосцена мистецтва – поетичне ядро прозаїчної історії, що підриває її зсередини.

Саме цей символізм надає якщо не правдоподібності, то певної структурної логіки епізоду невдалого освідчення

Григорія Гриви комсоргу, яке він робить за допомогою «квітки на камені». Комсорг не може прочитати це повідомлення, поки добрий батько, начальник шахти Варченко, не покаже їй «квітку», яку вона сама не змогла розгледіти «на камені», повчально докоряючи: «Грива – поет, а ти його не розумієш». Звідси вже рукою подати до головного героя наступного фільму Параджанова. Фільм «Тіні забутих предків», за висловом самого Параджанова, розкажує про поета, «який втратив музу і приречений жити незрозумілим і нерозуміючим»²⁴. Любитель цитат і наскладання смислових шарів Параджанов тут також відсилає до попереднього шахтарського фільму Слісаренка, вступаючи з ним в неявну полеміку. У фільмі «Гори, моя зоре!» є невеличкий епізод із «квіткою на камені», яка потрапляє до рук головному герою фільму, директору шахти, коли той спускається під землю. На відміну від Параджанова, Слісаренко не тільки не показує її глядачам, але ставиться до неї зовсім по-іншому, утилітарно. Якусь мить помилювавшись відбитком рослини на шматку вугілля, начальник шахти, не задумуючись, кидає його у вагонетку до решти вугілля – ефемерна краса «квітки» не повинна перешкоджати «каменю» виконувати свою пряму функцію, давати людям енергію. Однак культ шахтаря періоду форсованої індустріалізації 1930-х відходив у минуле. І хоча пропагандистська конструкція винятковості шахтарської праці продовжувала своє постжиття в радянській уяві, Параджанов добре відчував маньєристський характер цього образу, позначеного печаттю безнадійності, що так чудово підходив для передачі страждання поета.

Мирон Черненко звернув увагу на те, що в усіх своїх ранніх фільмах Параджанов створює колажі з візуальних кліше сталінізму, встановлюючи таким чином критичну дистанцію щодо них²⁵. Найбільш очевидною кінематографічною цитатою «Квітки» є її головний герой, прохідник Григорій Грива, напряму запозичений із класичного сталінського

24. *Параджанов Сергей. Вечное движение // Искусство Кино. – 1966. – № 1. – С. 64.*

25. *Черненко Мирон. Сергей Параджанов: творческий портрет. – Москва: В/О «Союзинформкино», 1989. – С. 6, 9.*

шахтарського фільму Леоніда Лукова «Велике життя». На цю подібність вказує й Черненко: Григорій Грива «ретельно заgrimований» під Ваню Курського у виконанні Петра



Григорій Карпов
у ролі Григорія Гриви
у фільмі
«Квітка на камені»
Сергія Параджанова
Студія Довженка (1962) і
Петро Алєйніков
у ролі Вані Курського
у фільмі «Велике життя»
Леоніда Лукова
Київська кіностудія
(1939)



Алєйнікова²⁶. Більше того, Параджанов відтворює в своєму шахтарському фільмі не лише цього персонажа, але й усю легендарну трійку друзів «Великого життя». Є в Параджанова

26. Там само. – С. 9.

аналог друга, який стає ворогом: Чмих зі своєю нерозлучною гармонню (Дмитро Франько) із «Квітки» нагадує гармоніста і прихованого ворога народу Макара Ляготіна (Лаврентій Масоха), якому Луков, не без таємного замислу, доручив



Дмитро Франько
у ролі Чмиха у фільмі
«Квітка на камені»

співати головну пісню фільму «Спят курганы тёмные», що стала гімном шахтарів. Є у фільмі Параджанова візуально майже ідентичний аналог центрального героя фільму «Велике життя» Харитона Балуну (Борис Андрєєв), але, на відміну від фільму Лукова, у Параджанова він – один з епізодичних персонажів. Це молодий шахтар на прізвище Коваль, який мимовільно перевиховує головного героя фільму своїми словами про відкриття вугілля на Донбасі. Вже на вернутому Гриві, який покидає свій індивідуалістичний спосіб існування і вливається в шахтарський колектив, прибиральниця, котра знайомить його із талантами цього колективу (той «письменник, вірші пише», той «на пальчиках танцює, в самодіяльності»), про «Харитона» каже: «а він ще зовсім дитина», – підсумовуючи найбільш характерну рису цього образу – велета з дитячим обличчям і

таким самим розумом, який потребує постійного дбайливого керівництва з боку Партії.

Фільм «Велике життя» Леоніда Лукова здійснив зміну парадигми шахтарського кіно, перевівши фокус від змови ворогів, як це було у фільмах «Шахтарі» (Ленфільм, 1937) Сергея Юткевіча і «Ніч у вересні» (Мосфільм, 1939) Бориса Барнета, – на перевиховання головного героя. Звичайно, змова у фільмі також є, без неї в ті часи ніяк не можна було обійтися, але вона відійшла на маргінес. У центрі фільму сталінська інтерпеляція – оклик Великого Іншого, в якому впізнає себе індивід, перетворюючись на суб'єкта. Саме через такий владний оклик, що повторюється протягом фільму, головний герой зі стихійного робітника перетворюється на стахановця. Парадокс цього перетворення – і у фіналі другої, забороненої серії «Великого життя» (Студія Горького, 1946) ця інтерпеляція набуває найчистішого вигляду²⁷ – полягає в

27. Брюховецька Ольга. Інтерпеляція в сталінському кіно // Кіно-Театр. – 2009. – № 6. С. 17–22.



Лаврентій Масоха
у ролі Макара Ляготіна
у фільмі «Велике життя»

тому, що воно б мало завершитися набуттям суб'єктом свідомості, тоді як насправді суб'єкт залишається в позиції дорослого немовляти. У «Квітці» фінальна сцена з молоком, яка маркує «перевиховання» Гриви, лише робить явним цей



Епізодичний персонаж, шахтар із фільму «Квітка на камені»

латентний зміст сталінізму, виступаючи пародією на здійснювану ним інтерпеляцію. На відміну від сталінських фільмів, де оклик стосувався подвигів, що очікувалися від суб'єкта, тут кілька разів безглуздо повторюється слово «молоко», яке змушують пити головного героя.

У фільмі «Гори, моя зоре!» теж багато візуальних цитат зі сталінського кіно, наприклад, тут точно відтворено вітання ударників із «Великого життя» Леоніда Лукова. Слісаренко копіює луковський фінальний *tracking shot*, у якому шахтарі після ударної праці буквально тонуть у морі квітів, якими їх разом зі своїми обіймами обдаровують усміхнені дівчата, створюючи перед камерою щось на зразок колективної оргії. Однак цитатність Слісаренка не

дереалізує радянську картину світу, не ставить її під сумнів – вона намагається вдихнути життя у відмерлу оболонку сталінської «порнотопії праці». Якщо конформістські фільми періоду відлиги намагались оживити віджилу офіційну ідеологію, а опозиційні – створити приватний простір поза офіціозом, у якому звичайна людина могла



Борис
Андрєєв у ролі
Харитона
Балуна у фільмі
«Велике життя»

проживати своє життя, то «чорний» фільм Параджанова йде зовсім іншим шляхом. «Квітка» дереалізує офіційну реальність і забороняє емоційне співпереживання з героями, яке змушує глядачів непомітно для самих себе проковтнути й ідеологічне повідомлення, вкладене у фільм. Результатом цього є те, що домінантна картина світу перетворюється на власну пародію.