

Теорія Theory

УДК 791.23+791.43

ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО КОДУ «ВІДЛИГИ»

Ольга Брюховецька

На зміну стахановцям і вождям сталінської епохи прийшли нові герої «відлиги» – фізики і лірики. Нешедєвр С. Параджанова «Квітка на камені» (1962) про шахтарів Донбасу, знятий ним безпосередньо перед проривом «Тіней забутих предків» (1964), не стільки повертає топоси сталінізму до життя, скільки демонструє їхню трансформацію під тиском культурних кодів «відлиги».

Ключові слова: Сергій Параджанов, топоси сталінізму, культурні коди «відлиги», шахтар, поет, виховний сюжет, набуття свідомості, втрата свідомості, метафора творчості, суперечність між змістом і візуальною матерією фільму, кіносновидіння, русоцентрична міфологія Донбасу, семантична невизначеність, правда місця.

На смену стахановцам и вождям сталинской эпохи пришли новые герои «оттепели» – физики и лирики. Нешедєвр С. Параджанова «Цветок на камне» (1962) о шахтерах Донбасса, снятый им непосредственно перед прорывом «Теней забытых предков» (1964), не столько возвращает топосы сталинизма к жизни, сколько демонстрирует их трансформацию под давлением культурных кодов «оттепели».

Ключевые слова: Сергей Параджанов, топосы сталинизма, культурные коды «оттепели», шахтер, поэт, воспитательный сюжет, обретение сознания, потеря сознания, метафора творчества, конфликт содержания и визуальной ткани фильма, киносновидения, русоцентрическая мифология Донбасса, семантическая неопределенность, правда места.

Stakhanovites and leaders of the Stalinist time have been replaced by new heroes of the Thaw – physicists and poets. Parajanov's non-masterpiece *The Flower on the Stone* (1962) on coal miners of Donbass, which he shot immediately before the breakthrough of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), doesn't so much animate Stalinist topoi, as demonstrates their transformation under the pressure of the cultural codes of the thaw.

Keywords: Serhiy Paradzhanov, Stalinist topoi, cultural codes of the Thaw, coalminer, poet, Bildung's narrative, acquisition of consciousness, loss of consciousness, metaphor of creativity, contradiction between content and visual matter of film, cinematic dreams, russocentric mythology of Donbas, semantic uncertainty, truth of place.

Фільм С. Параджанова «Квітка на камені» про шахтарів Донбасу, останній з його чотирьох маловідомих ранніх робіт, дехто вважає «найнижчим падінням» режисера [29, с. 9]. Свого часу стрічку багато сварили, називали «сірою», «безглуздою» і «непереконливою» [19; 21, с. 91; 38, р. 85], після чого вона канула в забуття як одна з примітивних агіток на злобу дня часів антирелігійної кампанії Хрущова. Однак цей «нешедєвр» С. Параджанова [24, с. 37] цікавий не лише з погляду авторської еволюції режисера (фільм був знятий безпосередньо перед першим його шедевром «Тіні забутих предків»), але також як іс-

торичний артефакт епохи і її внутрішніх суперечностей, власне, як поєднання цих двох ліній – авторської та історичної. Нас цікавитиме не стільки антирелігійна тематика фільму, яка в остаточній версії маргіналізується і відходить на другий план, як те, яким чином культурні коди «відлиги» здійснювали тиск на тематику сталінських часів – топоси ударної шахтарської праці, перехід від стихійності до свідомості, поєднання «рук» і «розуму», а також, на більш конкретному рівні текстуальної матерії фільму, візуальні парадокси і суперечності, що підривають домінантні коди «відлиги».

ТЕОРІЯ

У період «відлиги» шахтарська тематика втратила своє центральне місце, що вона посідала у сталінські часи, коли шахтар разом із вождем і військовим був одним із ключових культурних героїв. Сталінська героїзація фізичної праці, яка знайшла своє найбільш гіперболічне втілення у стахановстві, тісно пов'язана з Донбасом, на шахтах якого розпочався цей псевдоспонтанний низовий рух, що доповнив сталінську революцію зверху і зробив свій сумнозвісний внесок в остаточний розкол радянського робітничого класу, відкривши шлях до його зростаючої експлуатації [35]. Після смерті Й. Сталіна на перший план виходить розумова праця – питання тепер стоїть не в поєднанні «рук» і «розуму», а у відмінності між різними типами «розуму» або, у термінах самої епохи, між фізиками і ліриками. Тому рідкісна поява на екранах «відлиги» шахтарів є доволі симптоматичною, вона несе за собою шлейф сталінських асоціацій, водночас трансформуючись під тиском культурних кодів «відлиги».

Культурні коди «відлиги» створювали специфічне бачення реальності, що висувало до художніх творів відповідні вимоги, головною з яких була вимога правди. Однак що таке правда? Кожна епоха розуміє її по-своєму, відповідно до власних культурних кодів. Андрій Щербенок, рефлексуючи над антропологічним поворотом, який відбувся між сталінізмом і «відлигою» і чи не найяскравіше проявився в кіно з його здатністю фіксувати культурну матерію і фактуру епохи, окреслив ключові лінії цього повороту: по-перше, криза умовного, жанрового мислення, що сприймалося за лакування дійсності, на зміну якому приходить прагнення документального реалізму; по-друге, перехід від простої і однозначної емоції, яка вважалася штучною, до складності і непроявленості людських переживань; по-третє, відмова від примату ідеї над життям – довірою тепер користувалася не ідеологія, а інтуїція і безпосередній досвід реальності [31, с. 428–429]. Розмірковуючи над культурними кодами конструювання правди в період «відлиги», П. Вайль і О. Геніс описують їх через покладання тези Горького «правда – бог вільної людини» на поетику

грубої матеріальності Гемінґвея: правда мігрує у напрямку суб'єктивного, внутрішнього, непроявленого, натомість обман, що ототожнюється з фальшем красивих слів, висвічується. Саме обман на всіх рівнях – державному чи особистому – перетворюється на головного ворога «відлиги», а побутовою іпостассю невисловленої правди стає щирість, здатність називати речі своїми іменами [10, с. 68].

За цими критеріями фільм С. Параджанова є гібридним утворенням, у ньому химерно співіснують топоси сталінізму і культурні коди «відлиги». Дивакуваті герої «відлиги», неоднозначні, багатомірні, суперечливі, непрозорі, незрозумілі, яким дозволено бути інакшими, занурюватись у внутрішній світ, блукати власними шляхами, зустрічаються тут із тінями сталінізму, але так, що все це перетворюється на сюрреалістичний фарс, який змовницьки розкриває власну несправжність. У шахтарському фільмі С. Параджанова впізнається якщо не сталінський тип героя, вольової, цілісної людини, комуніста-богатиря, то принаймні головна колізія сталінізму, її панівний сюжет, який Катаріна Кларк назвала «політизованою версією *Bildungsroman*'у» [34, с. 17]. Ця траєкторія визначається переходом від стихійності до свідомості та завершується поєднанням робітничих «рук» і партійного «розуму». Ключова відмінність від сталінського виховного роману – характерна для «відлиги» поява внутрішнього світу людини, персонального простору, виявляється у цьому кентавричному фільмі фікцією: насправді цей внутрішній, інтимний простір є колажем цитат зі сталінського кіно.

На перший погляд фільм дійсно реанімує вже архаїчні на той час топоси сталінізму, у ньому впізнаються загальні місця і панівні сюжети фільмів перших п'ятирічок. Дія фільму відбувається на шахті Донбасу, головний герой фільму – шахтар Григорій Грива, «краса і гордість Донбасу», як його представляють при першій появі на екрані, проходить типову траєкторію сталінського перевиховання: із стихійної і неконтрольованої сили він стає свідомим і контролюваним ударником. У фільмі фізична праця

підноситься від стихійності до усвідомленості. Класичним кінематографічним зразком такого піднесення стала саме шахтарська стрічка «Велике життя» Леоніда Лукова (Київська студія, 1940 р.). Як переспів цього сюжету сприйняли фільм С. Параджанова і його сучасники [2, арк. 21, 26; 29, с. 9].

З іншого боку, цей фільм демонструє радикальну фрагментарність і ексцесивність. Він є протилежністю до виструнченості, відполірованої сталінського типу текстуальності, тієї «скупості, ясності і кришталевої чистоти» мови, якої Михайло Калинін закликав усіх вчитися у Сталіна [32, с. 102]. «Квітка...» не приходить до фільмових конвенцій періоду «відлиги», що відмовилась від пафосного логоцентризму заради логоцентризму безпафосного, від слів «великих» заради слів «простих» [22], додаючи до них дозовану частку візуальності. У фільмі С. Параджанова нема єдиного принципу, він то ексцесивно візуальний, то психологічний, то гротескний, то просто фальшивий. Фільм надто неврівноважений і гетерогенний, щоб належати до певної визначеної системи культурних кодів. У ньому співіснують як мінімум три текстуальні режими – поетичний, документальний і наративний, які суперечать одне одному, у результаті чого створюється враження, що цей фільм не стільки розгортається лінійно, скільки пожирає сам себе [8]. Крім того, дві наративні лінії, які існують немов паралельно і не перетинаються, посилюють ефект відчуження і дисоціації, залишаючи фільм на півшляху між соцреалізмом і сюрреалізмом [9].

Значною мірою відповідальність за цю текстуальну гетерогенність фільму лежить на непростій історії його створення. Під назвою «Так ніхто не любив» його в 1959 році починав знімати режисер Анатолій Слісаренко, який вже встиг зробити один фільм про шахтарів Донбасу, «Гори, моя зоре» (Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1957 р.). Подібно до іншої шахтарської стрічки кінця 1950-х «Зміна починається о шостій» Всеволода Вороніна (Одеська кіностудія, 1958 р.), фільм «Гори, моя зоре» перебуває в коор-

динатах пізньосталінських кабінетних драм про виховання справжніх начальників: головний герой остаточно отримує мандат на керування шахтою лише після того, як спускається з кабінету в забій і там розуміє, що «строгість допустима тільки поруч з любов'ю». Хоча тут теж відбувається певна трансформація свідомості, але кабінетний герой рухається в протилежному від класичного сталінського виховного роману напрямку і замість приборкання низової стихійності, навпаки, відкриває її в собі: спуск у шахту тут позначає визнання сфери емоцій, що до того була репресованою.

У своєму наступному шахтарському фільмі «Так ніхто не любив», створеному за романом Вадима Собка «Нам спокій тільки снився» (1959), А. Слісаренко на хвилі хрущовської антирелігійної кампанії переходить від кабінетної версії виробничої драми до значно драматичнішої тематики – розвінчання секти п'ятидесятників, що діє на Донбасі на тлі ударного комсомольського будівництва. Фільм мав протиставляти мракобісся і підступність сектантів життєствердній комсомольській солідарності, а в центрі цього протистояння перебувала свідомість молодої дівчини Христини, яка приїхала на Донбас із Західної України і поступово позбулася релігійного дурману (друга і остання роль в кіно Інни Бурдученко, у титрах – Інна Кирилук). За сюжетом Христина перевиховується настільки, що навіть ризикує життям, щоб врятувати з палаючого барака перехідний червоний прапор, завойований її бригадою. Зйомки цього епізоду закінчилися трагедією.

Те, що сталося на знімальному майданчику 30 липня 1960 року, у подробицях описав український режисер Арнольд Курдюм у листі до газети «Известия». Цей лист був опублікований у полемічній статті «Дорога наша людина», яка піднімала ширше питання виправданості ризику людським життям: «Ось дерев'яний барак, з надмірним старанням облитий бензином і нафтою. Спалахнуло полум'я, із вікон і дверей вирвалися вогняні язики і клуби чорного диму. Пролунала команда режисера Слюсаренко: "Приготувались! Почали!". Всіх охопила тривога – аж надто багато вогню,

ТЕОРІЯ

його пекуче дихання змусило всіх відійти назад. Нарешті актриса Інна Бурдученко з прапором у руках вибігла з вогню. Полегшене зітхання вирвалось у присутніх, а їх багато – крім знімальної групи і акторів, багато шахтарів – знімається масовка. Благополучне завершення кадру радує всіх. Ні, не всіх... “Ще раз!” – крикнув режисер. Оператори накинули на апарати намочені водою покривала, про всяк випадок накинув його собі на голову і режисер. “Приготувались!” – знову пролунала його команда. Довкола заремствували: “Не можна! Що ви робите?”. Хтось навіть крикнув актрисі: “Не треба, не біжіть!”. Режисер гнівно обірвав протестуючих: “Почали!”. І дівчина знову кинулась у вогонь. Усі завмерли. Але ось вона знову з’явилася. На ній тліє одяг, вона ледве стоїть на ногах. “Ще раз!” – зарепетував режисер. Тепер вже не ремствування, а крики протесту залунали звідусіль. Запрацювали апарати і актриса втретє кинулась у вогонь. Почувся тріск, будівля закрипіла і обвалилась. Молодий шахтар кинувся рятувати актрису, отримавши сильні опіки, виніс її, але пізно...» [15] І. Бурдученко померла 15 серпня 1960 року в лікарні м. Сталіно (нині – Донецьк).

Як зазначає у своєму листі А. Курдюм, оскільки цей епізод становив небезпеку для життя актора, він спершу був запланований для цеху комбінованих зйомок, але режисер передумав і вирішив знімати його вживу: «Йому, вочевидь, не давали спокою “лаври” деяких американських кіноділків, які свою творчу неміч посилюють приголомшливими трюками, посилаючи актора на вірну загибель. І він гине. Це значиться в рекламі, сприяє успіху і збільшенню зборів» [15]. Можливо, саме так і розмірковував А. Слісаренко: в архіві зберігся перероблений сценарій фільму під назвою «Христина Равлюк» з підзаголовком «Можливий варіант пристосування сценарію “Так ніхто не любив” до основного знятого матеріалу з врахуванням максимального використання кадрів актриси І. Бурдученко в знятому матеріалі і мінімальної кількості кадрів дублерки» [4]. За смерть актриси дирекція студії навіть не відсторонила його від роботи, обмежившись оголошенням до-

гани («звичайну догану, яку зазвичай оголошують за запізнення на роботу», – обурюється А. Курдюм [15]). Лише під натиском українських кінематографістів, елементом якого став лист А. Курдюма в столичну газету, режисера відсторонили від роботи над фільмом, а згодом він був засуджений за свої злочинні дії до п’яти років ув’язнення.

Немов за якимось дивним збігом обставин, цей фільм виявився фатальним не лише для І. Бурдученко. Доля деяких інших акторів, які працювали над ним, теж склалась трагічно. Так, Михайло Названов, який зіграв роль пресвітера секти, без «фанатизму» якого цей фільм, за словами С. Параджанова, не вдалось би завершити [2, арк. 40], помер у віці п’ятдесяти років. Це сталося одразу після прем’єри його наступного фільму – «Гамлет» Григорія Козінцева (Мосфільм, 1964), у якому він зіграв роль Клавдія. Для Бориса Дмоховського, який зіграв у «Квітці...» начальника шахти, ця роль виявилася останньою в кіно, він помер через п’ять років, щоправда вже в більш поважному віці шістдесяти восьми років. Останньою виявилась роль у цьому фільмі також і для Павла Усовиченка, який помер у січні 1962 року у віці сорока восьми років (в остаточному варіанті стрічки він у титрах не значиться, а з’являється в кадрі лише один раз, як глядач сатиричної вистави, який заливається сміхом за спинами головних персонажів – Христини і її коханого Арсена). Натомість для Борислава Брондукова, який разом зі своїми однокурсниками з акторського набору 1961 року щойно відкритого кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого дебютував у «Квітці...» у ролі одного з комсомольців-будівників шахти, цей фільм відкрив успішну творчу дорогу в кіно.

Держкіно СРСР виступало проти того, щоб після трагічної загибелі головної героїні роботу над фільмом продовжували [19]. На Київській кіностудії теж тривала дискусія щодо цього питання [2, арк. 20], однак було вирішено таки завершити фільм. Проблема полягала лише в тому, хто за цю роботу візьметься. Спершу її доручили Борису Крижанівському, який тоді працював режисе-

ром на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка, хоча він згодом став відомий як теоретик кіно. Протягом року (із середини вересня 1960 р. до середини вересня 1961 р.) робота над фільмом не просунулась, після чого почалися пошуки нового режисера [3, арк. 5]. На засіданні режисерської колегії, де обговорювався робочий варіант фільму С. Параджанова, Віктор Іванов містко описав складне завдання, яке стояло перед режисером: «важко оживляти труп» [2, арк. 23]. Чому С. Параджанов взявся за це неможливе завдання? Ми не знаємо, чи це була необхідність заробляти гроші, чи творчий голод і готовність прийняти виклик, чи поєднання обох, але В. Іванов не оминув нагоди відмітити, що цю хоробрість С. Параджанов проявив не вперше, згадавши, що за сценарії «Першого хлопця» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1958 р.) і «Української рапсодії» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1961 р.) теж ніхто, крім нього, не хотів братися [2, арк. 22]. «Я б дав йому медаль за відвагу, – продовжував захищати С. Параджанова В. Іванов, – по цій картині він єдина людина, яка взялась виручити, і нам тепер легко хохмити і драконити» [2, арк. 22].

«Хохмити і драконити» було над чим – результат навіть сьогодні, після постмодернізму, видається монструозним, не кажучи про радянських сучасників, які звикли, що фільм мав бути доступний і повчальний. Кінострічка навіть удостоїлася окремої розгромної статті в газеті «Известия» під символічною назвою «Тримайте марку, Довженківці!». Нателла Лордкіпанідзе почала її саркастичним тоном: «Фільму, подібного до “Квітки на камені” ми давно не бачили, і будемо сподіватись, не побачимо. У ньому все безглузде: місце дії і характери героїв, основна ідея і бічні мотиви, взаємини між людьми і фабула» [19]. Зі спогадів деяких очевидців може скластися враження, що ця безглуздість є результатом умисної халтури режисера. Одні запам'ятали, що С. Параджанов під час дозйомок фільму жартував, що це буде «останній поганий фільм Київської студії» [38, р. 85], другі – що вже після завершення злочасного фільму, він назвав його «Г...м на камені» [20, с. 29]. Однак го-

стрий вислів С. Параджанова ще не означає, що до роботи він ставився абияк. Як зазначав Олександр Антипенко, який був фотографом на «Квітці...», «Параджанов завжди всьому знав ціну, зокрема і своїм роботам, і ніколи не набивав її, не видавав невдачу за успіх» [7, с. 65]. Параджанов ставився до роботи над «Квіткою...» серйозно, стверджував О. Антипенко, і йому було гірко, що всі його зусилля були даремними: «Вже тоді він намагався шукати своє, експериментувати, але його не розуміли і не підтримували, його вимоги не виконувались, нові художні задачі, які він перед групою ставив, вважали за дивацтво» [7, с. 65]. Крім творчого нерозуміння, були й інші перешкоди. О. Антипенко згадував, що робота над фільмом йшла вкрай важко, а одного разу, спускаючись у шахту, група навіть мало не загинула [7, с. 65].

Хоча С. Параджанов використав лише 20 % відзнятого А. Слісаренком матеріалу і фактично перезняв фільм, зберігши переважно лише епізоди за участю І. Бурдученко, йому вдалося завершити роботу за півроку: знімальний період розпочався 26 грудня 1961 року, а вже 30 червня 1962 року було здано готовий фільм [3, арк. 6–7, 19]. І це враховуючи більш ніж півтора місяці простою (з 26 січня по 15 березня 1962 р.), коли Держкіно СРСР, обурене тим, що студія самовільно відновила роботу над фільмом, зупинило виробництво. Зйомки велися в павільйоні і на натурі: у Донецьку й Червоноармійську [3, арк. 30]. С. Параджанов переробив сценарій: лінія Христини і секти відійшла на другий план, у центрі фільму опинився другорядний у сценарії А. Слісаренка і романі В. Собка персонаж, молодий і хуліганистий шахтар Григорій Грива, «хлопець зі складним характером, який вміє добре працювати, але не вміє жити за нормами соціалістичної моралі, нестримний і грубий», як його охарактеризували редактори студії [6, арк. 3]. Замість Едуарда Бредуна, який грав цього персонажа у стрічці А. Слісаренка, С. Параджанов викликав «свого» актора Григорія Карпова, з яким він уже працював у фільмі «Перший хлопець» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1958 р.). С. Па-

ТЕОРІЯ

раджанов також змінив ім'я Гриви, у сценарії А. Слісаренка його звали Андрій, а не Григорій [5, арк. 2]. Зміна імені Гриви не є випадковою примхою, а розкриває асоціативний тип мислення С. Параджанова. Ім'я Григорій містить цілий ланцюжок змістовних, формальних, текстуальних і позатекстуальних асоціацій. Воно наддетерміноване не лише алітерацією із прізвищем Грива, не лише справжнім ім'ям актора, але й ідентифікацією його екранного персонажа з міфологізованою постаттю «першовідкривача вугілля на Донбасі» Григорія Капустіна, про якого йтиметься нижче.

У романі В. Собка Андрій Грива – непривабливий, навіть огидний образ «корінного Донбасу», який по-панськи роз'їжджає на сірій «Победі» і вихваляється перед новоприбулою комсоргом своєю високою зарплатою. Він найбільш наближений до реальності з усіх персонажів роману: розташований посередині між ходульними правильними комсомольцями і не менш ходульними ворогами, живий і сповнений суперечностей, він протиставляється «радянським людям», водночас, не набувши чіткого визначення як ворог. Попідлітковому зверхній і вразливий, здатний на підлість і одержимий своєю честю, грубий і при цьому безнадійно закоханий у комсорга Люду, він потребує, але не отримує перевиховання, яке залишається за межами більш ніж 300-сторінкового роману як водночас неможливе і неминуче завдання. Прощаючись із Гривою, комсорг у романі Собка симптоматично передрікає йому: «Не зможеш ти отак серед радянських людей жити. Або злочинцем станеш, або все зрозумієш. Третього не дано» [25, с. 282]. Саме цю суперечливість, розколотість Гриви підкреслює С. Параджанов, однак замість того, щоб психологізувати її, як це робилося на екранах «відлиги», коли передача складного емоційного життя запрошувала глядача до співчуття, якщо не ідентифікації з героєм, режисер не повертаючись до цілісності сталінських характерів, створює ефект відчуження, яке робить неможливою не лише ідентифікацію із цим персонажем, але навіть елементарне розуміння його мотивацій. Він залишається

чужим і незрозумілим, не даючи ні сталінської моделі для наслідування, ні втішного для глядача «відлиги» гуманістичного співпереживання.

То до якої епохи належить Григорій Грива? Для відповіді на це питання слід порівняти головних героїв двох шахтарських фільмів «відлиги»: «Квітки на камені» та «Людина з майбутнім» Миколи Розанцева (Ленфільм, 1960 р.). Обидва фільми є цілком маргінальними щодо основного речива кінематографічної «відлиги», місце дії – шахта – немов прив'язує їх до епохи сталінізму, і кожен з режисерів використовує певні тактики, щоб подолати цю прив'язку. Те, що поєднання сталінських топосів важкої шахтарської праці із новими героями «відлиги», які тяжіють до праці розумової, дається важко, видно з кентавричного характеру цих фільмів, які намагаються примирити, згладити і навіть заперечити відмінність між «руками» і «розумом». Головний герой фільму «Людина з майбутнім» іде працювати на шахту одразу після школи, однак у вільний від виснажливої фізичної праці час він не лише встигає заочно закінчити технікум, але й винаходить нові машини, які революціонізують видобуток вугілля. Натомість у стрічці С. Параджанова виробнича тематика мігрує в напрямку мистецтва, а головною цінністю екранного світу стає краса. Так, С. Параджанов, щоб пом'якшити гротеск комсомольської антирелігійної вистави, що дісталася йому у спадок від А. Слісаренка, уміщує перед нею виступ балерини, збудувавши сцену прямо на підвір'ї шахти, серед індустріального пейзажу, який своїми важкими геометричними формами підкреслює легкість і тендітність її силуету, створюючи цікавий візуальний парадокс.

У обох фільмах шахтар – лише маска, за якою прихований ексцентричний геній, він належить до нового типу героїв розумової праці, фізиків і ліриків. Герой фільму М. Розанцева – фізик, який тяжіє до образу божевільного вченого, хоча й без комплексу Франкенштейна, що, як зазначають О. Геніс і П. Вайль, був цілковито чужим радянському уявному [10, с. 101]. У героєві С. Параджанова за маскою шахтаря безпо-

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

милково впізнається поет. Проте не трибун, не «співавтор епохи», а богемний естет, візіонерство якого зрозуміле лише обраним. Про це у фільмі говориться буквально, вустами начальника шахти, який пояснює комсоргу Гривине освідчення в любові за допомогою шматка кам'яного вугілля, на якому вона не змогла розгледіти відбиток прадавньої рослини – «квітки на камені»: «Грива – поет, а ти цього не зрозуміла». На відміну від типових радянських героїв і сталінізму, і «відлиги», головного героя фільму С. Параджанова спонукає не стільки прагнення вдосконалити людське життя, скільки здатність бачити красу. У цьому контексті нас не повинні дивувати його слова, якими він налаштовує на роботу свою нову бригаду: «Я вам, хлопці, так скажу – вся краса на землі від людини. Гагарін у космос піднявся, а ми – під землю. Ось і виходить, що вся краса на землі від нас з вами, братці. Головне – це повірити у свої сили, ну а потім... потім буде лад». У фільмі С. Параджанова шахтарі спускаються в забій не стільки щоб рубати вугілля, і навіть не для того, щоб поставити рекорд, а щоб знайти «квітку на камені».

Якщо уважніше придивитися до шахтарського фільму С. Параджанова, то виявиться, що сталінські топоси не стільки складають каркас фільму, скільки вбудовані в нього як елементи колажу, якими режисер грає, абсолютно не рахуючись з вимогами і конвенціями сталінського виховного наративу. На рівні конкретної матерії стрічки замість того, щоб подібно до сталінського шахтаря набувати свідомість, Грива її постійно втрачає. Не в переносному, а в цілком буквальному розумінні. Тричі у фільмі його непритомне, немов розп'яте тіло опиняється на землі: на початку, всередині і в кінці, який змикається з початком, закріплюючи у вічному поверненні коло злетів і падінь героя. За шахтарською тематикою проступає тема творчості, провідною метафорою якого є квітка на камені.

Цей другий шар можна структурно прочитати як взаємообернене співвідношення верх / низ, піднесення і запаморочливе падіння, що буквально розігрується у «Квітці...» у кількох наративно невмотивованих

візуальних епізодах. Найбільш показовим серед них є епізод, у якому Григорій Грива піднімається на терикон. Сходження на терикон не втрачає своєї ірраціонально-містичної складової від того, що буквализує назву комсомольської сатиричної стінгазети «На терикон!», де висміяно алкогольні «подвиги» Гриви, який несподівано сприймає цю критику близько до серця. На вершині терикону, у запаморочливій самотності поетичного піднесення, Грива буквально повертається довкола своєї осі, залишаючись при цьому монументально нерухомим, так, наче це земля обертається з неймовірною швидкістю. Обличчя Гриви осяяне широкою усмішкою, волосся розвівається на вітрі, з грудей виривається триумфальний крик: «А-га-га-га-га», випереджаючи перегування карпатських пастухів із «Тіней забутих предків». Зрештою, немов обпалений ейфорією злету, Грива котиться вниз. Падіння його зняте суб'єктивною камерою, що стає приводом для появи абстрактного кінетичного образу в дусі спіралей Мен Рея – не першої і не останньої візуальної абстракції в цьому фільмі. Нас не повинно дивувати і те, що завершує він своє падіння в позі розп'яття, без якої згодом не обходився жоден зрілий фільм С. Параджанова (крім його останньої мусульманської стрічки). Така ж сама кінетична фігура – кружляння камери, кружляння світу, падіння з широко розкинутими руками у позі розп'ятого мученика – з'являється в пролозі фільму. Поверх розпростертого тіла Гриви піднімається титр «Квітка на камені» – метафора творчості, з її постійними запаморочливими злетами і провалами.

Ця метафора – квітка на камені – буквально втілення досуб'єктного творчого акту, першосцена мистецтва, рухає інтерпретацію фільму в напрямі протилежному до домінантної спрямованості періоду «відлиги»: не в майбутнє, а в минуле. У цьому контексті фільм С. Параджанова є антиподом фільму М. Розанцева, часовий вектор якого не просто спрямований у майбутнє, про що свідчить і назва стрічки, а й охоплює дух пришвидшення епохи, яка оголосила прихід комунізму через двадцять років. Так, перший винахід головного героя фільму

ТЕОРІЯ

«Людина з майбутнім» – це не що інше, як чоботи-сороходи, випробуванням яких він насмішив усе шахтарське поселення, і пародію на які згодом розміщують у стінгазеті (ще один типовий мотив «відлиги»). С. Параджанов, навпаки, спрямовує часовий вектор у минуле, проникаючи в доісторичний період, у світ задовго до появи людини. Видобуте з-під землі вугілля у фільмі не стільки дає енергію для побудови майбутнього, скільки перетворюється на метафору спресованого і, умісне чи ні, теж чомусь пришвидшеного часу. У кінострічці кілька разів наголошується, що квітка на камені пролежала під землею 300 тисяч років, помилково обчислюючи вік вугілля не мільйонами, а тисячами років.

Водночас фільм С. Параджанова демонструє появу внутрішнього світу людини (що цілком відповідає духу «відлиги»), королівська дорога до якого лежить через сновидіння. «Кіновідлига» почала освоювати територію внутрішнього бачення, породивши цілий спектр кіносновидінь і, зрештою, перевідкривши сновидний характер самої матерії кіно у фільмах А. Тарковського і зрілого С. Параджанова. У сталінському кіно така несерйозна річ як сновидіння толерувалася хіба що в стрічках для дітей, якщо їхні сновидіння виконували соціально корисні бажання, наприклад, потрапити в Кремль до самого Й. Сталіна («Сибіряки» Льва Кулешова, Союздетфільм, 1940 р.). У період «відлиги» сновидіння перестають бути прозорими для суспільства, їх навіть неможливо переповісти, вони незрозумілі не лише для інших, але й для самого сновидця.

У «Квітці...» видіння головного героя розташовуються між інтимним простором «відлиги» і соціально корисною інтеріоризацією ідеології періоду сталінізму. Жак Лакан для позначення утворень несвідомого вигадав неологізм «екстимність», слово, що позначало наше невпізнання власних несвідомих змістів, які немов приходять до нас ззовні [39, с. 139]. Натомість у фільмі С. Параджанова з видіннями головного героя відбувається щось протилежне: це не внутрішнє, що сприймається як зовнішнє, а навпаки, зовнішнє, яке приходить зсере-

дини, і яке, за аналогією, можна назвати «інсоціальним». Внутрішні образи виявляються знайомими, уже баченими, оскільки вони запозичені з радянських фільмів.

Саме через внутрішнє бачення входить на екран історичний вимір. Візіонерство Гриви, у якому химерно поєднуються суспільно корисна функція й особиста автентичність у її найбільш бурхливих і екстравагантних проявах, розгортається довкола двох епізодів з історії Донбасу: відкриття тут на початку XVIII ст. покладів вугілля, коли з'явився перший натяк на індустріальне майбутнє регіону, і день похорону Леніна, коли на знак трауру всі шахти Донбасу призупинили роботу. Ці сні-видіння виконують суспільно корисну функцію – маркують собою метаморфозу Гриви зі стихійного гуляки в передовика, водночас здійснюючи своєрідний візуальний поворот у виховному наративі: основним агентом у ньому вже є не слово-звернення, промовлене владною інстанцією, а образ, що виникає в уяві суб'єкта. Слово тут теж є, але воно перебуває в підпорядкованому становищі, це лише привід для появи образів і без їхньої матеріальної сили воно залишається безплідним.

Персональні, навіть нарцисичні фантазії (у першому епізоді Грива уявляє себе першовідкривачем вугілля) складаються із впізнаваних для глядачів «відлиги» візуальних цитат з радянського кіно: епізод відкриття вугілля обіграє «великий стиль» сталінської діалогії Володимира Петрова «Петро І» (Мосфільм, 1937–1939 рр.), а епізод похорону Леніна стилізовано під конструктивізм фільмів Дзиги Вертова. Вибір історичних моментів для снів-фантазій Гриви є далеко неочевидним, хоча драматургічно вони вибудовуються в єдину лінію, що характеризувала структуру переживання історичного часу періоду «відлиги»: початок – кінець – новий початок. У виборі цих історичних референцій важливо не лише те, що потрапило у фокус, але й те, що залишилося поза увагою, а саме – ключові моменти індустріального підйому Донбасу: XIX ст., коли цей регіон стає одним з найбільш розвинених промислових центрів Російської імперії, і 1930-ті роки, період

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

перших п'ятирічок, коли Донбас проголошується «всесоюзнаю кочегаркою».

Два «інсоціальні» кіновидіння Гриви мають певний політичний підтекст, однак їхні політичні конотації є далеко нерівнозначними. Якщо епізод зі смертю Леніна цілком відповідає політичній програмі десталінізації, то епізод з відкриттям покладів вугілля на Донбасі продовжує сталінську історичну політику. Зупинимось детальніше на останньому та його імпліцитній політичній програмі. З одного боку, у цьому епізоді впізнається любов до старовини, що характеризує зрілого С. Параджанова: умовне, схоже на танець, буріння землі відбувається за мовчазної, але красномовної присутності скіфської баби, яка спостерігає за винайденням вугілля. Крупним планом показано першу брилу вугілля, на якій виявляється відбиток прадавньої рослини – квітки на камені. Цю саму брилу Грива-Капустін урочисто, у присутності чисельного і дещо гротескного двору вручає Петру I, який мовчки, поблизкуючи своїми хижими очима, цілує чорний камінь і кладе його на вогонь. Вибух вкриває все густим димом, крізь який видніються вимазані чорною кіптявою обличчя дворян, перекошені в гримасах самовдоволеного сміху. Завершується епізод крупним планом Петра I, його монументальне, незворушне обличчя, вимазане сажею, виникає з-під клубів диму, на голові у нього шахтарська каска.

Цей візуальний парадокс вказує на анахронізм, що діє в символічному просторі. Після Сталіна Петро I перестав бути просто конкретною історичною постаттю, перетворившись на елемент виліплювання монументальних рис Вождя. Протягом 1930-х років відбулася трансформація образу Петра I від кровожерливого деспота, яким його бачила школа Покровського, заснована на класовому, марксистському розумінні історії, до «безстрашного лідера, який невтомно працює для підвищення військового, культурного і політичного престижу Росії» [40, р. 50], зрештою, цілком перемістившись в поле сталінської міфології. Біографічний фільм «Петро I» за сценарієм «червоного» графа Олексія Толстого (автора, який зробив найбільший внесок

у перехід від класового до імперського розуміння постаті першого російського імператора [40]) закінчується типовою для сталінського періоду промовою Петра I на тлі імперського прапора, яку він завершує повідомленням, що Сенат дарував йому звання «Отец Отечества» (ймовірно, один із пропонуванних титулів Й. Сталіна, який, однак, обрав собі інший варіант – «Батько народів»), містичним чином переносючи легітимність з Російської імперії на Радянський Союз. Ідеться про створення імперської ідеології, яку Девід Бранденбергер вдало назвав «русоцентричним етатизмом», датуючи її початок серединою 1930-х років [33, р. 43–62]. Картина світу «русоцентричного етатизму» вимагала відповідних історичних сюжетів, згідно з нею будь-яка історично значуща дія мала відбуватися за наказом вождя і реалізовуватися російським народом.

Піком політики «русоцентричного етатизму» вважається проголошена Й. Сталіним 24 травня 1945 року здравця за «керівний» російський народ [26]. Цей сумнозвісний тост запустив уже зовсім гротескну повоєнну кампанію приписування росіянам першості у всіх сферах людської діяльності, насамперед, у науці і техніці. Попередні трактування історії були оголошені «буржуазними», метою яких було «принизити роль і значення нашого народу в науковій і технічній творчості» [12, с. 4–5]. «Очищення» історії призвело до того, що на кінець 1940-х років росіяни винайшли, серед іншого, радіо, лампу розжарювання, аероплан, електродугове зварювання, парові двигуни і телеграф [37, р. 251]. У межах цієї кампанії, фальсифікуючи історичні документи, призначають відповідного «першовідкривача» вугілля на Донбасі – росіянина Григорія Капустіна, який діє за прямим наказом Петра I [13; 14; 17]. Насправді, Г. Капустін дійсно був пов'язаний із заснованою Петром I Бергколегією і займався пошуком корисних копалин, однак ніколи не бував поблизу Бахмута, де на початку XVIII ст. було вперше задокументовано відкриття покладів кам'яного вугілля, здійснене місцевими солеварами [27, с. 6–55].

ТЕОРІЯ

І хоча з приходом до влади М. Хрущова відбуваються певні зворотні процеси деєталізації історії, які затушовують найбільш абсурдні крайнощі кампанії приписування росіянам усіх можливих досягнень людства [37, р. 250–257], на міф про російського першовідкривача донецького вугілля вони не поширюються. Міф Капустіна продовжує успішно розвиватись. У 1957 році виходить історична повість Леоніда Губіна «Першовідкривач», у якій міф Капустіна набуває плоти белетризованого слова, оживляючи схеми сталінського «русоцентричного етатизму» в картинках і діалогах. У 1960 році в Лисичанську відкривають пам'ятник Г. Капустіну (скульптори А. Бірюков, Г. Семенов, В. Федченко, І. Чумак), його іменем називають шахту в Лисичанську і вулиці інших міст Донбасу. Не забували про нього і в період «застою». У 1983 році в Макіївці відкривають другий пам'ятник «першовідкривачу Донбасу» (скульптор Ю. Седаль, архітектор В. Тишкін), його згадують як у наукових [16, с. 22–26], так і популярних публікаціях [28]. Продовжує він існувати і сьогодні, ставши одним із символічних маркерів російської належності Донбасу і виконуючи відповідну пропагандистську роль. Як приклад можна навести аматорський вірш під назвою «Григорію Капустіну – першовідкривачу Донбасу», що датується 16 червня 2014 року і починається словами «Колумб Донбасса, русский лозоходец / Петром Великим послан был в поход» і закінчується «И помнят здесь героя подвиг трудный / Посланника небесного Кремля» [30]. Це попри те, що в період «перебудови» цей міф був повністю розвінчаний, зокрема в роботі В. Подола, який детально описав історію відкриття вугілля на Донбасі, що пов'язана з ініціативою місцевих бахмутських солеварів, а також розкрив механізм фальсифікації документів сталінськими істориками [27, с. 6–55]. Однак міф, навіть розвінчаний, як це часто трапляється, виявляється живучим.

Невідомо, чи С. Параджанов знав про сталінську фальсифікацію щодо «першовідкривача вугілля на Донбасі», але в його фільмі саме з іменем Григорія Капустіна

пов'язана загадкова підміна ідентичності, що не має жодного наративного пояснення. Приводом для сну-видіння Гриви про Капустіна стають слова молодого шахтаря на прізвище Коваль. У кінострічці поставлено особливий наголос на його прізвищі, як і прізвища інших комсомольців з гуртожитку, у якому відбувається метаморфоза Гриви, щоб вони запам'ятались глядачу – на наступний ранок Грива записує їх у блокнот, аби згодом покликати цих комсомольців у свою нову бригаду. У шахті кожного комсомольця викликають за прізвищем, Коваль – останнім. Камера зупиняється на його обличчі, що дивиться прямо в об'єктив, однак, це вже не той Коваль, що говорив про Капустіна, а зовсім інша людина.

У нас нема документальних підстав інтерпретувати цю підміну ідентичності як натяк на історичну фальсифікацію, проте вона надто акцентована, щоб вважати її випадковістю або недоглядом. Також слова першого Ковалю – «1973 рік. Капустін, росій, Гришкою звали. Першим відкрив в Донецькому степу кам'яне вугілля. Ось кого треба було вписати в книгу шахтарської слави. Так забули. Несправедливо» – існують у дивному модусі ретроспективного заперечення, так, наче й не було сталінської кампанії «першості росіян» і вже зовсім «свіжого» відкриття йому пам'ятника в Лисичанську, амбівалентно вказуючи на тривання несправедливості: не відновлення пам'яті, а забуття. Імовірно, С. Параджанов веде тут подвійну гру: реанімованому в період «відлиги» вердикту Станіславського «Не вірю!», який адресувався сталінському лакуванню дійсності [22], він протиставляє не стільки позитивну програму – правду, пропущену через культурні коди «відлиги» (документалізм, психологізм і примат безпосереднього людського досвіду), скільки щось на зразок мельєсівського підморгування в камеру: «Не вірте!».

З певністю, однак, можна стверджувати, що всі ці мікроскопічні деталі деконструкції сталінських топосів проходили повз увагу масового глядача, і поява Григорія Капустіна у фільмі С. Параджанова зробила свій внесок у формування русоцентричного уявного Донбасу. Попри те, що шахтарський

фільм С. Параджанова навряд чи можна назвати популярним серед самих шахтарів, про що, зокрема, згадував представник Донбасу, запрошений на Установчі збори працівників кінематографії України в січні 1963 року [1, арк. 92, 95], кінематографічний образ Г. Капустіна, створений режисером, вплинув на історичне уявне «першовідкривача вугілля на Донбасі», що видно зі зміни його образу від першого пам'ятника до другого. Якщо не коренастою фігурою, то принаймні одягом – трикутний капелюх і камзол – пізніший Г. Капустін тяжіє до кінематографічного образу «першовідкривача» із «Квітки на камені». Ця трансформація історичного уявного має стати предметом окремого дослідження, тут ми лише пунктирно відмітимо цікаву траєкторію демократизації пам'ятника Г. Капустіну: зміна кольору із золотого на чорний робить його схожим на запиленого вугіллям шахтаря. Це вже не той небесний титан з відкритим інтелегентським чолом і поставою Прометей, що немов піднімається над землею на пам'ятнику 1960 року, а приземистий чоловік з неправильними рисами обличчя, який міцно уперся в землю своїми широко розставленими ногами.

Попри участь фільму С. Параджанова в історичній міфологізації, правда в ньому теж пробиває собі дорогу на екран. Звичайно, мова не йде про правду реальних обставин існування шахтарів, не про дійсні, часто нестерпні умови життя і праці на Донбасі, що виливалися в чисельні бунти і повстання, ціла хвиля яких прокотилася регіоном у 1962–1963 роках [18, с. 466]. Одне з таких повстань, у червні 1957 року в Хрестівці Харцизького району, детально описує Гіроакі Куромія. Приводом для нього стало те, що адміністрація шахти пропила гроші на поховання шахтаря, який загинув у забої – його поховали в робочому одязі, зігнувши, щоб помістити у надто малу домовину. При цьому під час похорону адміністрація виставила на продаж накрадені в шахті речі. Комсомольця, який почав протестувати, арештували, і він загинув у відділку міліції від побиттів. Це підняло понад двадцять тисяч молодих жителів Хрестівки, які по-невірилися у переповнених бараках. Люди

захопили місто, зруйнували відділок міліції, озброїлись. Повстання вдалося придушити силами військових, які розстрілювали людей [18, с. 462].

У фільмі С. Параджанова не було і не могло бути натяку на ці жорстокі обставини життя на Донбасі. Понад те, після перегляду кінострічки створюється враження, що шахтарів, які в дійсності продовжували жити переважно в бараках і яким часто не вистачало води і хліба [18, с. 466–467], треба було мало не вмовляти писати заяву на власне житло, а найбільшою побутовою проблемою в їхньому житті була нездатність вибрати з-поміж двох ідентичних розкішних шуб у магазині. Щоправда, поява цих шуб у кадрі не стільки претендує на реалістичність, скільки є естетичною віньеткою, проявом відомої пристрасті С. Параджанова до красивих речей, його любові до матеріальних об'єктів, їхніх фактур і поверхонь, що знайшла повноцінне втілення в його наступних фільмах.

То про яку ж правду може йтися стосовно шахтарського фільму С. Параджанова? Перебуваючи в ув'язненні, С. Параджанов, якого у вересні 1976 року перевели із Стрижавки Вінницької області в Перевальськ Ворошиловградської (нині – Луганська) області, лаконічно, але надзвичайно влучно опише в листах із зони свої враження від місцевості: «Донбас схожий на полотна Гойї (Тореадори – бійня, тут свої закони і суворість + віддаленість від Києва)» [23, с. 106]. І майже поетично: «Степ, степ, терикони, шум виробництва і гасіння донецьких степів. Таємниця! Цікаво! Середовище страшніше за те! Суворість! Шахти!» [23, с. 108]. Візуальні аналоги цих коротких, телеграфних замальовок так само лаконічно з'являються вже у фільмі, який він знімав на Донбасі більш ніж за десять років до того: вже тоді проявилась характерна для С. Параджанова чутливість до фактури середовища, до його матеріальної конкретики, яка пропущена через мистецьку оптику («полотна Гойї»), стає джерелом естетичної метаморфози. Він намагається передати характер («суворість») середовища через ландшафт, звільнений від пропагандистської функції. Хоча С. Параджанов щедро використовує

ТЕОРІЯ

індустріальні пейзажі для створення поетичних рим і візуальних парадоксів, граючи з візерунками веж ліній високовольтних передач, що так добре надаються для створення абстрактних кінетичних композицій, у фільмі цілковито відсутні візуальні кліше переможної індустріалізації, що є незмінними атрибутами шахтарських фільмів. С. Параджанова цікавить «правда місця»: у його фільмі Донбас постає «очудненим», незвичним, відмінним від його стереотипного екранного образу. Тільки в цьому фільмі можна побачити таке темне, важке небо, що нависає над безкрайною рівнинністю степу і прорізається пірамідами териконів, серед яких малі і губяться людська постать. Від пейзажів Донбасу, створених у «Квітці на камені» віє єгипетською архаїкою («терикончик-тутанхамончик» – жартівливо і майже лагідно писав С. Параджанов із зони [23, с. 106]). У цьому фільмі чи не вперше усвідомлюєш дезурбанізм тодішнього Донбасу, старанно приховуваний в інших шахтарських стрічках, дія яких відбувається в якомусь абстрактному, непокалізованому просторі втіленої утопії. У кінострічці С. Параджанова люди пересуваються дикою безплідною землею, зменшені до масштабів степової ковили, і немов розчиняються в цій похмурій єгипетській архаїці чи в темних полотнах Гойї: на поверхню вириваються ірраціональні пристрасті, раз у раз спалахують бійки, оголяючи чисте фізичне насильство, що не піддається дисциплінарним зусиллям кодексу будівника комунізму.

Водночас у цьому фільмі з екрана звучать кілька реплік місцевих жителів, непрофесійних акторів, які також з'являються в кадрі. Їхня вимова помітно відрізняється від літературної російської, якою говорять професійні актори. Однак припущення Джошуа Ферста, що С. Параджанов хотів знімати «донбаським діалектом» увесь фільм, але йому не вдалося реалізувати це, тому що сценарист В. Собко був проти суржику на екрані [36, р. 84], є перебільшенням. Під час обговорення кінострічки режисерською колегією, на яке спирається американський історик, С. Параджанов сказав так: «Треба створити справжню атмосферу Донбасу, а репліки є прекрасні,

талановиті. Може, треба знайти більш сучасні українські слова» [2, арк. 40]. У фільмі дійсно проглядаються ознаки зростаючого інтересу С. Параджанова до фактури мови, який він повною мірою реалізував у своїй наступній стрічці, перемістившись з Донбасу в Карпати. Хоча весь фільм озвучений сухою літературною російською, режисеру таки вдалося вставити кілька «прекрасних, талановитих» реплік українською і російською (а зовсім не суржилом), у яких відчувається жива народна вимова. Крім того, продовжуючи традицію О. Довженка, С. Параджанов у титрах до фільму вказує на участь шахтарів Донбасу – і це перший радянський фільм про шахтарів, у якому з'являється такий титр.

Отже, ми розглянули трансформацію шахтарської тематики сталінських часів під тиском культурних кодів «відлиги» у фільмі «Квітка на камені» С. Параджанова. Основне перетворення, що його зазнають топи сталінізму в цьому фільмі, пов'язане з міграцією комплексу смислів довкола головного героя, шахтаря Григорія Гриви, який позірно проходить типову сталінську траєкторію перевиховання. На рівні конкретної матерії фільму, однак, він не стільки набуває свідомість, скільки її постійно втрачає, оскільки образ шахтаря є лише маскою, за якою з'являється інший образ – поета-візіонера, в естетизуючому погляді якого впізнається *alter ego* режисера. Шахтарський фільм С. Параджанова містить одразу кілька культурних пластів, нашарованих один на одного, і ця гетерогенність пов'язана як із непростю історією створення кінострічки, так і з авторськими інтенціями режисера, який складає своєрідний колаж, граючись кодами різних епох і вдаючись до цитування і метафоричної мови. У фільмі здійснюється відхід від радянського логоцентризму в напрямку візуального мислення, конкретна матерія стрічки сповнена візуальних парадоксів і суперечностей, що відкривають можливості для створення зон смислової невизначеності, які несуть потенціал деконструкції офіційних міфів (як ми побачили на прикладі русоцентричного міфу «першовідкривача вугілля на Донбасі»). Цей фільм поєднує

ОЛЬГА БРЮХОВЕЦЬКА. ВІД ШАХТАРЯ ДО ПОЕТА: «КВІТКА НА КАМЕНІ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА...

в собі суперечливі вектори: у ньому є місце і для підкресленої штучності, коли йдеться про сюжет, і для документальної автентичності, коли йдеться про зображення фактури і характеру середовища. «Правда місця» цікавить С. Параджанова вже в цьому ранньому фільмі, однак у ньому розгортається підкреслено неправдоподібна історія шахтаря-поета.

Джерела та література

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 655, оп. 1, спр. 227, 331 арк.
2. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 1536, арк. 19–41.
3. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 1620, 30 арк.
4. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 2, спр. 1632, 62 арк.
5. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 2, спр. 1756, 119 арк.
6. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 3, спр. 120, 68 арк.
7. Антипенко А. «Его девиз был – отдавать». Беседу ведет Татьяна Ганжара / Александр Антипенко // Искусство кино. – 1990. – № 12. – С. 64–67.
8. Брюховецька О. Кінематографічний Донбас періоду відлиги: «Чорний» фільм Параджанова, або Молоко для героя / Ольга Брюховецька // Кінематографічна ревізія Донбасу. – Київ : Арт Книга, 2015. – С. 99–120.
9. Брюховецька О. Несвідоме Донбасу: «Квітка на камені» Сергія Параджанова / Ольга Брюховецька // Кіно-Театр. – 2014. – № 6. – С. 25–32.
10. Вайль П., Генис А. 60-е, Мир советского человека / Петр Вайль, Александр Генис. – Москва : Новое литературное обозрение, 1998. – 368 с.
11. Губин Л. Первооткрыватель. Историческая повесть о первооткрывателе Донбасса Г. Г. Капустине / Леонид Губин. – Сталино : Сталин. обл. изд., 1957. – 218 с.
12. Заворыкин А. А. Первенство нашей родины в важнейших технических открытиях и изобретениях / Анатолий Алексеевич Заворыкин. – Москва : Правда, 1949. – 31 с.
13. Заворыкин А. А. Первооткрыватели каменно-угольных бассейнов СССР / Анатолий Алексеевич Заворыкин. – Москва, 1950. – 31 с.
14. Заворыкин А. А. Открытие и начало разработки угольных месторождений в России : исследование и документы / Анатолий Алексеевич Заворыкин. – Москва : Углетехиздат, 1949. – 458 с.
15. Иванова Л. Дорогой наш человек / Л. Иванова // Известия. – 1960. – 9 сентября. – С. 6.
16. История технического развития угольной промышленности Донбасса : в 2 т. Т. 1. / ред. А. Н. Щербань, С. В. Шухардин. – Київ : Наукова думка, 1969. – 654 с.
17. Каплан И. И. Первооткрыватель Донбасса Григорий Капустин / Исаак Исаакович Каплан. – Москва, 1949. – 31 с.
18. Куромія Г. Свобода і терор у Донбасі. Українсько-російське прикордоння, 1870–1990-і роки / Гіроакі Куромія. – Київ : Основи, 2002. – 510 с.
19. Лордкшипанидзе Н. Держите марку, Довженковці! / Натэла Лордкшипанидзе // Известия. – 1962. – 28 ноября. – С. 5.
20. Луговський В. Невідомий маестро / Володимир Луговський. – Київ : Видавничий дім «Академія», 1998. – 176 с.
21. Мартыненко Ю. Верный путь – труден! / Ю. Мартыненко // Наука и религия. – 1963. – № 7. – С. 91–93.
22. Некрасов В. Слова «великие» и простые / Виктор Некрасов // Искусство кино. – 1959. – № 5. – С. 55–61.
23. Сергей Параджанов: письма из зоны / авт. проекта и гл. редактор Г. Закоян. – Ереван : Фильмадаран, 2000. – 348 с.
24. Скуратовский В. Тени забытых фильмов / Вадим Скуратовский // Экранный мир Сергея Параджанова / сост. Юрий Морозов. – Київ : Дух і Літера, 2013. – С. 36–47.
25. Собко В. Твори : у 6 т. / Вадим Собко. – Київ : Дніпро, 1964. – Т. 5. – 547 с.
26. Сталин И. В. Выступление товарища И. В. Сталина на приеме в Кремле в честь командующих войсками Красной армии 24 мая 1945 года // О Великой Отечественной войне Советского Союза / Иосиф Виссарионович Сталин. – Москва : Госполитиздат, 1946. – С. 196–197.
27. Подов В. И. Открытие Донбасса. Исторический очерк. Документы / Владимир Иванович Подов. – Луганск : Украинский фонд культуры, Луганское областное отделение, 1991. – 118 с.
28. Тетерин В. Солнечный камень дикого поля / Владислав Тетерин // Вокруг света. – 1978. – № 12. – С. 57–61.
29. Черненко М. Сергей Параджанов: творческий портрет / Мирон Черненко. – Москва : Всесоюз. об-ние «Союзинформкино», 1989. – 31 с.
30. Шахман М. Григорию Капустину – первооткрывателю Донбасса / Шахман Марат // Блог на портале «Завтра». – 16 июня 2014. [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://zavtra.ru/content/view/grigoriyu-kapustinu---pervootkryivatelyu-donbassa/>.
31. Щербенок А. Имплитный зритель сталинского кино как субъект идеологии / Андрей Щербенок // Человек и личность в истории России, конец XIX–XX век : Материалы международного colloquiuma (Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года). – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2012. – С. 425–436.
32. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Алексей Юрчак. – Москва : НЛО, 2014. – 662 с.
33. Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956 / David Brandenberger. – Cambridge ; London : Harvard University Press, 2002. – 378 p.

ТЕОПІЯ

34. *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual / Katerina Clark. – Chicago : The University of Chicago Press, 1981. – 293 p.
35. *Filtzer D.* Soviet Workers and Stalinist Industrialisation / Donald Filtzer. – London : Pluto Press, 1987. – 356 p.
36. *First J.* Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw / Joshua First. – London ; New York : I. B. Tauris, 2015. – 251 p.
37. *Froggatt M.* Renouncing dogma, teaching utopia: science in schools under Khrushchev / Michael Froggatt // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era / ed. by Polly Jones. – London ; New York : Routledge, 2006. – P. 250–266.
38. *Gurga J.* Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode : Manuscript of PhD dissertation / Gurga Jj. – University College London, September 2012. – 342 p.
39. *Lacan J.* The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60 / Jacques Lacan ; trans. Dennis Porter – London : Routledge, 1992. – P. 139.
40. *Platt K. M.* Rehabilitation and Afterimage: Aleksei Tolstoi's Many Returns to Peter the Great / Kevin M. Platt // Epic Revisionism: Russian History & Literature as Stalinist Propaganda / ed. by Kevin M. Platt and David Brandenberger. – Madison : Wisconsin UP, 2006. – P. 47–68.

SUMMARY

Stakhanovites and leaders of the Stalinist time were replaced by new heroes of the Thaw – physicists and poets. Paradzhanov's non-masterpiece *The Flower on the Stone* (1962) on coal miners of Donbas, which he shot immediately before the breakthrough of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964), doesn't so much animate Stalinist topoi, as demonstrates their transformation under the pressure of the cultural codes of the Thaw. Despite the presence of Stalinist topoi of coalmining shock-work, transition from spontaneity to consciousness, integration of «hands» and «mind» in this film, its concrete textual matter is heterogeneous and contains visual paradoxes and contradictions that result both from the force of cultural codes of the Thaw and the authorial visual thinking. Paradzhanov's film is a hybrid formation, which transforms the meeting of two epochs into a surrealist farce that intriguingly reveals its own phoniness. This is related not only with a troubled history of the film's production, which Paradzhanov took over after the death of leading actress Inna Burduchenko caused by the previous director's Anatoliy Slisarenko mishandling during the shooting. It seems that the discrepancy and contradiction as a constructive principle of the text was intimate to Paradzhanov; his film consists of divergent semantic layering: beneath the surface of Stalinist *Bildung's* narrative appears a passion play of poet's creative rises and falls while the main character instead of gaining consciousness as it is demanded by the master plot constantly loses it, crashing on the ground in the pose of crucifixion. There is another film about creativity behind the film about coalminers; this other film's central metaphor, the flower on the stone, revolves the temporal vector in the opposite direction from the dominant during the Thaw aspiration to the future. Historical dimension arrives in the film via inner vision, which, on one hand, continues in Stalinist vein to perform socially useful function, but, on the other hand, accomplishes visual turn in *Bildung's* narrative. There is a similar irreconcilability in the political programme of the visionary episode of discovery of coal in Donbas: despite the reproduction of Stalinist russocentric mythology on the level of content, this mythology if not subverted then at least surrounded by a semantic uncertainty on the level of concrete filmic matter. Moreover, already in this early film Paradzhanov demonstrates interest in the "truth of place," capturing the texture and character of surroundings, in which, however, an exaggeratedly improbable story of poet-coalminer takes place.

Keywords: Serhiy Paradzhanov, Stalinist topoi, cultural codes of the Thaw, coalminer, poet, *Bildung's* narrative, acquisition of consciousness, loss of consciousness, metaphor of creativity, contradiction between content and visual matter of film, cinematic dreams, russocentric mythology of Donbas, semantic uncertainty, truth of place.