

**Дригола Дарія**  
студентка НаУКМА,  
МП-2 Культурологія

## **Квір-чутливість у фільмі Сергія Параджанова «Перший парубок» (1958): підваження гетеронормативності**

Ця стаття описує спостереження радянської комедії Сергія Параджанова «Перший парубок» (1958) за допомогою квір-чутливої оптики, пристосованої до аналізу матерії фільму, який, на перший погляд, складно віднести до квір-кіно. Автори дослідження «Queer Cinema in the World»<sup>2</sup> (2016) Карл Шуновер та Розалінд Галт, переосмислюючи сферу квір-кінематографу, радикально розширюють базу дослідження за межі канону гей-арт-кіно та стверджують що навіть найбільш традиційні історії кіно рясніють квір-історіями, додатковими просторами та потенціалами по-іншому побачити звичний фільм. Автори застерігають від пастки обмеженості західних моделей ЛГБТ-ідентичності та вибору квір-фільмів лише серед домінувальних західних кінопрактик, де сексуальність та гендерна ідентичність режисерів/режисерок та аудиторії може бути відкрита. Така логіка не враховує надбання кінематографістів за межами Заходу, які могли не бути відкритими геями, і не вважати риторику видимості корисною для свого існування у публічному просторі, про що промовисто свідчить довга історія криміналізованої гомосексуальності в радянському союзі.

Джеймс Стеффен, автор першої масштабної розвідки про життя і творчість Параджанова, зазначає, що «з наявних свідчень, Параджанов не робив великої таємниці зі своєї сексуальності, і ймовірно, був бісексуалом, віддаючи перевагу чоловікам, особливо наприкінці життя»<sup>3</sup>. У багатьох його зрілих фільмах і художніх роботах можна знайти очевидні гомоеротичні елементи. Шуновер та Галт навмисно уникають надмірної деталізації поняття «квір»

---

<sup>2</sup> Schoonover Karl and Galt Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016 — 393 p.

<sup>3</sup> Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. *Wisconsin film studies*, 2013. — 356 p.

та залишають його невизначеним, акцентуючи увагу на підривному потенціалі квір-практики, яка кидає виклик лінійному способу передавання та сприйняття інформації, фокусуючись на «зв'язках, розривах та протиріччях». Використання квір як концептуальної рамки є «способом проникнення в нестабільне дискурсивне поле». Щоб побачити форми квір-кінематографу, потрібна нова увага, особливо до фільмів, створених у радянському союзі з суворими нормами гетеронормативності у візуальній культурі та суспільстві, відсутнім дискурсом сексуальності та наявною цензурою. З огляду на думку Джеймса Стеффена, що «питання сексуальності тісно пов'язане з естетикою Параджанова в цілому»<sup>4</sup>, пошук квір-елементів у художніх фільмах Параджанова українського періоду є продуктивним для подальшого аналізу зв'язків між ранніми та пізніми фільмами режисера.

Параджанов був двічі одружений і мав сина від другого шлюбу з киянкою Світлоною Щербатюк; також він був двічі заарештований (у 1948 та 1973 роках) за кримінальною статтею 122 «мужоложство» (будь-які сексуальні стосунки з чоловіками) і після другого арешту засуджений в УРСР за сфабрикованою справою та брехливими свідченнями на п'ять років у виховно-трудові табори, чотири з яких відсидів. Як видно, сексуальна ідентичність Параджанова ковзала та не вписувалася в жодну сталу модель сексуальності, що дає впевненості розглядати діяльність режисера як творця квір-кінематографу разом з Пазоліні, Езенштейном та ін.<sup>5</sup> та шукати витoki авторського бачення у маловідомих, більш заангажованих до радянського світосприйняття ранніх кінороботах. Параджанов зняв 8 повнометражних художніх фільмів, 5 з них на кіностудії імені Олександра Довженко. Лише «Тіні забутих предків» (1964) стали творчим проривом С. Параджанова та маніфестом нової авторської кіномови. Багато радянських критиків та дослідників (та й сам Параджанов) ранні фільми вважали невдалими, в порівнянні з художньою образністю Тіней, і здебільшого менш значущими, ніж найкращі радянські фільми тієї епохи. Піс-

<sup>4</sup> Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. — 356 p.

<sup>5</sup> Schoonover Karl and Galt Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016 — 393 p.

ля трагічних років війни, сталінізму з колгоспними мюзиклами, що зображали утопічне суспільство, сексуалізували та підносили працю, одним із головних внесків режисерів «відлиги» (1953–1966) було нібито більш «автентичне» і «не прикрашене» відображення реальності. Ранні ж фільми Параджанова — дитячий фільм «Андрієш» (1954), колгоспна комедія «Перший парубок» (1958), воєнна драма «Українська рапсодія» (1961) та антирелігійна шахтарська мелодрама «Квітка на камені» (1962) — навпаки, не пов'язані з побутовим реалізмом чи то з будь-яким систематичним запереченням естетики сталінської епохи.

«Перший парубок» демонструє певну неповагу до наративних конвенцій колгоспного мюзиклу, закладених фільмами на кшталт «Гармонь» (1934) Ігоря Савченка і «Трактористи» (1939) Івана Пир'єва. У фільмі наголос ставиться вже не на саму працю та екзальтовану реакцію людей на неї у формі танців та співів, а на важливості правильного дозвілля радянської людини — увага до фізичної культури тіла та участь у спорті (зокрема, футболі) — повторювана тема в радянському кіно тих часів. Стеффен вдало підмічає, що герої у «Першому парубку» більше зайняті грою, ніж роботою. Головна любовна лінія фільму розвивається навколо напружених стосунків гетеросексуальної пари молодих колгоспників: Одарки — передовички з тваринництва, завзятого комсорга, майже спортсменки і студентки; та Юшки, ревнивого механіка, хулігана з поетичною душею. Так молодь живе та розбудовує колгосп у селі Коханівка разом з іншими героями, залученими в романтичні стосунки, які в кінці фільму переростають у чотири весілля. Ольга Брюховецька описує колгоспне поле, створене Параджановим, як «поле колективної праці, (яке) постає лише тлом для розгортання колективного сексуального напруження, трудове поле стає лібідінальним»<sup>6</sup>.

Джеймс Стеффен видобуває квір-підтексти з візуальної тканини фільму та відзначає певні невмотивовані жанром чи сюжетом гомоеротичні моменти, які з'являються у «Першому парубку», незважаючи на сувору гетеронормативну матрицю фільму, зокрема,

---

<sup>6</sup> Брюховецька, Ольга. Трудове лібідо: фільм «Тіні забутих предків» і сексуалізація праці в радянському уявному. Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури. 2018. том 1.

тег з хлопцями поза кадром, які по-спортивному борються на землі, викликаючи здивовану реакцію голови колгоспу щодо ситуації між ними; або кадр, де двоє інших молодих людей починають вальсувати у парі під музику в дикторській будці; або довгий панорамний середній кадр, коли Юшка за сюжетом зваблює воротаря команди суперників «Коханівським медком» та веде його під хату куштувати солодке під час перерви у футбольному матчі. На передньому плані цього кадру Параджанов розмістив панораму тіл групи молодих людей, які купаються просто неба. Так, дослідник не перебільшує значення таких моментів — «напевно це не був перший радянський фільм, який ідеалізував чоловіче тіло»<sup>7</sup> — але з огляду на те, що Параджанов навмисно вводив більш відверті гомоеротичні елементи у свої пізніші фільми, принаймні, варто звернути увагу на подібні епізоди та образи.

Кіно як інструмент пропаганди та носій політичного впливу конструювало ідентичність радянських громадян згідно з інтересами тоталітарного режиму, а в такій патріархальній системі вимоги до поведінки хлопців і чоловіків були дуже високими. Образ ідеального чоловіка репрезентувався як маскулінний, сильний, беземоційний, цілеспрямований, справедливий, майстер на всі руки, в ідеалі — демобілізований військовий. Відхилення від соціальних «норм» засуджувалося, а поведінку та характер виправляли колективним присоромленням та лайливими словами. Це допомагало формувати стереотипні гендерні ролі, які приписували людям відповідно до їхньої статі. Така виправна робота проводилась над Юшкою — привабливим парубком з поганою поведінкою, якого «не візьмуть в комунізм» таким, яким він є.

Та з іншим персонажем — Сидором Квачем — продавцем в колгоспному магазині ситуація дещо відрізняється. Сидор не вписується в норму очікуваної маскулінності. Чоловік, хоч і палко закоханий у Фросю та обходиться з нею галантно, схоже більше зайнятий тим, щоб гарно її одягнути та обдарувати вбранням з найкращих тканин<sup>8</sup>. Він не здобуває успіху у футболі, а в ролі

---

<sup>7</sup> Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. — 356 p.

<sup>8</sup> Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. — 356 p.

воротаря йому найбільше вдається позувати для фотографій. Сидору комфортніше знаходитися в просторі універмагу: він намагається збудувати оазу краси та асортименту цікавих товарів, його сільський магазин більше схожий на антикварний чи комісійний, де господарює та співає персонаж. У режимі кемпової чутливості, естетичного сприйняття неочевидно естетичних речей та стилів, про яку писала Сьюзен Зонтаг в «Нотатках про кемп»<sup>9</sup>, можна побачити фемінні риси Сидора та припустити, що Параджанов навмисно зобразив його з помітно артистичними якостями. І хоча його фемінність часто зображена як гег, через що він потрапляє в смішні ситуації, особливо комічно він не сприймається через певну награність, що властиво для естетики кемпу.

Привертає увагу ще один невеликий момент, пов'язаний з гендерною ідентичністю персонажа Сидора. В явно авторському кадрі Параджанов будує німу мізансцену у вітрині універмагу, де з підняттям завіси очікування глядача побачити жіночий манекен у сукні підривається — ми бачимо спочатку ноги в жіночих туфлях на підборах, а далі — спортивну форму, боксерські рукавички та маску фехтувальника на голові, що загалом додає сумніву у визначеність статі манекену. Можливо андрогінність у цій сцені — це натяк на мобільність гендерної ідентичності самого Сидора. Зонтаг наголошувала на здібності кемпової чутливості бачити красу жіночого в маскулінному та чоловічого у фемінному, таким чином «знаходити витончені форми насолоди в порушенні чистієї статевої приналежності»<sup>10</sup>. Параджанов з цією якістю працював на максимумі в «Саят-Нові» (1969), де акторка Софіко Чаурелі зіграла декілька жіночих та чоловічих персонажів<sup>11</sup>, а її гендер постійно мерехтів.

Квір-оптика дає можливість побачити додатковий простір символічної та прихованої репрезентації сексуальності та ідентичності в радянському кіно та проаналізувати кінопрактику Па-

---

<sup>9</sup> Sontag, Susan. Notes on Camp. Against Interpretation: And Other Essays. Farrar, Straus and Giroux, 2013. — 336 p.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Rojavin Marina and Harte Tim (editors). Women in Soviet Film: The Thaw and Post-Thaw Periods. Routledge. Contemporary Russia and Eastern Europe Series. 2017 — 216 p.

раджанова як квір-діяльність. Аналіз кінематографічних творів у поєднанні з квір-підходом може відкрити нові можливості для переосмислення традиційних уявлень про світ.

**Література:**

1. Брюховецька, Ольга. Трудове лібідо: фільм «Тіні забутих предків» і сексуалізація праці в радянському уявному. Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури. 2018. Том 1.
2. Rojavin, Marina and Harte, Tim (editors). *Women in Soviet Film: The Thaw and Post-Thaw Periods*. Routledge. Contemporary Russia and Eastern Europe Series. 2017 216 p.
3. Schoonover, Karl and Galt, Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016. 393 p.
4. Steffen, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin film studies, 2013. 356 p.
5. Sontag, Susan. *Notes on Camp. Against Interpretation: And Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 2013. 336 p.