

УДК 791.23+791.43]:622.2

## ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА, ПРИГОДНИЦЬКИЙ КОЛОРИТ

Георгій Черков

Статтю присвячено аналізу фактурної та драматургічної виразності теми шахти в кінематографі, кіногенічності шахти як середовища дії та об'єкта кінематографічного втілення (екранної візуалізації). Проаналізовано фільми – вітчизняні та закордонні, – де тему шахти використано в різних жанрових варіаціях – соціально-психологічні драми, пригодницькі фільми, молодіжні трилери.

**Ключові слова:** шахта, ігровий фільм, естетика, кіногенічність, екранні мистецтва.

Статья посвящена анализу фактурной и драматургической выразительности темы шахты в кинематографе, киногенности шахты как среды действия и объекта кинематографического воплощения (экранной визуализации). Проанализированы фильмы – отечественные и зарубежные, – где тема шахты используется в разных жанровых вариантах – социально-психологические драмы, приключенческие фильмы, молодежные триллеры.

**Ключевые слова:** шахта, игровой фильм, эстетика, киногенность, экранные искусства.

The article deals with analysing textural and dramaturgic expressiveness of a mine theme in cinematography, cinegenicity of mine as an operational environment and an object of cinematic (screen) visualization. There are also reviews of films, domestic and foreign, which exploit the theme of mine in different genre variations, such as social and psychological dramas, adventure films, and youth thrillers.

**Keywords:** mine, live-action film, aesthetics, cinegenicity, visual art.

Традиційно привертають до себе увагу дослідників предметно-стильові й жанрово-тематичні особливості кінематографічних творів. При цьому часто заакцентовано на аналізі кінотексту з точки зору розкриття тієї чи іншої ідейної, фактологічної основи: такою основою виступають або певна сфера життя, представлена у фільмах, які можуть належати доісторичній добі (Савельєва), або бути об'єднані загальною темою кінофоруму (Лебедєва), або літературний текст. Аналіз зв'язків літератури і кіномистецтва, у свою чергу, має давній потенціал, поряд із традиційним інтересом до кінематографічного потенціалу літературних джерел, зокрема класики (Соколова). У сучасних суміжних дослідженнях на перетині мистецтв певну увагу приділяють впливу кіномистецтва на літературну форму. Досліджують, наприклад, актуалізацію в літературних текстах властивостей кінотексту – передачу аудіовізуального образу, монтажність та динамічність оповіді, вільне поводження простором і часом тощо (Можаяєва), «літературна кінематографічність», прояв в літературних текстах принципів виразності, композиції і семантики, оформ-

лення, членування, характерних для кіномистецтва, розвинутих під впливом кіномистецтва (Мартьянова). Можна в певному сенсі назвати це поворотом від «літературоцентричних» мистецьких підходів у кінематографі до «кіноцентричних» розвідок у літературі.

Якщо казати про кінематографічний потенціал, кіногенність матеріалу, знову-таки, часто це відносять до літературних текстів (Чехов, Достоевський, Хемінгуей та ін.), зважаючи на близькість образної природи окремого тексту до кінематографічної виразності, монтажу, драматургії, на зручність екранізації такого тексту. Утім, література вже є певним мистецьким осмисленням якогось первинного матеріалу. Ми розглянемо початковий матеріал, обравши одне з виразних фактурних середовищ людського творення – шахту.

**Перша група** – радянські фільми з темою шахти. На першому плані – мотив заклику до праці, пропаганда трудових звершень, сама шахта – немов би квінтесенція ударної праці, битви з природою, видобуток скарбів з надр у боротьбі. Отже, звернімося до радянських фільмів про шахтарів і

*ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА...*

почнемо з, у певному розумінні, класичного зразка – картини «Велике життя» Леоніда Лукова (уродженця міста Маріуполя, що має давні промислово-економічні зв'язки з Донбасом). Фільм створено 1939 року, у сталінську епоху, і в екранному житті зазнав типових метаморфоз: його, слідом за змінами «курсу партії і уряду», перемонтували, переозвучували, продовження фільму (другу серію створено 1946 р.) знімали з прокату, відправляли «на полицю» і згодом знов «дозволяли» – в одних випадках корекції потребували портрети на стінах та прізвища в текстах пісень, в інших – автори припускалися суттєвих «помилки» у розумінні того, як годиться зображувати робітничу працю на екрані. Ці факти нині мають суто атрибутивне значення, пояснюючи специфічні відмінності в редакціях фільмів і особливості кінопрокату окремих серій (урешті, найбільш відомим є перший фільм, «Велике життя», лідер прокату 1940 р.), і до мистецтва не мають іншого відношення.

Ідейне (ідеологічне) навантаження значених фільмів – цілком очевидне й конкретне: зображення і заклик до ударної праці на виробництві; пропаганда екранними засобами прагнення до трудових звершень в річищі загальної ідеї побудови «світлого майбутнього» – комунізму. У цьому сенсі саме шахтарський труд був немов би квінтесенцією робітничої праці: насправді, чи не найнебезпечніший і не найтяжчий, такий, що потребував не тільки сили, але й мужності, він, як матеріал екранізації, ніс у собі надзвичайно виразну фактуру і величезний драматичний потенціал.

Хоч би якими були ідейні навантаження, досягненням мистецтва завжди лишаються суто художні якості. Акторські роботи Л. Андрєєва, П. Алейнікова, Л. Масохи – живі персонажі, виразні, характерні, психологічний малюнок цих ролей проступає навіть крізь подекуди нав'язаний персональний шаблон, типажну маску. І так само виразним лишається мотив шахтарської праці, що функціонує як підсилювальний драматичний акцент, як виразний колорит середовища дії.

Утім, шахтарський матеріал, ясна річ, не єдиний компонент твору, до того ж, і роз-

криття цього матеріалу можливе більш чи менш вдале і влучне.

Обидві частини фільму «Велике життя» цілком органічно доповнюють одна одну – за стилістикою, атмосферою, розкриттям рис характерів. Однак те, що було прийнятним у передвоєнний 1939 рік (вихід першої частини), зовсім не влаштувало керівництво країни (фактично особисто Сталіна) у повоєнному 1946 році (створення другої частини). Постановою ЦК ВКП(б) того ж року фільм було розкритиковано. Авторів звинуватили в нерозумінні ідеї відновлення Донбасу, зруйнованого у воєнні роки: нібито у фільмі зроблено акцент на фізичних силах шахтарів, тоді як треба було показати міць і перспективність машин та механізації; також авторів звинуватили в потуранні невибагливим смакам у зображенні героїв та у спрощенні складних питань організації виробництва й життя робітників. У цьому контексті картина «Донецькі шахтарі», створена Луковим 1950 року, сприймається як намагання режисера «реабілітуватися» перед владою – за умов тогочасного посиленого ідеологічного тиску фільм вийшов таким, яким лише й міг вийти.

Ідеологічні кліше, тема безконфліктності фактично прирікали фільм на схематичність, шаблонність, неживі діалоги, подекуди ніби складені з партійних гасел. Досить назвати кілька цитат, щоб зрозуміти це: «Люба, я кращим наваловідбійником буду, ти мені тільки скажи: ти мене кохаєш?», «я вірю в машину», «я не зімкну очей, доки не перевірю пропозицію інженера Недолі!», «працювати хочу, аж руки гудуть», «комбайн вітають усі – і стар, і млад», «в інституті я тільки й мріяв про те, що б до вугілля поближче; прошу вас дати мені найвідсталішу ділянку!». Блискучі актори – В. Меркур'єв, Б. Чирков, П. Алейніков, С. Лук'янов, О. Грибов – намагаються оживити своїх героїв людськими рисами, знайти інтонацію для своїх текстів, іноді навіть вдаються до легких комічних відтінків, але можливості для цього вкрай обмежені. Чирков крокує із червоним прапором у руках просто на камеру, О. Грибов немов застиглий сидить за столом у ролі члена Політбюро ЦК КПРС, затиснутий з обох

## ТЕОРІЯ

боків Маленковим і Молотовим, перед фігурою М. Геловані у важкому пластичному гримі Сталіна; С. Лук'янов (секретар обкому) у діалозі з міністром вугільної промисловості, який згадав Сталіна, відповідає: «Так, він завжди далеко вперед дивиться», тож, як і варіант відповіді, так і вся побудова фільму тут безальтернативні, загалом, як і умови, у які був поставлений Л. Луков.

У пізніші роки кінострічки про шахтарів немов би розчиняються в загальному корпусі фільмів виробничої тематики. Назвімо два фільми: «Вісім днів надії» / «Восемь дней надежды», знятий на Ленфільмі О. Муратовим 1984 року та «Раптовий викид» / «Внезапный выброс», поставлений Б. Івченком на кіностудії ім. О. Довженка в 1983 році. Фільми поєднує не тільки загальна тема шахти: сюжети обох фільмів присвячено аваріям на шахті й порятунку шахтарів, дія відбувається в сучасний (для років створення фільмів) період. Зазначимо також, що обидва фільми знімали на Донбасі, однак у «Раптовому викиді» це заявлено в самому фільмі, тоді як у стрічці «Вісім днів надії» місце не конкретизується.

У загальному плані ці фільми по суті є тематичною варіацією типового фільму про виробництво: зображення центральної ролі адміністративного й партійного керівництва, зразковий моральний вигляд та відданість справі основної маси робітників і громадян. Однак фільм О. Муратова «Вісім днів надії», попри формальну узгодженість із зазначеною схемою, усе ж вирізняється суттєвими художніми особливостями. Вибірковими деталями передано побут шахтарів, дещо в манері спостерігаючої опосередкованої камери; досить влучно схоплений атмосферний контраст у картинах життя на поверхні, поза межами шахти, на відкритому просторі і в локаціях шахти, у стислій темряві забою: статичні сцени поверхні, з холодним зимовим пейзажем, урбаністичними панорамами, немов представлені насиченому подієвому середовищу аварії; раз побачені, аварійні забої ніби щоразу домислюються в уяві на тлі знову виникаючого опосередкованого пейзажу. Окремими мізансценами представлені різні «світи» існування героїв: домашній по-

бут із сімейними проблемами, загострені службові ситуації, приятельські стосунки (з відповідними акцентами настрою і розкриттям сторін характеру). Подано певний калейдоскоп індивідуальних точок зору людей, по-різному втягнутих в аварію: хтось відвернутий, абстрагований у своїх особистих справах, хтось занурений у подію, і це ніби підсилює відчуття біди, до якої хтось наближений особисто, а хтось, більш чи менш, – відсторонений; цим задана життєподібна об'ємність та різнонаправленість точок зору, різний ступінь – іноді співучасті, іноді байдужості, як це й відбувається в реальному світі. Володіння матеріалом дозволяє створити напружену, візуально фактурну дію з реалістичними епізодами в заботах, з виразною драматичною кінцівкою.

Фільм «Раптовий викид» у цьому сенсі значно спрощений і драматургічно, і візуально, при цьому показово й те, що тут, власне, й образ шахти майже зникає, перетворюючись на локації якогось невиразного промислового підприємства, подібного до типових виробничих територій, комбінатів та адміністративних приміщень. Сюжетно й драматургічно обидва зазначені фільми мають рівний потенціал – і драматичний, і пригодницький, залежно від ракурсу погляду на матеріал. Так само, рівною мірою, реалізацію цього потенціалу стримувала домінуюча ідеологічно зумовлена схема.

**Наступна група** фільмів – соціальні драми. У загальному кінематографічному просторі соціальних драм, який представлено широким тематичним контекстом, від побутових до історичних та військових, тема шахти є відносно невеликою частиною, що за частотою звернення поступається іншим темам. Однак вона водночас належить до найвиразніших, з огляду на драматичну, психологічну, фактурну складові. Зупинимось на кількох фільмах: на британському «Під звуки міді» / «Справа – труба» / «Brassed Off», на російському «Завмири – помри – воскресни!» та на фінському «Аріель» / «Ariel».

У соціальному контексті шахта постає в специфічному подвійному значенні. З одного боку, шахта – сенс життя, джерело, спосіб існування. Показово, наприклад, що

## ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ШАХТА – ЖАНРОВИЙ КІНОПОТЕНЦІАЛ: ІДЕЙНИЙ ПАФОС, СОЦІАЛЬНА ДРАМА...

і в британському фільмі «Під звуки міді», і у фінському «Аріель» шахтар, після закриття шахти, накладає на себе руки, причому в обох випадках зображено зовсім не суїцидальний депресивний тип людини, а цілком типових робітників, які, з огляду на обставини, що виникли, не бачать можливостей подальшого існування. Закриття шахти для них є кінцем життя. Якщо фільм «Під звуки міді» цілком присвячено життю шахтарського міста, то події фільму «Аріель» загалом розгортаються поза межами життя шахтарів, однак шахта тут виступає своєрідною інтродукцією. Перші епізоди картини «Аріель» коротко й стисло зображують закриття шахти. Змальована в манері стриманої, дещо опосередкованої оповіді, аскетично, сухо, ця подія стає і емоційним ключем сприйняття стилістики фільму загалом, і поштовхом для перипетій сюжету й драматургії екранного оповідання. Припинення функціонування шахти – перша сходи́нка соціального поневір'я героя, який далі проходить крізь галерею гнітючих картин соціального буття: вимушена некваліфікована праця різних представників соціуму, кримінал, в'язниця, прагнення вирватися за межі власної країни. Власне Аріель – міфічне ім'я духа повітря, винесене в назву картини, – провокує асоціації з міфологічними образами або персонажем шекспірівської «Бурі» – з'являється наприкінці картини, у фінальних кадрах: це назва великого сухогрузу, що темніє на тлі нічного порту, на цьому судні герої нелегально залишають Батьківщину. Людина перетворюється на матеріал, напівфабрикат і, як на конвеєрі, потрапляє в обробку зовнішніх обставин. Ці обставини, як виробнича машина, деформують людей на штамп, нехтуючи їхніми природними властивостями.

Тут ми знаходимо специфічний мотив: шахта створює особливе середовище буття, яке може бути надто суворим до своїх мешканців, таким, що випробовує на міцність, потребує тяжкої праці; і водночас люди в цьому середовищі цілком залежать від нього: припинення роботи шахти є руйнівним для долі її людей.

Герої картини «Під звуки міді» виявляють особливий, складно переплетений

зв'язок свого життя з шахтою в надзвичайно виразній фабульній моделі. Більше 100 років (з 1881 р.) на шахті «Грімлі» існує духовий оркестр Grimley Colliery Brass Band, що складається із шахтарів; колоритні чоловіки з трубами щотижня збираються в репетиційній залі під проводом свого керівника, який щоразу на велосипеді вуличками старого англійського шахтарського містечка самовіддано приїжджає на репетицію; шахту планують закрити, виплативши звільненим робітникам компенсацію; рішення буде прийняте голосуванням робітників; гроші компенсації дуже важливі для багатьох шахтарів – кредити за житло, утримання багатодітних родин тощо. Водночас закриття шахти стане припиненням існування всього шахтарського містечка (фільм відображає період закриття шахт у Великій Британії за часів прем'єрства Маргарет Тетчер). Так само не зможе існувати без шахти і її духовий оркестр, який для керівника став справою життя, більшою, аніж сама шахта. Керівник – літній шахтар, легені якого забиті вугільним пилом, але він мріє, щоб його оркестр отримав премію на виступі духових оркестрів в «Альберт-холі». Ніяких перспектив немає ані в шахти, ані в оркестра, що зрозуміло всім, і це є емоційним фоном, настроєм, яким насичений фільм. Однак останній виступ оркестру в «Альберт-холі» – гра, яка варта свічок настільки, що один із шахтарів на останні гроші купує новий тромбон... Амбівалентність складних почуттів передано в поєднанні закадрового звучання духової оркестрової музики з дією в кадрі – то контрапунктом, то співзвучно, навіть у напису чорною фарбою на дорожньому знаку «We fought and lost» («Ми боролися і програли»), який упадає в око шахтарям-трубачам після повернення до свого містечка з переможного виступу на одному з проміжних конкурсів.

Наскільки екстраординарним може бути існування біля шахти зображено в іншому фільмі – «Завмири – помри – воскресни!» (1989) – Віталія Каневського, де простір довкола шахти зазнає граничної деформації. У специфічній естетичній інтерпретації постає дивний і вражаючий світ розміщеного біля вугільного рудника



## ТЕОРІЯ

невеличкого міста Сучан (селище Сучанський Рудник, засноване 1896 р., сучасна назва міста – Партизанськ) у Приморському краї Росії, періоду кінця 1940-х років, де на шахті працюють «зеки».

Автори фільма створили дуже специфічний та водночас напружений цілісний простір екранної дії. Подекуди зворушливий, подекуди лякаючий, надричний, пронизливий, цей простір водночас особливим чином відсторонений від глядача. Така відстороненість досягнута і завдяки кольору – фільм знято на монохроматичну плівку, і завдяки стилю операторської роботи, і завдячуючи фактурі середовища дії та органічним персонажам, щодо яких створюється враження, ніби вони існують занурені в подробиці свого життя, яке ми, як глядачі, спостерігаємо осторонь, без наближення, лише за випадковими деталями блукаючої камери здогадуємося про насиченість цього життя. Це в чомусь подібне до сну, у якому ми відсторонено бачимо якийсь інший світ. Контраст полягає в тому, що то є доволі лякаюче, усвідомлено важке для героїв, у певному розумінні безпросвітне, з надто скупими благами і водночас живе, насичене подіями життя. Випадково завезена до магазину біла мука (за якою величезна черга), куплене порося (з яким треба спати вночі під однією ковдрою, щоб не змерзло) тощо – це благо...

Крізь досить страшний фон, який схожий на нашарування специфічних конгломератів, – повоєнне фізичне (а в когось – духовне) каліцтво, табірний бруд, гранична соціальна скрута в ще дитячих, хоч і з малолітства загрубілих у цьому середовищі душах, народжується тепле, наївне, дружнє почуття, не до кінця усвідомлена світла прихильність.

Показовим є те, що власне шахти в екранному просторі немає. Вона відсутня як візуальна конкретність, як місце дії. Але шахта постійно присутня у свідомості, вонадесь поряд. Вона незрима для глядача, але вона існує для героїв, і саме вона й створює все це наземне життя. І в більш образному сенсі – усе це середовище і є свого роду «шахтою», її «рудною» (доречно пригадати, що етимологічно «руда» – не тільки

ки «гірська порода», це й «бруд», і «кров», й «іржа», «іржаве болото»): монохроматичною чорнотою з білими спалахами, дикою та ворожою до незахищених людських проявів, важкою для виживання, такою, з якої бажають вирватися на поверхню...

Окремо згадаємо картину «Північна країна» (2005) – фільм, присвячений темі відстоювання прав жінок, з певною феміністською позицією. Проте цей аспект виходить за межі нашого дослідження. Торкнемося лише шахти, як важливого атрибуту оповіді, завдяки операторській роботі переданій дуже виразно. Панорами аскетичної зимової природи змінюються панорамами промислових будівель, поданих облітом камери з висоти; клуби білої пари з труб, сіра гама кольору.

Стріла екскаватора з величезним ковшем, який зачерпує породу, взята крупним планом, виглядає немов сталева лапа якоїсь істоти, зуби ковша – немов її пазури. Величезна кар'єрна техніка в глибині безлюдних схилів – самосвали, екскаватори, елеватори – рухаються без помітної участі людей і виглядають, наче істоти особливого світу землі й каміння. Жінку лякає раптово увімкнений транспортер, у довжелезному сталевому коридорі він з гуркотом розпочинає рух безкінечної стрічки з рудою, яка подається кудись вгору і там гучно летить донизу.

Світ у своїй чи-то неживій частині, чи-то в оживій механічній сутності озвучається чоловіками і ворожий для жінок. Тобто шахта з усіма атрибутами суворих умов праці на підприємстві стає найвиразнішим «чоловічим» середовищем, ніби й у неживих предметах може бути ворожим до жінки; показово, що й сцена домагання жінки відбувається в інтер'єрі величезного промислового приміщення, темного, засипаного породою та залитого водою, наче якесь «нутро», а сам нападник – носій не тільки брудних намірів, але й брудного комбінезона.

Також слід згадати воєнну драму «Нижче пагорбка 60» (фільм, заснований на реальних подіях), де фронт і шахта поєднуються специфічним чином: шахтар під час війни стає сапером і разом з бойовими товаришами виконує підкоп для закладки потуж-

ного фугасу з метою зруйнування ворожого укріплення. Темрява тісного задушливого підкопу, яка ледь розріджується полум'ям примітивного світильника – якість «незримості», що властива і реальним шахтам, і міфологічним печерам, – підсилена невидимою присутністю ворога, який десь поряд, за шаром ґрунту, і кожний шурхіт може бути передвісником раптового смертельного зіткнення. Небезпека обвалу підсилена небезпекою застосування зброї та вибухівки, які щоденно та щомиті можуть скалічити або обірвати життя.

**Третя група** – пригодницькі фільми, зокрема низькобюджетні молодіжні трилери. У цих фільмах, подекуди орієнтованих на експлуатацію певних жанрових кліше, шахта залучається без будь-якого заглиблення в специфіку роботи або життя шахтарів: використовується суто атрибутивна фактура, причому у вигляді окремих елементів зовнішньої виразності, впізнаваної для широкого глядацького загалу – власне, використовуються «штампи», часто-густо еkleктично поєднані й далекі від фактичного боку справи. При цьому фактура шахти частіше стає атрибутикою жанру жахів, трилерів. У таких випадках обмежуються окремими зовнішніми елементами: темні тунелі, що зникають у темряві (у п'ятні), стара вагонетка, мерехтливе світло, що раптово гасне або вмикається, таємничі ящики з «класичними» циліндричними шашками динаміту, рудничний ліхтар, кайло... Сама шахта – здебільшого «стара» та «покинута», з нею пов'язані певні відомості про безпеку, джерело яких – легенда або розповіді місцевих мешканців. Шахта – цілком у дусі міфологічної основи образу печер та Лабіринту – є місцем мешкання страшного персонажа, і якщо він наділений антропоморфними рисами, то з великою імовірністю з'явиться вбраний у старий запорошений плащ та лахманний капелюх. Неминучий атрибут при цьому – старе кайло, яке, швидше за все, буде слугувати й знаряддям убивства. Саме так відбувається у фільмах «Покинута шахта» / «Abandoned Mine» (2013) і «Прокляття золотої шахти» / «Curse Of The Forty-Niner» («Miner's Massacre») (2002). Частково ці мотиви при-

сутні й у південно-кореїському фільмі «Тунель 3D» / «The Tunnel 3D» (2014). Утім, тут залишений лише простір шахтних тунелів, до яких, з огляду на специфіку видовищності технології 3D та естетики азійських трилерів, додано візуальні трансформації та образ примарної дівчинки-підлітка із чорним чубчиком, у короткому платтячку, яка стоїть, немов застигла, з опущеними руками вздовж тіла й понуреною головою.

Та сама атрибутика – вагонетки, таємничі штольні – використовується в легкому пригодницькому фільмі «Подорож до центру Землі» (2008), за мотивами однойменного твору Жюль Верна, орієнтованого на широку, зокрема підліткову аудиторію. Шахта тут з'являється епізодично, причому одразу з короткою характеристикою: «Її закрили 60 років тому, після трагедії. Загинула 81 людина. – Це жахливо». Так у короткому діалозі дається безапеляційне маркування шахти, як чогось застарілого і небезпечного. При цьому атрибутика типова для шаблонних уявлень про шахту: перекошене архаїчне кріплення з дерев'яних колод, запорошений генератор, підвісні «вінтажні» лампи, старі вагонетки й колея, чомусь у вигляді «американських гірок»...

**Міфологічний аспект.** Від прикладів фільмового матеріалу перейдімо до певних узагальнень на міфопоетичному рівні, завжди актуальних для мистецтва. У міфологічному аспекті шахта найближча до образу печери, земної стихії, гори. Це дуже широкий міфопоетичний контекст. В узагальненому плані печера в міфології – інший світ, її функція двозначна: вона може слугувати укриттям, але може й не впускати або, навпаки, не випускати, утримувати людину. Печера може таїти в собі чудовиськ. Печера як інший світ – багатозначна: це й царство мертвих, і таємна обитель (оселя) (Зевс виростає в Ідейській печері на Криті, цар Мінос спілкується із Зевсом у печері), і місце, де сконцентровано сили природи (дощ, вітер, стихії), і джерело родючості землі, лоно Землі, і місце схованих скарбів. У печері панує темрява, у ній не можна щось побачити, печера – це мотив хтонічного хаосу, заплутаності. Також підкреслене характерне злиття ідей життя і

## ТЕОРІЯ

смерті [Мифологический словарь : в 2 т. – Москва, 1991. – Т. 2. – С. 311].

Із цього загального контексту виокремило для прикладу комплекс міфів про Зевса Критського та пов'язаний з ним міф про Лабіринт і звернімося до роботи одного з найавторитетніших дослідників античної міфології О. Лосєва «Антична міфологія в її історичному розвитку».

Як відомо, Зевс Критський був народжений і виховувався в печері, де його переховували від Кроноса. О. Лосєв вказує на хтонічні ознаки Критського Зевса (і однієї з його міфологічних форм – Талоса, або Зевса Талейського, Зевса-Талея) і, що важливо, поєднання в них подвійного мотиву народження і смерті: «Это – какой-то хтонический демон, может быть занесенный с Востока (наподобие Зевсовой супруги Европы), страшный и кровавый, требующий себе человеческих жертв и представляющий собой типичное для раннего хтонизма отождествление плодородного и смертоносного начала» [3, с. 147]. Зауважимо, що в міфі про Критського Зевса також проявляється і своєрідна властивість печери як місця особливого: до неї не можна входити нікому – ані богу, ані людині; коли Лай, Кербер та Еголій, одягнені в захисні панцири увійшли до печери Зевса, аби поласувати медом священних бджіл – годівниць Зевса, панцири з порушників спали, однак коли Зевс хотів уразити їх блискавкою, його утримали мойри й Феміда: у печері не можна помирати нікому [Мифологический словарь. – Т. 2. – С. 286].

У контексті теми даної статті важливо, що міф пов'язує Зевса з Лабіринтом. О. Лосєв відзначає: «Несомненно, что именно Лабиринт считался главным местопребыванием Зевса в виде двойного топора, Зевса-Лабриса. Самый Минотавр, получеловек, полубык, единственный обитатель Лабиринта, и есть Зевс или какая-то его ипостась» [3, с. 139]. Міфічний Лабіринт – образ надто особливий. Невідомо, що власне являв собою Лабіринт. Різні джерела описують та трактують його і як печеру, і як споруду, і як малюнок для відображення руху небесних світил, і, навіть, як будівлю для танців з нанесеними ліні-

ми рухів, і храм Зевса на Криті [3, с. 139]. Як зазначає О. Лосєв: «В конце концов невозможно даже понять, подземное ли это помещение или наземное и естественное оно (вроде какой-нибудь пещеры) или искусственное (вроде той постройки, которая обычно приписывается Дедалу). Уже заранее можно предполагать, что тут перед нами какой-то очень сложный комплекс, распутать который едва ли когда-нибудь удастся окончательно» [3, с. 244].

Однак спільними є його ознаки: заплутаність, небезпечність, таємничість і загадковість: «Мотив запутанности ходов во всем этом образе наиболее основной, и он содержится почти в каждом античном тексте о Лабиринте <...> Мыслится Лабиринт, вообще говоря, под землей и погруженным в абсолютную тьму» [3, с. 243–244].

Як вказує О. Лосєв, загальний зміст образу Лабіринту: «Этот образ сооружения или пещеры с бесчисленным количеством извилистых коридоров и запутанных помещений по своему непосредственному содержанию очень показателен для архаического или хтонического мышления вообще»; «Лабиринт – это что-то бесконечно запутанное, хаотическое, стихийное, гибельное и ужасающее. Нам кажется, что это один из самых глубоких образов архаического и хтонического мышления вообще, редкий по своей выразительности даже для античной Греции [курсив наш. – Г. Ч.]» [3, с. 247–248].

І тут ключовим, що, на нашу думку, найточніше пов'язує образ Лабіринту з темою шахти й шахтарської праці, є зв'язок хтонічної природи Лабіринту з темою долучення людини до його створення, а саме: Дедала. За однією з трактовок, Лабіринт був створений Дедалом для царя Міноса, який помістив туди Мінотавра. «Лабиринт – это огромное здание, по преимуществу подземное, с массой внутренних дворов и целыми тысячами комнат, с бесконечно длинными, извилистыми, взаимно перепутанными коридорами, с малодоступным входом и труднонаходимым выходом; построено оно афинским художником и эмигрантом Дедалом для Миноса, который спрятал туда Минотавра» [3, с. 243–244].

Саме на цьому аспекті наголошує О. Лосєв: «Но самое интересное в историческом отношении явление – это мотив о построении Лабиринта афинским художником Дедалом. Обычно на это совмещение архаики Лабиринта и техники афинского художника почти не обращают никакого внимания. Тем не менее, при известной развитости чувства историзма эта контаминация двух совершенно чуждых друг другу социальных и мифологических областей производит самое неожиданное и самое глубокое впечатление». І продовжує думку, підкреслюючи, зокрема, і хтонічні властивості Лабіринту, яким протиставлений раціональний розум Дедала: «Лабиринт – это один из самых древних символов хтонизма, фетишизма и самой архаической спутанности. Дедал же – это символ очень развитой техники художества, изобретательства, прогресса и даже какой-то безумной научно-экспериментальной отваги» [3, с. 249]. О. Лосєв наголошує саме на історичній трансформації міфу, під час якої хтонічна природа набувала раціонального подолання: «Очевиднейшим образом выступает здесь перед нами именно позднейшая аттическая рецепция, и именно древнейшего архаического хтонизма. Мы видим, что когда-то непонятный, страшный, ужасающий Лабиринт, отражавший архаическое сознание с его ужасом перед непонятной стихией мира, в конце концов перестал пугать и ужасать людей; он оказался разгаданным, понятным и нестрашным. Мало того, его можно было теперь уже запланировать, построить, прекрасно зная его запутанные входы и выходы. Миф о Лабиринте в том виде, как он дошел до нас, есть повесть о триумфе аттического, а значит, и вообще человеческого художественно-технического гения, о победе над стихийными и темными силами природы, над ее страхами и ужасами, над ее загадками и непонятным нагромождением. Этот Лабиринт создан в результате сознательных научно-технических усилий общественного человека» [3, с. 250].

О. Лосєв зауважує, що й ключ для пересування Лабіринтом і виходу з нього, яким користувався Тесей, був переданий

Аріадні саме Дедалом, як, у певному сенсі, «інженером» споруди. Висновок О. Лосєва полягає в тому, що міф про Лабіринт є майже триумфом людського раціонального розуму над стихією: «Таким образом, миф о Лабиринте отнюдь не есть только архаика, только хтонизм <...> Это есть в то же самое время и символ победы человеческого гения над стихией, подобно тому, как мифология Геракла есть победа восходящей культуры над природой, как Прометей есть символ восходящей цивилизации <...> В этом смысле Лабиринт является одним из самых интересных семантических комплексов античной мифологии, одним из самых выразительных комплексов разнообразных ступеней социального развития, разделенных тысячелетиями, но объединенных в одной простой и гениальной концепции всепобеждающего человеческого творчества» [3, с. 250–251].

Міф про Лабіринт стає, за О. Лосєвим, перемогою «героїзму над хтонізмом», розгадкою хтонізму, розв'язанням його «сплутаної ірраціональності» конструктивним мисленням [3, с. 252]. Влучно співпадають із втілюваних у міфологічних образах Лабіринта, Мінотавра протиставлення дикого, руйнівного, хтонічного з людським раціональним (творіння Дедала) слова старого шахтаря з «Великого життя»: «Уголь – он как зверь: с ним хитрость нужна. Видал в цирке зверей? Львы, медведи... Морды у них – ужас какие. А человек, их воспитатель, в клетку вошел – и они сидят, как ученики, тихо-тихо. А почему? Потому, что он их слабость знает. Так же и уголь: он может задавить человека, ежели человек не хитрый; и он может покориться, ежели понять его слабую струну, кливаж [також жаргонне «клеваш» – розшаровування гірської породи, її властивість розколюватися в певних напрямках. – Г. Ч.]. Понимаешь? Ну-ка, дай-ка молоточек...».

На нашу думку, тут необхідно враховувати час публікації тексту О. Лосєва. У певних місцях тексту акцентування на темі історизму, суспільно-історичного розвитку й навіть фразеологія «перемога організуючого і плануючого принципу в суспільному житті», «справжня історична реальність



## ТЕОРІЯ

міфу» є віддзеркаленням певного зовнішнього тиску умов, у яких працював видатний учений: текст вийшов уже після надзвичайно драматичного періоду життя О. Лосєва, коли за критику марксизму і діалектичного матеріалізму його, разом із дружиною, було засуджено, він перебував у таборах і, завдяки зусиллям, зокрема дружини Максима Горького, був звільнений 1932 року. Утім, фактичний зміст дослідження О. Лосєва – аналіз розвитку міфу, – поза сумнівом, є аргументованим блискучим науковим текстом. І саме подвійні мотиви – хтонізму і людської раціональної праці – цілком можна побачити в образі шахти, утім, радше не як завершеної перемоги, а як простір постійно існуючого протиставлення та протистояння людини і природи, розуму і стихії.

Власне, у різних жанрових формах кінематографічних творів на матеріалі шахти проявляються відповідні жанру ігрові, сюжетно-драматургічні ситуації, загальна суть яких полягає у втручанні раціонального людського в ірраціональне хтонічне: прагнення людей якнайефективніше видобути вугілля, оминаючи ризики для життя, або спасіння людей із шахти після аварій (у радянських фільмах виробничої тематики); пошук скарбів або розкриття таємниць (у пригодницьких фільмах); спроби знайти вихід із загрозливого, незвідного населеного монстрами світу шахти (у трилерах); комплекс складних зв'язків людського соціуму із шахтою як джерелом існування (у соціальних драмах). У всіх випадках фактура матеріалу шахти реалізує потужний виразний кіногенічний потенціал.

## Джерела та література

1. Гринько Н. К., Грунь В. Д., Лунев В. Г. Культурное наследие горного дела: мифология и религиоз-

ные традиции горняков // Горная промышленность. – 2014. – № 5 (117). – С. 88.

2. Лебедева Н. А. Идеино-тематические и изобразительно-выразительные особенности игровых и неигровых фильмов международного кинофестиваля «Свет миру – 2015» // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. – 2015. – № 8 (21). – URL : <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/2569>.

3. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – Москва : Мысль, 1996. – 975 с., 1 л. портр.

4. Мартынова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – Санкт-Петербург : САГА, 2002.

5. Можеева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. ВАК РФ 10.02.04 / Т. Г. Можеева. – Барнаул, 2006.

6. Савельева Е. Н. Жанровые и стилистические особенности фильмов сибирской тематики в российском кинематографе 1960-х гг. // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – Вып. 305.

7. Соколова Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретации романов Ф. М. Достоевского) : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. ВАК РФ 10.01.08. – Москва, 2013.

## Фільми:

- Ариель / Ariel (1988)
- Велике життя / Большая жизнь (1 ч. – 1939, 2 ч. – 1946)
- Раптовий викид / Внезапный выброс (1983)
- Вісім днів надії / Восемь дней надежды (1984)
- Справа – труба / Під звуки міді / Brassed Off (1996)
- Покинута шахта / Abandoned Mine (2013)
- Завмири – помри – воскресни! / Замри – умри – воскресни! (1989)
- Нижче холма 60 / Beneath Hill 60 (1910)
- Прокляття золоті шахти / Curse Of The Forty-Niner / Miner's Massacre (2002)
- Подорож до центру Землі / Journey to the Center of the Earth (2008)
- Північна країна / North Country (2005)
- Тунель 3D / The Tunnel 3D (2014)

## SUMMARY

The article deals with analysing textural and dramaturgic expresiveness of a mine theme in cinematography. Operational environment is a considerable aspect of live-action films and one of key artistic components. Arguably, colliery represents one of the most expressive examples of such an environment – locations, texture, special mine and miner's work themes. As the analysis demonstrates, the colliery theme, in live-action films, was realized in various genre forms, such as thrillers, social dramas, social, horror and adventure films, as well as in low-budget films and blockbusters. The article, by way of examples of domestic and foreign films, analyses the cinegenicness of colliery as an operational environment and an object of cinematic (screen) visualization.

There have been considered, in the article, the films, which represent the panorama of the colliery theme's cinematic visualization. These films are believed by the author to be representative, since they embrace a considerable stretch and represent not only different genres and styles in filmmaking but also span over different countries: *Ariel* (directed by Aki Kaurismaki, Finland, 1988), *A Great Life / Большая жизнь* (directed by Leonid Lukov, Soviet Union, Part 1 – 1939, Part 2 – 1946), *Brassed Off* (directed by Mark Herman, United Kingdom – USA, 1996), *Beneath Hill 60* (directed by Jeremy Hartley Sims, Australia, 2010), *North Country* (directed by Niki Caro, USA, 2005), *Freeze – Die – Come to Life! / Замри – умри – воскресни!* (directed by Vitali Kanevsky, Lenfilm, Soviet Union, 1989), *Eight Days of Hope / Восемь дней надежды* (Aleksandr Muratov, Lenfilm, Soviet Union, 1984), and some others.

A special attention is given to a mythological aspect. The mythological complex with Cretan Zeus, Minotaur, Labyrinth, Daedalus and Theseus is considered as a mytho-poetic foundation in developing main motifs and characters of colliery theme. In this case, a mine becomes a personification of dark primordial force and an incarnation of opposition between the chthonic and the rational, as well as an overcoming of chaos via human intelligence and labour.

**Keywords:** mine, live-action film, aesthetics, cinegenicness, visual art.