

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

СИМОНЕНКО ЄВГЕНІЙ АНДРІЙОВИЧ

Допускається до захисту:
в.о. завідувача кафедри
історії України
та спеціальних галузей
історичної науки,
д.і.н., професор Темірова Н.Р.

«_____» _____ 2021 р.

**СЕРГІЙ ПАРАДЖАНОВ: ПОГЛЯД КІНОРЕЖИСЕРА НА ІСТОРИЧНІ
ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Спеціальність 032. Історія та археологія

Магістерська робота

Науковий керівник:

Бут О. М., професор кафедри
історії України та спеціальних галузей
історичної науки, д.і.н., професор

Оцінка: _____ / _____ / _____

Голова ЕК:

Галайко Б. М., к.і.н., начальник
Центрального міжрегіонального відділу
Управління забезпечення реалізації
політики національної пам'яті в регіонах

Симоненко Є. А. Сергій Параджанов: погляд кінорежисера на історичні традиції українського народу. Спеціальність 032 «Історія та археологія», ОП «Публічна історія». ДонНУ імені Василя Стуса, Вінниця, 2021.

У роботі проаналізовано внесок Сергія Параджанова у розвиток радянського кіномистецтва та його зв'язок з українським народом. Було розглянуто його кінороботи, зняті на теренах України та висвітлено їх зв'язок з українським народом. Особлива увага була приділена культурній ролі режисера та його внесок в українське кіно. Дослідження базується на принципах історизму, системності, наукової об'єктивності, застосовані історико-порівняльний, метод історичної реконструкції і системний методи. Особливу роль в дослідженні грають історіографія та джерела, котрих вистачає задля повного та детального аналізу феномену Сергія Параджанова.

Ключові слова: кіно, фольклор, постмодернізм, дискурс, мистецтво.

73 с., Бібліографія: 94 найм.

Symonenko E . Serhiy Paradzhanov: the film director's view on the historical traditions of the Ukrainian people. Specialty 032 «History and Archeology», EP «Public history». Vasyl Stus DonNU, Vinnytsia, 2021.

The paper analyzes the contribution of Serhiy Paradzhanov to the development of Soviet cinema and its connection with the Ukrainian people. His films shot in Ukraine were considered and their connection with the Ukrainian people was highlighted. Particular attention was paid to the cultural role of the director and his contribution to Ukrainian cinema. The research is based on the principles of historicism, systematization, scientific objectivity, applied historical-comparative, method of historical reconstruction and systemic methods. A special role in the study is played by historiography and sources, which are sufficient for a complete and detailed analysis of the phenomenon of Sergei Parajanov.

Key words: cinema, folklore, postmodernism, discourse, art.

73 p., Bibliography: 94 items.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1 Стан вивчення проблеми	8
1.2 Характеристика джерел і методологічні засади дослідження.....	166
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ.	25
2.1 О. Довженко як попередник С. Параджанова	25
2.2 Період ранньої творчості режисера.....	30
2.3 Особливості постановки українського питання в картинах режисера «Тіні забутих предків», «Українська рапсодія», «Квітка на камені»	36
2.4 Національна традиція в українському авангарді та внесок С. Параджанова у її розвиток	44
РОЗДІЛ 3. ІСТОРИЧНА РОЛЬ С. ПАРАДЖАНОВА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ.....	50
3.1 Культурна роль С. Параджанова в українському дискурсі	50
3.2 С. Параджанов як ключовий режисер періоду відлиги.....	56
3.3 Особливості режисерської роботи С. Параджанова.....	62
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	74
ДОДАТКИ.....	83

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сергій Параджанов назавжди вписав власне ім'я в історію кінематографу і зробив чимало для того, щоб нині ми мали змогу захоплюватись його генієм. Феномен Параджанова має безліч пояснень та здогадок, але його вплив на українське та світове кіномистецтво переоцінити важко і неодмінно потрібно говорити про це щоразу, як тільки ми згадуємо ім'я цього прекрасного митця.

Дефініцій поняття митця має безліч, однак що є обов'язковим у спостереженні за будь-яким режисером, так це його світовідчуття, котре він передає глядачеві через візуальні та звукові символи.

Актуальність цієї теми надзвичайно велика, адже з огляду на сучасний розвиток українського кіно, нам вкрай необхідно повертатись до минулого в обличчі Параджанова, адже там цілий кладіть знань, які так потрібні нам з вами.

Обрання цієї теми дослідження було поступовим та має під собою не лише власні вподобання, але й відчуття обов'язку, необхідності розповісти про феномен Параджанова якомога більшій частині людей та найголовніше - показати його зв'язок з Україною, котрий був неймовірно міцним.

Його режисерська естетика, дивно потужна і, безсумнівно, цілісна, з'явилася як би нізвідки: під час аналізу глибоких культурно-філософських коренях важко назвати прямих попередників С. Параджанова в кіно. Точно так само важко назвати і послідовних продовжувачів його естетичного спрямування: спалахнувши сліпуче яскравою зіркою, кінематограф С. Параджанова досі залишається якоюсь самотньою вершиною, досконалою в своїх досягненнях.

Для нас особливо цікавим та актуальним є саме творчий доробок Сергія Параджанова, розгляд його є надзвичайно цікавим з точки зору мультикультуралізму. Його праці отримали чинне визнання в вірменській, грузинській та українській кінематографії. Картини митця відрізняються

своєю новизною та оригінальністю, поєднання національного та фольклорного, виразністю рухів героїв та музичного супроводу.

Творчості Сергія Параджанова присвячено чимало досліджень, спогадів, статей, мемуарів його друзів та сучасників, які знали митця як людину неординарну, талановиту й безкомпромісну. Було відзнято багато документальних фільмів, що розповідають про трагічне й разом із тим наповнене творчістю життя «поета екрану».

Постать Сергія Параджанова неодноразово ставала предметом обговорення вітчизняних науковців, які досліджували його як оригінальний мистецький феномен (С. Безклубенко О. Безручко, Л. Брюховецька, О. Бут, Н. Капельгородська, О. Мусієнко, А. Пащенко, В. Скуратівський, С. Тримбач тощо), проте комплексної академічної роботи, яка б розв'язувала наукову проблематику, пов'язану із впливом творчості режисера на розвиток вітчизняного кіно у 1960–2020-х рр., на жаль, написано не було.

Об'єктом дослідження виступили багатовікові, самобутні, невичерпні традиції українського народу.

Предметом магістерської роботи є творчий погляд кінорежисера Сергія Параджанова на українські національні традиції.

Мета полягає в тому, щоб охарактеризувати творчість видатного українського режисера Сергія Параджанова, який у своїх роботах звертається до національної культурно-мистецької спадщини українського народу, започатковує та надає особисте трактування новому напрямку в українському кіно – «поетичному кіно».

Завдання наступні:

- дослідити особливості режисерської роботи Сергія Параджанова;
- окреслити період ранньої творчості режисера;
- визначити стан вивчення проблеми;
- охарактеризувати культурну роль Сергія Параджанова в українському дискурсі;

- простежити особливості постановки українського питання в картинах режисера: «Тіні забутих предків», «Українська рапсодія», «Квітка на камені»;
- класифікувати особливості постановки національної традиції в українському авангарді та внесок Параджанова у розробку цієї проблеми.

Хронологічні межі нашого дослідження наступні: нижня межа починається з 1954 року, обґрунтовано це появою першої української стрічки, виробництвом котрої займався Сергій Параджанов. Верхня хронологічна межа – смерть Сергія Параджанова. Обґрунтовано це тим, що до самої смерті режисер активно працював над такими стрічками як: «Лебедине озеро. Зона» (Сергій Параджанов написав сценарій до цього українського фільму), «Сповідь» та ін.

Географічними межами магістерського дослідження виступили тогочасні терени УРСР, адже саме там працював Сергій Параджанов над своїми українськими стрічками.

Наукова новизна магістерської роботи:

- вперше досліджуються українські самобутні традиції в світовому вимірі через світогляд та творчість Сергія Параджанова: надано авторську оцінку значимості творчості Параджанова для розвитку українського кіномистецтва;
- порушено проблеми відтворення українського питання в кінострічках С. Параджанова.

Науково-практична значимість роботи полягає в тому, що матеріали даної роботи можуть бути використані студентами і викладачами на лекціях, семінарах і практичних заняттях. Результати магістерської можуть бути використані для розробки спецкурсів та спецсемінарів у закладах вищої освіти на факультетах мистецтвознавства; у науково-дослідній роботі студентів, аспірантів, викладачів спеціальних дисциплін; як джерело для розробки й написання наукової (монографії, публікації) та навчальної (посібники, підручники) літератури, методичних рекомендацій, магістерських та дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження здійснена у публікації автора «Сергій Параджанов: особистість проти системи» у Віснику студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса (2021. Вип. 13, т. 2. С. 59-62).

Структура. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури.

У першому розділі ми приділили увагу методологічній та джерельній проблемі зазначеної теми. Було розглянуто джерельну базу та охарактеризовано внесок вчених в проблему вивчення творчості Сергія Параджанова та його зв'язків з українською землею. Другий розділ магістерської привчений власне постаті кінорежисера. Було розглянуто його творчий доробок та внесок в світове кіно, проаналізовано найбільш видатні роботи та присвячено чималу увагу менш відомим, але важливим працям Параджанова. Третій розділ нашого дослідження був сконцентрований навколо проблеми українського питання в творчому доробку вірменського кінорежисера. Чималу увагу приділено саме стрічкам, що стосуються України та були зняті на її теренах, досліджено особливості постановки національної традиції в українському авангарді та внесок Параджанова у розробку цієї проблеми. У висновку надано результати виконаної роботи та окреслення головних проблем, котрі здобули висвітлення в основній частині.

Загальний обсяг магістерської роботи складає 88 сторінки, з яких на основний текст припадає 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан вивчення проблеми

Сергій Параджанов перш за все відомий своїм незвичним баченням на кіно. З впевненістю можна стверджувати, що він належить до так званої групи «авторського кінематографу». У контексті зазначеної тематики, буде доречним дослідити стан вивчення не лише постаті Сергія Параджанова в українському науковому дискурсі, але й виявити його зв'язок зі світовим авторським кіномистецтвом.

Постать відомого українського кінорежисера Сергія Параджанова залишається особливою в українській культурі та мистецтві ХХ ст. — періоду політичної «відлиги». Фактично з 1952 по 1973 р. режисер жив і працював у Києві, створивши свої кращі роботи на кіностудії О. Довженка. Для режисера кіностудія стала експериментально-творчою та інноваційною лабораторією, в 1966 році митець зазначав: «Справді, кінематографічний світ поділяється на два світи. Ми маємо п'єси екранізовані, де говориться: хто, куди, навіщо? Можна зробити великі кінематографічні полотна (...) Справді, можливо, в нас на студії буде якийсь відділ, щоб поетичний кінематограф, який я з перших днів перебування на цій студії шукав, розвивався далі (...) Сьогодні «кіноматкою» є кіностудія Довженка, тому що вона справді звернулася до фольклору, народного типу» [12, с. 306].

У цей період українські кінематографісти намагалися розширювати можливості кіномови, перебуваючи в пошуках, вони звернулись до традиційних українських джерел, витoki яких криються в національній ментальності, а саме — літератури та народному фольклорі. Розвиваючи ці традиції в межах екранного простору, митці вийшли на рівень нової неоміфологічної свідомості, притаманної українській культурній ментальності ХХ ст., починаючи від символізму і закінчуючи постмодернізмом. «Завдяки цьому, кращі фільми українського кіно, які в

середині 60-х років склались у художньому напрямі, самі уподібнювалися міфу за своєю структурою.

Режисер був надзвичайно чуйним до національного. Відчуття національного було просто дивовижним у Параджанова. Він дивним чином міг налаштуватись на звучання душі народу, її найпотаємніших струн. І це не було імітацією, а глибинним проникненням у саму сутність явища.

Параджанов був людиною мультикультурною, його творчість залишила слід не лише в українському кіно. Можна сказати, що вона вплинула так само сильно й на вірменську та грузинську кінематографію, не залишилася байдужою до світового кінематографу. Тяжіння до мультикультурності знаходилось у самому генотипі митця: «І генетичний код Параджанова — з Вірменії, що тісно межує з Персією, з якої, за Гегелем, бере початок першоісторія людства. Сповідуючи християнство, Параджанов шанував мусульман і знімав про них фільми. Він стихійно-народний, із самої гущі, з глибин, де любов до землі, до пам'яті предків вважалися найвищими чеснотами. Жінки в його фільмах — переважно наречені і матері, чоловіки — годувальники, захисники, поети, мудреці», — згадує Сергій Марченко [51, 123].

Загалом творчості Сергія Параджанова присвячена щомало наукових робіт, дисертацій, монографій та спогадів. Усе це дає нам змогу стверджувати про високий потенціал зазначеної теми та можливість використовувати надбання українських і не тільки дослідників.

Чимало було знято документальних фільмів, та саму розповідь про трагічне та одночасно захопливе та неординарне життя Сергія Параджанова. Дослідженню зазначеної проблематики присвятили своїй праці: Сергій Безклубенко «Українське кіно», Любимор Госейко «Історія українського кінематографу», Оксана Дворниченко «Музика як елемент екранного синтезу», Валентина Луговська «Невідомий маестро», Оксана Мусієнко «Українське кіно: тексти і контекст», Тетяна Сергєєва «Музичний світ фільмів С. Параджанова: музика у медіатексті» та ін. [44].

Зовсім нещодавно, по міркам історії звісно, вийшла у 2014 році збірка статей Да документів, що отримали назву: «Сергій Параджанов і Україна», де маємо змогу знайти наукові доробки Богдана Вержбицького, Лариса Брюховицької, Мирослава Скорика, Сергія Маріанна, Вадима Скуратівського, Ольги Ямборко, Анастасії Пащенко, Роксоляни Свято та ін.

Значне місце у постановці проблеми віддаємо монографії Л. Лемешової «Українське кіно: проблеми одного покоління», котре було видано у Москві в 1987-му році. Там мова йшла про видатних режисерів Л. Осику, І. Миколайчука, М. Мащенка та звісно С. Параджанова. Усі ці режисери застосовували у своїй роботі незвичний та авторський стиль зйомки, буди новаторами та добряче відрізнялись від тогочасної плеяди радянських режисерів. У цій монографії чільне місце посідає фольклорний та етнографічний елементи, котрі зокрема використовував Сергій Параджанов у своїй фільмах [47, с. 76].

Чільне місце серед літератури радянського періоду посіли наукові праці кінознавця Л. Брюховецької, опубліковані протягом 1980-х років, де детально розглядався процес створення фільмів в українському кіно в 1960-х і 1980-х роках: «Тест на творчість: молоді режисери українського кіно» (Київ, 1985) [18, с. 58]; «Література і кіно: проблеми взаємовідносин. Літературно-критичний нарис» (Київ, 1988) [22]; «Поетична хвиля українського кіно» (Київ, 1989) [21].

Дослідження Л. Брюховецької «Поетична хвиля українського кіно», опубліковане в 1989 р. під час так званої «перебудови» (кардинальна реформа економічної, соціальної та політичної платформи СРСР, проголошена Генеральним секретарем ЦК КПРС). Книга була присвячена досягненням українського кіно в 60-70-ті роки. Автор дослідив, наскільки потужною стала поетична хвиля в українському кіно, як вона виникла та де були джерела її розвитку. Розповідаючи історію фільмів «Тіні забутих предків», «Кам'яний хрест», «Вечір напередодні Івана Купала» та інших фільмів, аналізуючи їх значення для оновлення естетики в радянському мистецтві, Л. Брюховецька

була однією з перших кінокритиків, які наголосили, що успіх фільмів насамперед був пов'язаний із зверненням їх авторів до народних джерел (літературних, музичних, хореографічних, народного живопису тощо). Серед причин, що уповільнили процес подальшого розвитку унікального кінематографічного стилю, автор зазначив: вилучення деяких фільмів із кінопроцесу на стадії сценарію; домінування на кіностудіях атмосфери нетерпимості до різних естетичних майданчиків, симпатій та смаків; втручання адміністрації кіновиробництва у творчий процес, його дестабілізація в роботі художників, що, в свою чергу, призвело до тривалих простоїв; віддаючи перевагу режисерам, які свідомо відхилялися від етнографічного та фольклорного напрямку і були готові знімати все, що завгодно, «при найменшому русі флюгера» [23, с. 49].

Слід зазначити, що Л. Брюховецька не була самотня у своїх висновках щодо умов, створених владою для придушення авангардистського руху в українському кіно. Суперечка про «поетичне» кіно активно розвивалася протягом 1960-х - 1980-х років на сторінках періодичних видань, виданих радянськими сценаристами, письменниками, режисерами, зарубіжними та вітчизняними кінокритиками. Водночас риторика щодо інноваційного стилю кіно в різні десятиліття цього хронологічного періоду змінювалась відповідно до характеру міркувань, які мали провладні структури щодо нової естетики в радянському кіно.

Монографія російського дослідника В. Фоміна «Правда казки: кіно і традиції фольклору» стала важливою інформацією щодо узагальнення досвіду впровадження традицій національної культури в кіно. На високому теоретичному рівні автор проаналізував проблему взаємодії кіно та фольклору на прикладі творів О. Довженка, В. Шукшина, І. Пир'єва, В. Овчарова, С. Параджанова та інших радянських режисерів. В. Фомін наголосив на важливості всіх проявів народної культури для розвитку художніх процесів у кіно. Автор довів, що найяскравіший творчий успіх у галузі сприйняття масової аудиторії відбувся тоді, коли продюсери змогли залучити народні

традиції, використати свою енергію та досвід. Наукова монографія В. Фоміна також містить інформацію з історії та теорії фольклору, узагальнює досвід суміжних художніх дисциплін та фольклору, аналізує сферу взаємодії між професійним мистецтвом та світом народної художньої культури. Різноманітні аспекти розвитку українського кінематографу й, насамперед, його поетичного напрямку представлено широким обсягом публікацій, які були надруковані у вітчизняних часописах і належали вітчизняним та зарубіжним авторам. Історичний та соціокультурний контекст кінематографу радянського часу з позиції сучасного кінознавства було висвітлено в статтях З. Алфьорової [3], О. Безручка [12], Л. Брюховецької [17], О. Брюховецької [18–24], Б. Бакулі [9], І. Дзюби [33], О. Дворніченко [30], О. Мусієнко [54]. Кінематографічну картину світу й місце України в ній було визначено в наукових розвідках Р. Бучко [6], О. Мусієнко [54], Т. Сергєєвої [64], В. Скуратівського [67], С. Тримбача [71].

Проблематику збереження традицій та пошуків новаторської стилістики в українському поетичному кіно було піднято в публікаціях Л. Алексійчука [2], Л. Астаф'євої [4], Л. Госейко [28], Л. Гонтова [27], Т. Джонсон [90], І. Зубавіна [38], Р. Коогородського [43], І. Зеленчука [37], А. Прохорова [1], С. Мезіної [53].

Не менш важливою та неординарною є стаття В. Скуратівського «Геоестетичний циферблат Сергія Параджанова: від Балкан через Карпати до Ардебіля», яка розкриває секрет міжнародного визнання творчості С. Параджанова, потенції його мистецьких впливів на світову кінематографію через інтерпретацію базової для різних культур теми протистояння «Життя-Любові з анти-Життям» у її розмаїтих національних утіленнях [67, с. 77].

Творчість С. Параджанова як одного із засновників поетичного напрямку в українському кіно розглядається також і в монографії Л. Зайцевої «Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране)» [39]. Авторка наголошує на тому, що цьому напрямку творчості притаманний новий ракурс інтересу до людини, зокрема, її

духовного внутрішнього світу, який зображується образами та символами. Саме в період «перебудови», коли відбулося послаблення цензурних обмежень, стало можливим дати відповідь на звинувачення, які прозвучали у статті М. Блеймана. Так, І. Дзюба в статті «День пошуку: поетичне кіно» [33, с. 23] у вигляді діалогу відповідає на суб'єктивні звинувачення кінокритика щодо українського поетичного кіно, а в основному фільму «Тіні забутих предків». Він зазначає, що висновки М. Блеймана про «школу» не могли бути об'єктивними, оскільки в одній статті неможливо всебічно висвітлити це питання.

Цікаве місце у нашому дослідженні займає фольклор та його проникнення в кіномистецтво. В українському кінематографі «фольклорне» як мистецький феномен найбільшого розвитку набуло в 1960–1970-ті роки в період, коли визначальною для формування стилістики в українському кіно стала «поетична» традиція народної культури. «Хрещеним батьком» українського поетичного кіно в сучасному кінознавчому просторі прийнято вважати С. Параджанова, проте сам митець неодноразово називав родоначальниками українського фольклорного кіно тих, кого вважав своїми вчителями – Олександра Довженка, Івана Кавалерідзе, Ігоря Савченка, Данила Демуцького та інших кінофахівців. Таким чином, підґрунтя українського поетичного, фольклорного кіно можна вважати закладеними в українському кіно першої половини XX століття.

Справжній прорив в українському кіно відбувся у 1964 р., коли радянському глядачеві було представлено фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Саме ця стрічка поклала початок українському фольклорному кіно, його світовому визнанню і досягненню міжнародного успіху. Потім з'явилися кінострічки «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут», «Пропала грамота», «Вавилон XX», які також формувалися під знаком української поезії, поетичної прози та усної народної творчості. «Згадані фільми, що утворили напрям українського поетичного кіно, – зазначала

кінокритик Л. Брюховецька, – стали яскравим національним феноменом. Їхні творці радикально змінили ситуацію в українському кіно. Будучи випускниками Всесоюзного інституту кінематографії, вони засвоїли уроки майстрів кіно не гірше, ніж у передових кінематографічних країнах Європи. Їхня творчість вивела українське кіно з естетичної обмеженості на простори світові» [22, с. 61].

Отже, постановку проблеми умовно розподілено на два хронологічних періоди: радянський та пострадянський. Перший охоплював 1960–1980-ті роки й був пов'язаний з розквітом та поступовим занепадом українського поетичного кіно. Охоплена історична доба характеризувалася наявністю суворой цензури, яка звужувала обсяг монографічних досліджень та наукових розвідок за проблематикою постаті Сергія Параджанова. Проте, навіть ця невелика когорта українських кінознавців (М. Бажан, Л. Брюховецька, Й. Вударт, Я. Газда, І. Дзюба, І. Драч, М. Донський, Л. Лемешева, Л. Матулевич, С. Мацайтис, Л. Мельвиль, М. Петровський тощо) активно писали та досліджували творчість та життя видатного режисера.

Другий період у історіографії проблеми тривав від 1991 р. (пов'язаний зі зміною політичного строю та проголошенням незалежності України) і продовжується нині. На відміну від попереднього хронологічного відрізка, він представлений великою кількістю науковців, які вивчають культурологічні та мистецькі процеси в українському радянському кінематографі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (С. Безклубенко, О. Безручко, Л. Брюховецька, О. Бут, Л. Госейко, І. Зубавіна, Н. Капельгородська, Б. Бакула, Г. Дмитрієва-Буряк, І. Довженко, С. Дяченко, В. Миславський, В. Образ, М. Мірошніченко, А. Пащенко, К. Розлогов, О. Сапоненко, О. Сорока тощо). Зокрема, ними досліджено проблематику збереження традицій та пошуків новаторської стилістики в українському поетичному кіно; визначено вплив літератури, фольклорних традицій та етнографічних елементів на кінематографічні процеси; українське поетичне кіно розглянуто як фактор національного самоствердження тощо. Водночас, комплексної наукової роботи, де було б

представлено різноманітні аспекти творчості Сергія Параджанова, на жаль, написано не було. Таким чином, недостатня вивченість заявленої проблеми зумовила її актуальність.

Можемо зазначити, що Сергій Параджанов був знаковим режисером для України. Він створив фільм, який став візитною карткою українського кіно. Водночас в історіографії радянського періоду можна простежити дві тенденції в оцінці його творчих досягнень як представника українського поетичного кіно. До першої групи історіографічних джерел належать поодинокі виступи інтелігенції, представники якої були в опозиції до радянської влади і не боялися висловлювати свої думки (М. Бажан, В. Турбін, С. Зініч, Н. Капельгородська, І. Дзюба тощо). Після перших позитивних відгуків про фільм С. Параджанова "Тіні забутих предків" кінокритиками та літературознавцями було проведено ряд оцінок його творчості чиновниками Держкіно СРСР, які звинуватили режисера в надмірній етнографії та інших ідеологічних суперечностях що стало початком серії негативних публікацій [27, с. 81].

Велика кількість праць, присвячених саме фільму «Тіні забутих предків» свідчить про інтерес до творчості режисера, який виник відразу після виходу фільму на екран в 1964 році, що не вщухає і в сучасну добу. Офіційною радянською владою фільм не визнавався, навпаки його вважали важким і незрозумілим. Ця думка пронизує і радянську історіографію. Саме після неохвальних відгуків про фільм С. Параджанову не затвердили жодного наступного кіносценарію. Через ідеологічну цензуру не вийшли фільми «Intermezzo» (за М. Коцюбинським), «Київські фрески», «Ікар», «Сповідь». Лише з початком перебудови та послабленням ідеологічного тиску починають з'являтися публікації, в яких переосмислювалися як фільми «школи поетичного кіно», так і діяльність окремих її режисерів. В цей час із забуття повертається фільм «Тіні забутих предків», який показують в 1987 р., вперше за довгі роки.

Ми, у свою чергу, повинні відзначити пильну увагу до постаті Сергія Параджанова та інтерес, котрий лише зростає з роками. Проаналізувавши стан дослідження проблеми, ми дійшли до висновку про достатню та об'ємну групу джерел.

1.2 Характеристика джерел і методологічні засади дослідження

Як джерела для вивчення біографії і творчості С. Параджанова нами використовувалося велика літературна спадщина режисера: його сценарії і листи, видані в збірках «Сповідь» і «Дремлющий палац», а також стаття «Вічний рух», вперше опублікована в журналі «Искусство кино» в 1962 році, де С. І. Параджанов викладає основні принципи своєї зароджуваної поетики. Додатковим і дуже об'ємним корпусом джерел стали мемуари і спогади про Параджанова його численних друзів, родичів, колег і шанувальників: В. Катанян, К. Церетелі, Т. Гуерра, Г. Кунцева, Е. Рапай і ін., що демонструють всю багатогранність і неповторність цієї унікальної особистості [37].

Однак варто згадати, що нам потрібно покеровуватись джерелами не лише того ґатунку, де постає фігура Параджанова, але й розглянути загалом основні тенденції тогочасного радянського кінематографу, в дискурсі якого власне і творив режисер. Враховуючи це, додатковими джерелами для нас стають наукові роботи та статті, присвячені кінематографу СРСР 60-80-х років. Ми зацікавлені в дослідженнях радянського кіно в той період (1960-ті - 1980-ті). Багато дослідників у радянські та пострадянські часи, але слід зазначити, що більшість науковців у своїх працях не відрізняють «авторський» фільм від загального ряду кінопродукцій, які не диференціюють радянські картини за належністю до «авторського» і «жанрового» типу. «Радянське кіно» розуміється як щось унікальне і неподільне, і такий підхід можна вважати правомірним: як ми вже можемо знати, «авторське» кіно в європейському та американському «незалежному» розумінні в СРСР відсутнє

через централізацію кіновиробництва, враховуючи фінансовий та ідеологічний державний контроль. В основному при аналізі кінематографа СРСР цього періоду дослідники загалом враховують тенденції кінопроцесу, ідеологічні, культурні та інші фактори, що впливають на нього. Це стосується великої кількості довідкових публікацій про радянське кіно в цілому.

У процесі дослідження нами були вивчені наступні роботи: «Світове кіно. Історія мистецтва екрану» К. Е. Разлогова, «Історія вітчизняного кіно», «Історія вітчизняного кіно. XX століття» Н. М. Зорка, «Перше століття нашого кіно. Енциклопедія». Автори і редактори вищевказаних робіт, спеціально не розглядаючи проблему «авторського кіно», виділяють різні «школи» або «течії», неформально існуючі в радянському кіно тих років («поетичне» кіно, «лірико-суб'єктивний» напрям, «національні» кінематографії та ін.) Режисери, котрі зараховувались критиками до даних рухів, в основному, і стали називатися «авторами» в 1980-х - 1990-х рр., будучи вкрай різноплановою в стильовому відношенні групу, об'єднану вельми формальними ознаками скоріше соціально-політичного характеру (ті, хто піддавався «переслідуванням» влади), ніж художнього [63, с. 98].

Наразі монографій, повністю присвячених питанню існування в СРСР «авторського» кіно, бракує. Загалом перші роботи на цю тему почали з'являтися лише в епоху «перебудови», після V з'їзду кінематографістів. Якщо пов'язати появу «авторського» кіно з відкриттям «шкіл», то це питання почало розвиватися набагато раніше, у 1960-х - 1970-х роках. Однією з перших «шкіл», обраних під безпосереднім впливом стрічок С. І. Параджанова, стала школа «поетичного кіно», або, звужуючи проблематику, «Київська поетична школа». Її попередником і першим критиком був М. Ю. Блейман, який звів початок «поетичного» кіно до формальних пошуків В. Б. Шкловського та Ю. Н. Тинянов: саме Шкловський у статті «Мистецтво як техніка» вперше ввів протиставлення «поетичного» та прозового «кіно». У статті «Архаїсти або новатори» М. Блейман оголосив про відродження цієї сфери та висвітлив її основні риси: лаконічність сюжету, усічення психологічних характеристик,

статичність, нерозвиненість героя, орієнтація на розважальні компоненти, нехтування діалогом та мовною висловлюваністю в загалом, використання елементів поетики притчі.

До нього, крім С. Параджанова, належали також режисери Л. Осик («Камінний хрест», «Тривожний вересень»), Ю. Ілленко («Криниця для спраглих», «Вечори напередодні Івана Купали»), Н. Мащенко («Уповноважені»), Т. Абуладзе («Молитва», «Дерево бажання»).

Домінування «побутової» течії в 1940 - 1950-х рр. породило «буйство видовищ», спроби «відступити в живопис», і, на думку автора, таке «нововведення» спростило кіно, повернувшись до архаїки, ілюстративності та схематичності, для побудови обмежень. Індивід почав переважати над колективом, а мова фільмів стала шифром, зрозумілим лише творцю.

Фільми «поетичної школи» пізніше трактувалися як частина ширшого напрямку в радянському кіно, який отримав назву «лірико-суб'єктивного». Велику роль у вивченні даного напрямку зіграли роботи кінознавця Л. А. Зайцевої. Нею була випущена серія монографій і навчальних посібників для студентів ВДІКу, присвячених мальовничій образності фільмів А. Тарковського, Т. Абуладзе, С. Параджанова, А. Кончаловського, Е. Ішмухамедова та інших режисерів, котрих нині зараховують до «авторів»: «Поетична традиція в сучасному радянському кіно (Лірико-суб'єктивні тенденції на екрані) », «Еволюція образної системи радянського фільму 60-х - 80-х років », «Образна мова кіно ».

На думку І. Зеленчука, в режисурі лірико-суб'єктивного напрямку позначається новий ракурс інтересу до людини - поглиблення в його духовний світ, внутрішнє життя. «Я» художника займає одне з центральних місць в виразній системі фільму. Характерні риси цієї «школи» в кінематографії розглядала і М. Туровська, в монографії про фільми А. А. Тарковського виділяючи основні риси, властиві режисерам - «авторам»: крайній суб'єктивізм, асоціативне мислення, вільне оперування образами і символами,

увага до образотворчих елементів, вільне поводження з літературною основою фільму, прагнення до повного контролю над знімальним процесом [33].

В епоху «перебудови» і після розпаду СРСР в періодиці почали з'являтися статті, присвячені проблемі «автора» в радянському кіно, але вони дуже нечисленні. Можна згадати публікації К. Разлогова, Ю. Богомолова, Н. Самутіну (дана стаття розглядає, в основному, інституцію європейського «арт-сінема»), А. Постоевої. Так як проблематика існування «авторського кінематографа» в СРСР розглядається нами в зв'язку з творчістю С. І. Параджанова, то основним корпусом літератури і джерел, задіяних нами в роботі, стали публікації про життя і творчість цього режисера Література, написана про С. І. Параджанова, досить численна. Одним з перших дослідників його діяльності став М. Ю. Блейман, чия стаття «Архаїсти або новатори?» згадувалася нами вище. Це був єдиний на той період ґрунтовний аналіз поетики Параджанова.

В 1960-х рр. в зв'язку з негативною реакцією Держкіно на існування «київської поетичної школи», оцінка творчості Параджанова обмежувалася нечисленними рецензіями (в основному, негативними) в популярних виданнях. У 1970-х рр., коли режисер піддавався політичним гонінням і знаходився в ув'язненні, на дослідження його творчості було накладено негласну заборону. У 1980-х рр., з початком «перебудови», з'явилися перші публікації, котрі вже комплексно розглядають діяльність режисера. Необхідно згадати роботу М. М. Черненко «Сергій Параджанов. Творчий портрет », де відомий критик докладно розбирає фільмографію Параджанова, починаючи з ранніх стрічок («Перший хлопець», «Українська рапсодія») і закінчуючи останньою картиною режисера «Ашик-Керіб». Черненко один з перших спробував простежити становлення поетики режисера, порівнюючи її в підсумку з мистецтвом «калейдографа», виявляючи в ній спорідненість з фресковим і станковим живописом. На думку Черненко, в «Ашик-Керіб» Параджанов досяг логічного тупика в своєму розвитку. Подібно М. Блейману, він вважав, що антикінематографічність і надмірна «мальовничість» фільмів

Параджанова, котрі навмисно поривають з реальністю, не є новаторством, а, скоріше, архаїкою, і не здатні надати нового імпульсу розвитку радянського кіно.

Л. А. Зайцева дотримувалася іншої точки зору, вбачаючи в поетичному кіно один із поштовхів до оновлення всієї радянської кінематографії. Виділивши для кожного режисера-учасника найближчу форму висловлювання (для А. Тарковського - зізнання, для Т. Абуладзе - притча, для І. Ішмухамедова - балада), вона дійшла висновку, про постійне використання моделі «легенди» в творчості Параджанова. «Легенда як жанр, найбільш послідовно розроблявся Параджановим з 1960-х років, виявився дуже перспективним для нового підходу до деяких наших традиційних тем, що вичерпало ресурси прямого відтворення на екрані - особливо для історичного фільму, який зараз переживає кризу» [38, с. 51].

Ідея складових міфу і легенди у творчості Параджанова привернула увагу не лише кінознавців, але й філологів. Цікавий відгук на картину «Легенда про фортецю Сурам» (1984) залишив Ю. М. Лотман. У статті «Новизна легенди» він розмірковував про те, як сприймати цей фільм - як мальовничу ілюстрацію або як самостійний текст. «Одна з головних особливостей кінематографічної мови - залежність семантичного значення кадру на монтажний ефект - у фільмі ослаблена. Кожен кадр здається ізольованим, дивним, призначеним для повільного сприйняття...» [45, с. 33].

Налаштовуючись на символічне значення всіх деталей, переданих глядачеві, та огортаючи весь текст фільму серпанком таємничої двозначності, кожен кадр є складною сумою значень. Той факт, що в «Легенді» зображення просвічують через образи, пов'язує його символічну мову з давньою міфологічною традицією. Міфологія мови фільму панхронічна. Визначити час його дії в історичних категоріях неможливо, він відбувається в періодичний час міфу і вільно поєднує предмети різних епох. На думку Лотмана, фільм є одночасно ілюстрацією та самодостатнім витвором мистецтва, а його кінематографічна мова є «новою, оскільки вона архаїчна, кінематографічна,

оскільки порушує канони кінематографії», і це не послаблює, а поновлює мистецтво.

Саме з цієї статті правомірно починати відлік розгляду творчості Параджанова в контексті постмодернізму. С. І. Фрейліх писав: «Я особисто «прив'язую» проблему постмодернізму до творчості Сергія Параджанова. Параджанов сказав: «Мій фільм - це настінний килимок, на якому золотою ниткою прошита мелодія». Так він мислив. Його мистецтво рукотворне в прямому, ремісничому сенсі цього слова ... Минуле живе в його картинах у всій своїй вражаючій пластиці, а розповідається про нього мовою сучасного кіно, і це один з головних проявів постмодернізму, для якого стираються грані між існуючими до цього сферами духовної культури. Те, що показується в його фільмах - архаїчна культура, як показується - сучасна культура ... ». [90, с. 36].

Цю думку розвиває А. Г. Лукашова. «У повній відповідності концепції постмодернізму «світ як текст» у всіх компонентах творчості і побутового існування Параджанова проглядається вільний рух смислів, що не утворюють єдиного центру, довільне комбінування елементів в якийсь «культурний колаж». Цитатність і стилістичний еkleктизм, що з'єднує в одному творі художні прийоми, манери, проблеми, теми різних епох, народів і культур буквально пронизують усю творчість Параджанова».

В даний час спектр трактувань творчості режисера ще більш ширший. Семіотичний підхід до розгляду творчості режисера застосовує дослідник Е. Дульгер. Вивченням кіномови Параджанова з точки зору «поетичного кіно» займається Е. А. Елісеева. С. Тримбач пов'язує мальовничі рішення фільмів Параджанова з барвистою стилістикою українського барокко.

В. Скуратівський бачить в його діяльності ірано-закавказьку стратегію «парсизма»: «Кінематограф Параджанова з дивовижною чуйністю, виразністю і послідовністю відтворює це нескінченне ірано-закавказьке боріння «світла» і «тьми» і, слідом за тим, нескінченні зусилля, що здійснюються матерією на шляху до порятунку ». Для нього Параджанов - «закавказький кіно-Вергілій

історії, який через ритуал повертає її через всі кола пекла її давнього, метафізичного падіння». С. А. Смагіна розглядає творчість Параджанова в зв'язку з теорією «первинної і вторинної театралізації». «Кінематограф С. Параджанова здійснює розрив зі сформованою реалістичною моделлю, включивши в себе мальовничу і театралізовану умовність» [67, с. 79].

В англомовному науковому середовищі публікацій С. Параджанова майже немає. Можна відзначити дві роботи вельми загального характеру, написані для збірок, присвячених радянському кіно в цілому: статті Р. Ейфірда, К. Йеллера. Також заслуговує на увагу монографія американського вченого Дж. Стефана, присвячена життєвому і творчому шляху Параджанова, проте в ній режисер представлений швидше дисидентом і «борцем проти системи», ніж талановитим художником «автором».

Серед видань узагальнюючого характеру заслуговує увагу збірник статей «Екранний світ Сергія Параджанова», виданий у Києві в 2013 р, що демонструє інтерес, що зберігається до творчості режисера на всьому пострадянському просторі. У книзі зібрані вже згадані роботи Ю. Лотмана, Е. Єлісєєвої і ін.; видання має характер антології. Незважаючи на велику кількість критичної літератури, біографія Параджанова вивчена досить слабо. Варто відзначити дві роботи: книгу Л. Р. Григоряна «Параджанов» із серії «ЖЗЛ», і «Вигнання Параджанова» Н. Блохіна. Обидві роботи мають істотні недоліки. «Параджанов» Григоряна є, скоріше, книгою-роздумом, книгою-враженням, попури з авторських думок і спогадів, але ніяк не серйозним біографічним дослідженням. У фактичному відношенні робота Блохіна цікавіша, однак при читанні відчувається відверта антикомуністична позиція автора, що заважає йому тверезо оцінювати факти з життя режисера. Обидві роботи насичені різними «міфами» і «анекдотами» з бурної біографії Параджанова, і, що є дивним, автори ставляться до них досить некритично. На наш погляд, відсутність повноцінного біографічного дослідження життя цього унікального режисера є неправомірним, і тому в нашій роботі ми спробували заповнити позначений пробіл.

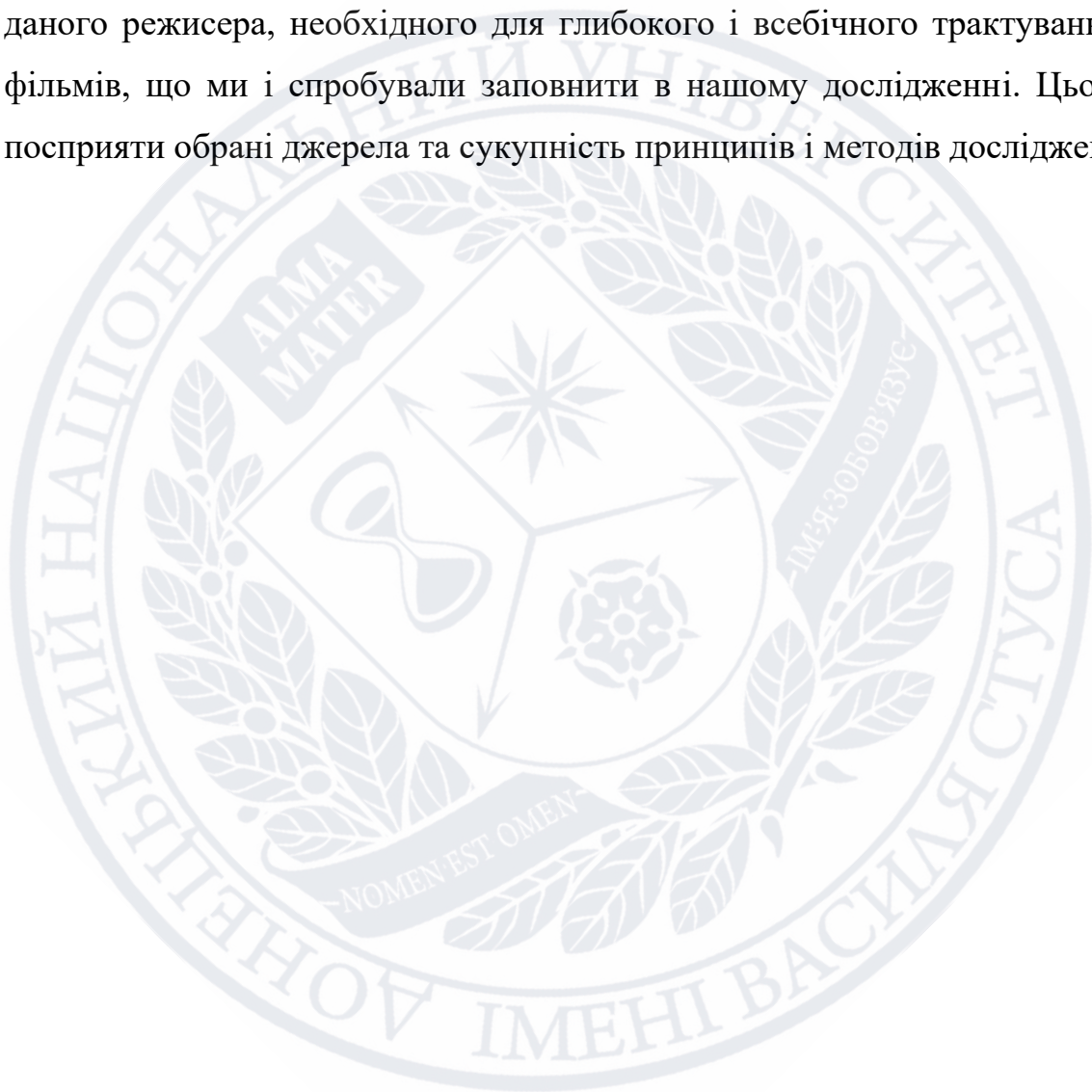
В основу роботи покладено принципи наукової об'єктивності, історизму, системності. Принцип наукової об'єктивності вимагає неупередженої оцінки історичних праць. З цією метою до дослідження буде залучена вся доступна наукова література з проблеми, а радянська та сучасна, а в ній увага зосереджуватиметься на вітчизняну й зарубіжну. Висновки ґрунтуватимуться на сукупності поглядів науковців, які репрезентують різні напрямки. Принцип історизму передбачає конкретність вивчення історичного процесу, потребує враховувати умови, за яких відбувалася творча діяльність С.Параджанова, середовище, в якому формувалися його погляди і готувалися кінострічки. Використання принципу історизму в поєднанні з принципами об'єктивності, системності та розвитку дало змогу розкрити творчу лабораторію кіномитця. Принцип системності дозволяє, проникаючи в суть досліджуваної історичної реальності, використовувати систему фактів. Системний підхід спонукає творчість С.Параджанова розглядати як цілісну систему зі структурованою сукупністю елементів.

Для вирішення окреслених завдань застосовано такі методи дослідження:

- аналітичний (з метою вивчення наукової літератури, систематизації основних термінів та понять);
- історико-системний (зادля уможливлення аналізу еволюції вітчизняного кінематографу у взаємозв'язку з суспільно-історичними процесами та явищами);
- історичної реконструкції (для відтворення повноцінної картини функціонування української кіногалузі в заявлений хронологічний період);
- контент-аналізу (для теоретичного обґрунтування пріоритетності видовищних форм кіномистецтва досліджуваної доби);
- жанрового аналізу (з метою встановлення особливостей у жанровій системі кінематографу Сергія Параджанова);

– систематизації та узагальнення наукового матеріалу (дозволив узагальнити висновки щодо впливу та внеску Сергія Параджанова у вітчизняне кіномистецтво).

Таким чином, корпус літератури та джерел, про творчість С.І.Параджанова досить великий, однак великою проблемою залишається відсутність повноцінної художньо-біографічної розробки життя і творчості даного режисера, необхідного для глибокого і всебічного трактування його фільмів, що ми і спробували заповнити в нашому дослідженні. Цьому має посприяти обрані джерела та сукупність принципів і методів дослідження.



РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ.

2.1 О. Довженко як попередник С. Параджанова

В контексті дослідження української традиції та відтворення її у своїй творчості за попередника С. Параджанова, можна сміливо вважати О. Довженка, особливо, що стосується кінематографу.

Перипетії складного життя в СРСР глибоко позначилися на становленні О. Довженка, залишили помітний відбиток на його психології і взагалі на всьому його житті. Ось як писав Є. Сверстюк про складнощі, які випали на долю майстра: «...Як він переживав, що його викинуто за борт, закопано живцем у землю... І як він усім напруженим єством розумів, що він із ними разом не хоче і не може» [34 с. 9].

Мова йшла перш за все, про ідеологічне вербування, моральне катування, яке було значно жорстокішим за фізичні випробування. Ментальні тортури, спричинені розлукою з рідним краєм, насильним переміщенням у середовище «нелюбів» українського народу - що могло бути тяжчим для митця, закоханого у власне життєве коріння, генія, що із духовної криниці власної нації і черпав своє натхнення. З щоденників Довженка розуміємо, що митець був наче «завішений у повітрі ... без сонця і вітру з рідного краю...» [34 с. 30].

О. Довженко дійсно ненавидів радянське керівництво і згадував свою роботу в кіно як «шістнадцять літ кіно каторги в міщанському смітнику, з мізерними людьми, що ненавидять мій народ і роблять його нещасним» [34 с. 30].

О.Довженко сам не заперечував того, що його фільми виходили не з серця, не були подихом душі та погляду майстра, а робились на замовлення радянськими неуками. Задля того, щоб якось пом'якшити своє становище, О.Довженко створив такі фільми як «Щорс», «Мічурін», «Аероград», які

нібито сподобалися керівництву і дали змогу митцю працювати на ниві кінематографа. Але, на відміну від інших «блюзнірів», майстер в жодному фільмі не вдався до зображення вождя, за що його нещадно критикували, апелюючи це тим, що начебто пожалів режисер кілька метрів стрічки для «культової» особи для СРСР.

Тим не менш, лише радянське середовище не визнавало справжнього таланту великого кіномайстра. В Європі ж, де філософсько-естетична культура, сама по собі культура форми була висока, фільми О. Довженка стали подією в мистецькому житті. Він увійшов до числа десяти найбільших режисерів усіх часів і народів [8, с. 30]. Саме міжнародне визнання, можливо, і не давало митцю повністю розчаруватися у своїй творчості. Бо в СРСР, де мистецького життя, по суті, не могло бути, фільми О. Довженка сприймалися з погляду політичної кон'юнктури і, відповідно, мали сезонну вартість. Сам він раз у раз витримував важкі бої з інструктованою нездарністю і запам'ятовував поразки, щоб винести з них цінні уроки. Адже серед компартійної верхівки мало було тих, хто насправді тямив в мистецтві.

Щоправда, сам товариш Сталін високо оцінив ті фільми, які були замовлені О. Довженку, як-от: «Щорс», «Аероград». Але сам факт заборони деяких фільмів кінорежисера говорить про те, що радянській владі було чого боятися. Адже митець дійсно відстоював права свого народу, і хай у прихованому вигляді, та все ж виносив «на показ» свою прихильність до власного коріння, українських людей. Варто лише згадати, з якою любов'ю створений образ старого діда, що помирає ще на початку картини у фільмі «Земля», яка увага надається місцевим пейзажам, навіть яблуко, що так вдало знято відданим оператором Данилом Демуцьким, несе цілковиту гармонію і тепло.

Вже в 30-х роках О. Довженко почував себе громадянином світу, адже він належав кінематографу, мистецтву, яке без особливих зусиль перетинало кордони і було найдоступнішим тогочасним засобом комунікації між людьми різних країн [19, с. 24].

О. Довженку важко було подолати той опір тоталітарної верхівки, проте саме його мистецтво діяло за себе. Хай і не вдалося митцю розкрити повністю всі горизонти своїх здібностей та можливостей (наприклад, його задум зняти фільм про Тараса Бульбу так і не був реалізований), та все ж його значення у кіномистецтві є досить важливим.

Геніальний режисер-новатор, самобутній прозаїк і драматург, полум'яний публіцист, художник, невтомний громадський діяч, один із фундаторів радянської і світової кінематографії. Мистецтвознавці, письменники наголошують на винятковій ролі автора «України в огні» в кінодраматургії - новому різновиді художньої літератури. О. Довженко написав дванадцять кіноповістей, створив тринадцять кінофільмів, його перу належить до двох десятків оповідань, дві оригінальні п'єси, велика кількість публіцистичних статей, творчих виступів, лекцій тощо.

Варто зазначити, що мистецтво революційної доби ХХ-го століття через свій соціальний міф створило нову, уявну та ілюзорну дійсність. Не винятком був і кінематограф як найбільш масовий вид мистецтва.

Характерною в цьому плані була творчість українського кінорежисера та письменника Олександра Довженка, в якій певна «міфотворчість на замовлення», а краще сказати - «міфотворчість під тиском» не виключала застосування традиційних для міфологічного мислення образів та символів, відтворених через дійсну майстерність художніх засобів. Реалії «соціалістичної епохи» радше були лише тим «предметним матеріалом», на якому митець розкривав своє розуміння величних, насправді важливих світоглядних проблем шляхом актуалізації архаїчних загальнолюдських міфологічних символів, створюючи свій поетичний міфологізований світ вже у перших значних роботах («Звенигора», «Арсенал», «Земля»). Хоча важке тяжіння тоталітарного режиму над долею Олександра Довженка як митця й громадянина та постійна загроза репресій за «відхилення» від «партійної лінії», а також дещо наполегливо-вимушене афішування такого собі офіційного політичного ідеалу не могли не позначитись на його творчості, для

свого народу він завжди залишається митцем, чия велич таланту неодмінно «переростала задачу». Його поетика та ставлення до краси, здатність дивитися на все з точки зору вічності, близькість його творчості до душевно-ментальних рис українців, мислення загальнолюдськими категоріями у космічному масштабі - все це складає визначальні риси творчості Олександра Довженка та обумовлює його безперечну самобутність як видатного митця світового рівня [35, с. 127].

У художній реалізації могутніх імпульсів своєї творчої натури Олександр Довженко спирався на потужні пласти міфологічної свідомості. Використання традиційних міфологічних символів води, землі, вогню досить виразно простежується у його творчій спадщині. Про це свідчать вже самі назви його творів «Земля», «Україна у вогні», «Зачарована Десна». Разом з цим образи та символи міфу існують так довго не внаслідок простої їх «цікавості». Вони мають на людей такий стійкий вплив через те, що торкаються найпотаємніших, життєзначущих смислів їхнього буття в світі, які не обійшов у своїй творчості і Олександр Довженко.

У цьому дискурсі нас особливо приваблює кіноповість «Земля», в якій органічно переплелися соціальні та міфологічні мотиви. І хоча у творі йдеться про трагічні події колективізації на селі, у ньому досить виразно простежується ритуально-міфологічна модель, пов'язана із такою поширеною загальносвітовою культурною опозицією, як «життя-смерть».

Постать Довженка цікава нам в контексті теми магістерської роботи тому, що він був людиною, творчість якої йшла з самих глибин української народної душі і тому що він зумів показати українську душу світові. Його праці – це справжня невичерпна криниця духовності, думок про природу та призначення культури та творчості в життя народів, болі та жалоби за свій народ. Чимало сучасників та шанувальників багатостороннього таланту Олександра Довженка залишили нам свої спогади про зустрічі та бесіди з ним. Це, насамперед оповідання М. Коваленка та О. Мішуріна «Син зачарованої Десни. Спогади і статті», в яких Довженко стає перед нами як проста людина

і водночас як яскрава особистість. Ця книга сповнена відчуттям тонкого ліризму та справжньої духовної сили великого сина українського народу.

О. Бабишкін в книзі «Довженко – публіцист» розкриває перед нами маловідому сторону творчості Довженка - його публіцистику в різні періоди життя, особливо торкаючись гнівного слова Довженка в роки війни та страждань всього радянського і насамперед українського народу від нацистських катів [5, с. 21].

Оповідання Ю. Барабаша «Довженко» та «Чисте золото правди» також повні різнобічного матеріалу про його творчість. Червоною ниттю через них проходять думки про філософські роздуми великого українського режисера, які стосувалися більшою мірою української національної долі та ролі митця в народному житті.

Стаття В. Кудіна «Філософська поетика О.П. Довженка» також торкається цієї сторони його творчості, виводячи філософські думки Довженка більш з його кінематографічних робіт. Багато нового про суспільну діяльність Довженка ми знайшли в книзі О. Коби «Олександр Довженко». Роботу В. Здоровеги «Погуки істини, утвердження переконань» ми також використовували для того, щоб більше знайти про думки Довженка та найсерйозніші питання в його суспільній діяльності.

Можна визначити, що всі ці роботи сповнені повагою та любов'ю до великого сина Українського народу - Олександра Петровича Довженка.

Він вніс до скарбниці радянського кіно свої перлини, виховав ціле покоління митців, які, незважаючи на той відтинок часу, коли все знову піддалося репресіям, нищівній критиці та ліквідуванню, витримали в собі поради та настанови свого вчителя - вічного сповідника істини.

Про це свідчить нова плеяда молодих кінорежисерів, як-от: С. Параджанов, І. Миколайчук, Л. Осика, С. Ілленко та безліч інших, які постали на ниві радянської кінематографії у 60-х роках. Тож роль О. Довженка та його впливу на український, в першу чергу, та світовий кінематограф важко переоцінити.

2.2 Період ранньої творчості режисера

Сергій Йосипович Параджанов (1924-1990) визнаний одним із найяскравіших представників радянського кіно. Його фільми входять до золотого фонду світового кіно і все ще, через 16 років після смерті автора, демонструються на міжнародних кінофестивалях. У 2013 році режисери Є. Фетисова та С. Аведікян зняли художній фільм «Параджанов». Ця картина спільної українсько-вірменської постановки фокусує увагу глядача на яскравих епізодах біографії режисера, відроджує міфи, які є важливою частиною «світу Параджанова». 22 квітня 2015 року, напередодні сторіччя Геноциду вірмен, у Франції, Бельгії, Швейцарії та Іспанії вийшов відреставрований фільм Параджанова «Саят-Нова», що розповідає про життя відомого вірменського поета Арутюна Саядяна. Кінопокази та зустрічі, присвячені Параджанову, проводяться в європейських країнах, Росії, Грузії, Вірменії, Туреччині.

Особливістю спадщини режисера є те, що його робота не обмежується однією культурою, вона справді міжнародна і є світовою спадщиною. Коріння мультикультуралізму Параджанова можна знайти в дитинстві режисера, яке він провів у Старому Тбілісі, історичному районі Тбілісі, де люди різних національностей жили поруч з найдавніших часів. На думку К. Церетелі, «Параджанов, як справжній мешканець Тифлісу, поглинув багатоголосся, багатомовність та емоційний елемент свого міста, його особливий смак, інтерес до розваг та ритуалів» [38, с. 301].

Сергій Йосипович Параджанов народився 9 січня 1924 року в Тбілісі, у вірменській родині. Його батько Йосип Сергійович Параджанов володів кількома антикварними крамницями; його мати, Сіран Давидівна Бежанова, була домогосподаркою. Мальовнича обстановка будинку № 10 на вулиці Коте Меші, наповнена антикваріатом, згодом вплинула на творчий метод Параджанова як режисера. Параджанов писав: «Я думаю, що Фелліні повністю вийшов з дитинства ... режисер - яким би абсурдним не було формування

«цього формулювання в дитинстві, прояв його перших спостережень, перших, хоч і патологічних, почуттів - це все дитинство» [55, с. 130].

У 1942 році, закінчивши школу, Параджанов влаштувався на роботу на Радянський завод іграшок і зробив те саме на вечірньому факультеті Тбіліського інституту залізничних інженерів. Через рік він зрозумів, що помилково обрав технічну спеціальність, і в 1943 р. перейшов на вокальний факультет Тбіліської консерваторії, де навчався до 1945 р. Крім того, Параджанов відвідував заняття в хореографічній школі. Його пристрасть до музики та танців залишалася на все життя. За словами помічника та біографа режисера Л.Р.Григоряна, усі танці у фільмах поставив сам Сергій Йосипович - наприклад, гротескний танець перських масок із фільму «Колір гранату».

Під час Великої Вітчизняної війни Параджанов був членом художньої бригади, яка дала близько 200 концертів у військових шпиталях. Після навчання з 1943 по 1945 рік в Тбіліській консерваторії Параджанов переїхав до Москви, до відомого викладача Н. Л. Дорляка. Все обіцяло йому долю успішного оперного співака, але з незрозумілих причин, яких Параджанов згодом не пояснив, він вирішив змінити кар'єру і пов'язати життя з кінематографічним мистецтвом [48, с. 66].

У 1945 році Параджанов вступив на режисерський факультет ВДІКу, під крило Ігоря Савченка, лауреата Сталінської премії, автора монументальної народно-героїчної драми «Богдан Хмельницький». Час, коли Параджанов розпочав навчання у ВДІКу, загалом описується в історії радянського кіно як «епоха низького рівня» (1945-1953). Цей період характеризувався значним зменшенням кількості випущених фільмів (9 фільмів у 1951 р.) та припиненням припливу молоді у кіноіндустрію. Досвідченим режисерам було доручено знімати фільми «великого стилю» - історичні фільми епічного масштабу з чітким ідеологічним підтекстом.

Еталоном «великого сталіністського стилю» були «Присяга» (1946) і «Падіння Берліна» (1950) М. К'яурелі, «Сталінградська битва» (1949) В. Петрова, «Подвиг розвідника» (1948) Б. Барнетта, «Лицар золотих зірок»

(1950) Дж. Райзмана. Після жорсткої критики другої частини фільму С. М. Ейзенштейна «Іван Грозний» (1945) було оголошено державне замовлення на створення біографій видатних діячів історії та культури: «Адмірал Нахімов» (1946) В. Пудовкіна, «Мічурін» (1948) О. Довженко, «Мусоргський» (1950) Г. Рошаля. І. А. Савченко, як і багато його колег, у цей період працювали у «великому стилі»: у 1948 р. він закінчив фільм «третій страйк» (про «Третій сталінський страйк» Червоної Армії в 1944 р.). І. Параджанов, А. А. Алов, В. Н. Наумов, М. М. Хуцієв, Ю. Н. Озеров, - брали активну участь у створенні цього фільму, а потім у роботі над останньою картиною Савченко «Тарас Шевченко» [50, с. 306].

Після смерті І. А. Савченко в 1950 році курс, на якому навчався Параджанов, очолював майстер радянського кіно О. Довженко. Саме він запропонував Параджанову як дипломну роботу казку у віршах молдавського письменника Є. Н. Букова «Андрієс», інтуїтивно захопивши його інтерес до етнографічних та декоративних деталей. Параджанов взявся за справу з ентузіазмом. Він особисто зробив ляльку для хлопчика Андрієша, героя молдавської казки про пастушка, яка мріє стати лицарем, і знімав цю ляльку на природі, досягнувши дивовижної природності руху та поєднання живої природи з реквізитом. Через кілька років Параджанов повторив цю історію з живим актором. «Молдавська казка» була завершена в 1951 році. Параджанов згадав, що це єдина рання картина, недоліків якої він не соромив. «Поетика її дійшла до мене майже відразу. Я чув пісні про пастуха, який загубив стадо - символ любові та удачі - в Грузії, Вірменії, а згодом і в Карпатах. Я намагався створити чітку систему, безпосередньо на народну поезію, міфологію. Довженко заступився за випускника, здогадуючись, що Параджанов ще не бачив цієї картини. Сергій Йосипович подивився на неї пізніше і зізнався, що на нього несвідомо вплинув майстер. Схожість з творчістю Довженка, особливо мовчазний період, виявляються і в його зрілих роботах: мальовничість, образність, використання природи та явищ навколишнього світу як невичерпне джерело змісту. Ця схожість не засмутила мене - як і нас

не засмучує повторення фольклорні мотиви. Мені, мабуть, пощастило торкнутися того самого джерела, з якого черпав великий поет. Дисертація режисера все-таки справила враження, він отримав за неї відмінну оцінку і, запрошений до співробітників Київської кіностудії, поїхав в Україну на зйомки того самого повнометражного кіноматеріалу. Ним став «Андрієш» (1954) - дитяча музична картина, співавторством якої є Й. Л. Базелян. В основу сюжету цього музичного фільму покладено боротьбу пастуха-хлопчика Андріса зі злим чарівником Чорним вихором. За словами самого режисера, фільм «чітко виражав відсутність досвіду, майстерності та гарного смаку».

«Андрієш» сприймався як черговий, не дуже видатний казковий фільм, характерний для радянського кіно 1950-х - 1960-х років. Його естетика зазвичай пов'язана з фільмами А. А. Роу, побудованими на екрані монопольної моделі казки.

До середини 1950-х років його макет і ляльковий театр стали особливо помітними. Л. Григорян порівнює дебют Параджанова з яскравими дебютами його однокласників А. Алова, В. Наумова та М. Хуцїєва. Звичайно, «Андрієш», «перевантажений» театральним реквізитом, пейзажними танцями та іншими дуже незграбними молдавськими декораціями порівняно з їхніми свіжими, новаторськими фільмами, виглядав архаїчно, важко, неясно знятий за всіма старими канонами.

«Я взагалі не хочу займатися катуваннями, - писав Параджанов, - але скажу, що багато моїх фільмів дійсно важко дивитись. Кіно, до якого я прагнув, вимагало занадто багато культури, смаку та витривалості. Режисура - це оманлива професія. Вона не така незалежна, як іноді здається, тому що часто доводиться втілювати на екрані чужу тему, чужі думки, чужі образи. А якщо у вас хороша культура і навички, ви можете зробити цілком непогані речі. У мене не було такої майстерності - були лише добрі імпульси, від яких я сьогодні не відмовляюсь. Іноді траплялося, що вони пробивали екран, але це не мало сенсу чи органічності» [60, с. 18].

На наш погляд, звернення до жанру казок не було випадковим для Параджанова, і вже в «Андрієші» є головний конфлікт для всіх творів Параджанова - архетипічна боротьба Добра і Зла, духу і матерії, роздвоєність світлого і темного начал в людській душі. гіпертрофована «лялько вість», умовність «Андрієша» і вже можна побачити деяку концептуальну логіку, бажання порушити усталені канони (в даному випадку жанровий канон радянської казки). Параджанов завжди характеризувався вільним, грайливим, постмодерністським ставленням до матеріалу, що не було прийняте ні критиками, ні громадськістю у 1950-х рр.

Звернення Параджанова до молдавського, а згодом і до українського фольклору стане для режисера головною темою творчості протягом усього періоду роботи на київській кіностудії імені Довженка. Слід зазначити, що дослідники, як правило, ділять роботу режисера на два періоди: до «Тіней забутих предків» (1964) і після. Всі зняті раніше фільми позначені як «невдалі», «кон'юнктурні» і вважаються поза зв'язком з подальшими роботами, а неймовірний успіх «Тіней забутих предків» сприймався як диво, як геніальний порив. На наш погляд, такий поділ не є справедливим, і спадщину Параджанова слід розглядати разом, включаючи як зрілі, так і ранні картини, щоб простежити зміни в почерку режисера з часом [65, с. 160].

Фільм «Перший хлопець» програє картинам Пирієва та Александрова як за якістю зйомок і монтажу, так і за переконливістю акторської гри. Окрім сюжетних запозичень, режисер переносить на екран цілі акторські маски: головні герої нагадують героїв Марини Ладиніної та Сергія Лук'янова у фільмі І. Пирієва «Кубанські козаки» не лише з точки зору драматизму (протистояння сильних і незалежних особистостей закоханих один в одного), але і зовні, фактурних, хоча герої Параджанова набагато молодші. Для Параджанова «перший хлопець» був спробою попрацювати з «сільським» метатекстом, з новим культурним шаром, в який він занурився із захопленням і намагався надати дії «ігровий» характер. Незважаючи на зовнішній наративний реалізм фільму, перегляд демонструє надмірну, помітну неприродність того, що

відбувається. Величезне місце в "Першому хлопчику", як і в інших картинах Параджанова, займає музика. Він стає самостійним елементом дії, розширює кінопростір і насичує його новими значеннями. У «Першому хлопчику» класична музика підкреслює нереальність, казкові наміри «сільської ідилії». У ранній період творчості використання класики у фонограмі фільму стає характерною рисою стилю Параджанова. Це особливо помітно на наступній картині режисера - мелодрамі «Українська рапсодія» 1961 року, написаній А. С. Левадою, повністю заснованій на музичному сюжеті, однак про ню ми поговоримо у наступному підрозділі, тут лише зазначимо, що незважаючи на високий пафос фільму, режисер був незадоволений якістю матеріалу [60].

У 1962 році вийшов останній фільм Параджанова раннього періоду «Квітка на камені» за сценарієм В. Бражки. За часів Хрущова в 1958 році розгорнувся новий виток боротьби з діяльністю православної церкви та інших релігійних організацій, і цей журналістський фільм виконав чітко поставлене завдання антирелігійної пропаганди. Дія стрічки відбувається в Донецькому степу, де комсомольська молодь будує шахтарське містечко. В картині паралельно розвиваються дві сюжетні лінії. Основна, яка копіює «Першого хлопця», розповідає про непрості любовні стосунки між бригадиром шахти Григорієм Гривою (Г. Карпов, який раніше грав Юшку) та комсоргом Людї (Л. Черепанова). «Бічна» лінія пов'язана з появою в шахтарському містечку Христини (І. Будурченко) красивої, але замкнутої дівчини, яка потрапила під вплив сектантів. Сектанти у фільмі мають справжній прототип. У 1929 р. В СРСР була заборонена секта християн-євангельських п'ятидесятників, яка діяла в Україні, але після заборони вона стала незаконною. За сюжетом, Христина веде до секти закоханого в неї комсомольця Арсена, який викриває сектантів та рятує дівчину від бід.

Після виходу фільм зазнав жорсткої критики в пресі. Можна виділити огляд, опублікований у журналі «Наука та релігія»: «Сам Параджанов недооцінив стрічку, заявивши, що працював над нею примусово, виключно з матеріальних причин. У нього не склалися стосунки з керівництвом Київської

кіностудії. Причиною може бути непоступливий характер Сергія Йосиповича, звичка жорстко розмовляти з партійними чиновниками»

Отже, на цьому слід завершити огляд «раннього періоду» у творчості Параджанова. Поділяючи думку критика М. М. Черненка, цей період можна назвати «кар'єром», розколом монолітної кінематографії 1940-х - 1950-х років на елементи, естетичні монади, елементарні частинки поетики, з у С. Параджанова визріла необхідність творити власну поетику, будуючи своє мистецтво не «від природи», як це робила більшість, а по-своєму «від культури».

2.3 Особливості постановки українського питання в картинах режисера «Тіні забутих предків», «Українська рапсодія», «Квітка на камені»

Сергій Параджанов чимало уваги у своїй творчості приділяв Україні, її традиціям, фольклору та етногеографії. Його роботи, зняті у студії О. Довженка та на мальовничих краєвидах Івано-Франківщини, назавжди увійшли у золотий фонд кіномистецтва не лише нашої неньки. Отож, буде доречим розглянути як саме, використовуючи які прийоми, Сергій Параджанов зумів у своїх фільмах показати любов до України, поринути у її історію та стати по-справжньому «своїм».

Після провалу фільму «Квітка на камені», який засвідчив глибоку творчу кризу Параджанова, режисерові запропонували зняти картину за мотивами повісті «Тіні забутих предків» до сторіччя від дня народження знаменитого українського письменника М. М. Коцюбинського. Для зйомок фільму керівництво студії обрало твір, позбавлений яскраво вираженої соціальної спрямованості, одну з останніх робіт Коцюбинського. У творчості письменника зазвичай виділяють два періоди: перший, реалістичний і «народницький», і другий, ліричний. Студія запланувала скороминуцу

постановку до ювілею прозаїка. Той факт, що її довірили режисеру «третього розряду» (такою склалася репутація Параджанова), красномовно свідчив про характер майбутньої кінострічки.

«Як щойно я прочитав історію Коцюбинського, як хотів одразу її екранізувати. – згадував С. Параджанов - Я полюбив це кришталево чисте відчуття краси, гармонії, нескінченності. Відчуття межі, де природа перетворюється на мистецтво, а мистецтво на природу» [66, с. 81].

Сюжет фільму можна трактувати як історію «гуцульського Ромео і Джульєтти». Два гуцульські клани, Палійчуки та Гутенюки, вже багато років воюють. Але серед ворожнечі любов Івана та Марічки процвітає. Виростаючи, Іван змушений піти на роботу, і в цей час Марічка гине в річковій прірві. Іван намагається забути кохану, одружившись з Палагною, але безуспішно, і лише після його смерті возз'єднується з нею. Головні ролі зіграли молоді актори Іван Миколайчук та Лариса Кадочнікова. Оператором був недавній випускник ВДІКу Юрій Ілленко, студент С. П. Урусевського, згодом - талановитий режисер. Критики визнали його повноправним співавтором цієї стрічки. У процесі роботи Ілленко і Параджанов мали такі сильні розбіжності, що справа майже закінчилася двобоєм, але конфлікт був подоланий.

«Тіні забутих предків» стали для Параджанова віхою, з якої правомірно розпочати зрілий період у його творчій діяльності. Критики зазначили, що ця стрічка, наповнена фольклором, історичним матеріалом, передає «дух України» у його справжній силі. Публіку привабила незвичайна, барвиста фактура, яку Параджанов шукав багато років. Не все було легко, важко було залишити позаду поганий досвід. За словами М. Черненка, «Параджанов досі оперує пластичним багатством народної культури з видимим побоюванням, навіть із труднощами... – як наголошував кіно-критик М. Черненко - Режисерові доводиться тримати незвідані пластичні мотиви з такою напругою, що поетика картини просто розривається під тиском цих відцентрових сил. [88].

У «Тінях» Параджанов вперше вдався до техніки, яка буде і надалі застосовуватися постійно: поділ історії на окремі розділи. Це суто літературний принцип композиції дії, характерний для лірико-суб'єктивного кіно 60-х років. Форма роману стає одним із шляхів широкомасштабного авторського розуміння долі людини в контексті часу та історії. Чергування новел («Іванко та Марічка», «Полонина», «Самота», «Іван і Паланка», «Будні») має чіткий ритм, побудований на поєднанні дії та живописно-пластичних елементів. Статика замінює динаміку, спокій білого - пишна строкатість синього, зеленого, драматизм червоного та чорного. Мальовничі драматичні образи фільму слідує за сюжетом. Колір помітно веде свою емоційно-семантичну сторону. Як і в творчості художника, колір тут не лише ілюструє функцію, а й породжує образні асоціації, поєднує контрастні епізоди, оживляє екранну мову.

Під час роботи над фільмом він активно спілкувався з місцевими жителями - гуцулами і використовував їх як допомогу для розробки народних обрядів - таких, як обряд «ярмо».

«Я був переконаний, що можу перетворити пісенний матеріал на ефективний, а ефективний матеріал - на пісню. – зазначав кінорежисер - Я міг би перекласти етнографічний матеріал, релігійний, у найпоширеніший, повсякденний. Новатор зазначив, що їх джерело одне і те ж. Мене можна звинуватити в деяких відхиленнях від етнографічної точності. Гуцули не носять «Меланку» (маски) не на Різдво, а на Великдень. У них немає обряду «ярмо» - я порушив точність, але це мені запропонували самі гуцули. Я почув пісню (коломийка) про те, як чоловік вклав свою жінку в ярмо - алегорія, ніби це означає нерівний шлюб. А я, коли мій Іван одружується в Паланці, провів над ним «обряд іго». А гуцули, які знялися у моєму фільмі, зробили це так само серйозно і красиво, як і всі їхні оригінальні обряди» [67, с. 95].

«Винахід» обряду є ще однією характерною рисою еклектичного підходу Параджанова до культури, який не бачить різниці між «реальним» і «штучним», якщо він накопичується в одному творчому акті. Кадр

перетворюється на сакралізований ритуальний акт. Режисеру не вистачає «чистого» живопису, він переводить його в релігійно-містичний обряд, поєднує традиційну міфологію з імпровізацією.

Оцінюючи новаторські підходи майстра режисури, за влучними словами Л. А. Зайцевої, «легенда Параджанова не є епізодом канонізованого життя, вона рухається за логікою Народної Думи, організованою фольклорними мотивами, розміщеними на потужному етнографічному шарі» [39, с. 301].

На думку дослідниці А. С. Лукашової, «у фільмах С. Параджанова завжди створюється своєрідний космічний простір, де образи просвічують образи, євангельська символіка змішується із давньою, язичницькою; семантико-семантичні рівні множаться і нескінченно ускладнюються. Навіть там, де, здавалося б, візуальний діапазон базується на етнографічному матеріалі, складна багатогранна образна поетика зводить глядача до першого принципу, до загальних архетипів, до колективного несвідомого будь-якого народу, незалежно від ментальності та реалій його конкретної історії [49].

Фільм мав успіх як в СРСР, так і за кордоном. Це сприймалося як одкровення для всього радянського кіно, як безпрецедентний імпульс в українському кіно з часів Довженка. К. Разлогов зазначив, що в СРСР у 60-х роках національні кіношколи вийшли на новий рівень, і саме Параджанов здійснив революцію в українському кіно. Звіт про існування «Київської поетичної школи» прийнято починати з «Тіней». Як уже зазначалося, до його представників належать Л. Осика, Ю. Ілленко, І. Миколайчук (у 1979 році актор режисував і режисував фільм «Вавилон XX»).

На наш погляд, поняття «поетичне кіно» в СРСР слід трактувати ширше. Режисерами – «поетами» слід визнати А. Тарковського, О. Іоселіані, К. Муратова, Л. Шепітько та інших авторів, несвідомо чи свідомо використовуючих у своїх картинах метод «неправильної безпосередньої суб'єктивності», про який писав П. П. Пазоліні в нарисі «Поетичне кіно». Це структуралістський метод, теоретично висхідний до творів Р. Барта, в якому висловлювання автора проходить через весь фільм, здатність «говорити через

оратора», тобто через образи-знаки, представлені на картині. Пазоліні називає їх «метанням» за аналогією з лінгвістичними «фонемами» і стверджує, що мова кінематографа в основному є поетичною мовою, але ця традиція була перервана домінуванням «наративної кінематографічної прози» і лише в останні десятиліття відродилася в роботі авторів французької Нової хвилі та італійського Відродження. В СРСР спостерігалася подібна тенденція, зафіксована М. Блейманом у згаданій раніше статті «Архаїсти чи новатори?» [42, с. 70].

Таким чином, Параджанова, звичайно, слід включити до представників «поетичного кіно», але навряд чи варто обмежувати це коло локальними рамками «київської школи».

Наступним фільмом, де зображено Україну та власне піднімається українське питання, зазначимо «Українську рапсодію».

Дія стрічки відбувається до і після Великої Вітчизняної війни. Під час війни поранений Антон (О. Кошман) потрапляє в полон і втікає з обозу. Його прикриває у своєму будинку німецький органіст Вайнер. Американські солдати, які прибули до міста, не дозволяють Антону повернутися до СРСР. Тим часом його кохана Оксана (О. Петренко), дівчина з українського села, вже втратила надію на повернення Антона. Настали мирні дні. Оксана, володарка прекрасного голосу, виступає на Всесвітньому конкурсі вокалістів «у далекому незнайомому місті на заході Європи» і отримує Гран-прі. Дівчина триумфально повертається до села і зустрічає Антона на пероні вокзалу.

В «Українській рапсодії» ми можемо спостерігати цікаве явище боротьби сюжету, канону та режисерських ідей. Форма розповіді тут складніша, ніж у попередніх роботах, тут є як ретроспекції, так і внутрішні монологи героїв; акторська гра виразніша. Стрічка також містить велику кількість мальовничих та музичних вставок. Їх часто представляють як мрії героїв. В одному зі снів Антон бачить себе шахтарем, який розбиває лід разом із Кайлом, коли він мерехтить, формуючись у абстрактні візерунки. Іноді Параджанов намагається пов'язати «поетичні» фрагменти із загальним

розвитком сюжету. В одному з епізодів Оксана слухає Е. Гріга в театрі Пер Гюнт, а Параджанов показує глядачам «Пісню про Сольвейга» у супроводі фантастичного сомнамбулістичного балету. У фільмі також представлені довгі пейзажні кадри, характерні для режисера, а також «парадні» сцени гулянь сільської молоді. Картина закінчується демонстрацією виступів Оксани у сценічних костюмах різних епох, що підкреслює ігровий характер того, що відбувається. Параджанов знову зайнятий театралізацією реальності, поєднуючи умовну та реалістичну моделі її подання [6, с. 215].

Військова тема, яка вперше з'явилася у режисерському творі, трактується асоціативно, поетично. «Але раптом - ще один дивний епізод: руїни величезного театру, залишки декорацій, картини, макети впереміш зі скульптурами, рояль у фрагментах, кулемет на білому роялі, солдат, що грає на Місячній сонаті»

Війна представлена тут як своєрідне урочисте концертне дійство, позачасовий художній образ: вогонь, дим, смерть. Краса і сила класичної музики покликані підкреслити трагічну подвійність людської натури: люди здатні як творити красу, так і руйнувати. Параджанов розглядає минуле людства крізь призму культури, яку він створив; такий підхід є скоріше естетом, ніж гуманістом, але режисер у значній мірі властивий пацифізму. На думку Параджанова, мистецтво є єдиним недоторканим. Цінність, яка об'єднує людей у всьому світі, яка розрізняє їх, і перед величчю мистецтва будь-які конфлікти повинні відступити [6, с. 216].

У 1962 році на екрани виходить останній фільм при Хрущові, що так само як і два попередніх, мають яскраво виражений українофільський підтекст та розповідають про непросту долю шахтарського містечка на Донбасі. Така собі «вугільна романтика» була не надто позитивно зустрита в колах кінокритиків, але для нас вона важлива в першу чергу, як сповідь української долі.

Шахтарський фільм «Квітка на камені» (Студія Довженка, 1962) про перевиховання «відсталих елементів» – сектантки Христини із Західної

України та гульвіси-шахтаря, «краси і гордості Донбасу» Григорія, вважається найнижчим падінням серед загалом невдалих ранніх робіт Сергія Параджанова. Цей фільм чорний в буквальному сенсі: єдиний з картин режисера знятий на чорно-білу плівку, він зображає світ, позбавлений світла не лише тоді, коли спускатися під землю, в шахти, але й над землею, в бездоріжжі Донбасу, серед териконів, над якими нависає важке сіре небо. В цьому світі переважає темна ніч, гнітючий дощ або похмурий вечір, у півночі яких зачаїлись зловісні тіні, що створюють дискомфортне відчуття якоїсь невиразної і незрозумілої небезпеки. «Ніколи Параджанов не був таким далеким від себе, як у цій похмуро-натуралістичній стрічці про комсомольців-добровольців, які будують шахту в чистому полі», – вже в часи перебудови напише Мирон Черненко, який при цьому пробачає ідеологічні гріхи його іншим раннім роботам [1, с. 56].

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

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

була автентична присутність, а не гра на екрані – і саме в цьому полягала правда, яку так високо цінував Параджанов.

Фільм завершується титром «в народних сценах – гуцули Верховини». Шахтарів, яким, на відміну від гуцулів, було заборонено говорити з екрана власною мовою, навряд чи можна вважати повноцінними співавторами фільму, але «Квітка» теж завершується титром: «у фільмі брали участь шахтарі Донецької області», і те, що їхня участь була висловлена, вже теж багато про що свідчить. Принаймні такого титру немає в жодному іншому шахтарському фільмі. Подібно до «Тіней», у «Квітці» також конкретизується місцевість, де відбувається дія. Це видно не лише зі значно більшої кількості натурних зйомок порівняно з попередніми шахтарськими фільмами, а й із характеру взаємодії людини із середовищем, у якому вона перебуває [7, с. 99].

Якщо в попередніх шахтарських фільмах людина зазвичай діє в абстрактному просторі сталінської утопії, що втілюється, то у Параджанова вона вписана в реальний локалізований ландшафт, що демонструє специфіку цієї місцевості, її топологію, її настрій, її індивідуальність, її фактуру: силуети пірамід-териконів на горизонті, поруч із якими дрібніють людські фігурки, безкрая площинність степу, в якій вони губляться.

Отже, розглянувши запропоновані нами кінострічки, ми дійшли до висновку, що Сергій Параджанов завжди надавав чималу увагу підготовчому процесу, вникав у сюжет, при наявності першоджерела, обов'язково з ним знайомився та з неабияким ентузіазмом приймався творити магію. Перший фільм, котрий ми розглянули у цьому підрозділі «Тіні забутих предків» - вершина творчості режисера та його своєрідна сповідь. Саме там ми бачимо найбільшу кількість українського та рідного нам усім. Роботи «Український парубок», «Квітка на камені», були хронологічно зняті раніше, але в даному випадку ми їх розглядали після «Тіней», аби поступово зрозуміти та порівняти, який шлях довелось пройти Параджанову, що досягти піку своєї творчості, не без допомоги гуцулів звісно.

Так чи інакше, але з фільму «Тіні забутих предків» починається в Україні відродження українського, з яскраво вираженим національним обличчям, кіномистецтва. Він чимало уваги приділяє українському питанню та прекрасно, здається самою душею розуміє цей народ, котрий відплатив йому сповна своєю любов'ю та пам'яттю. Творчість Сергія Параджанова — це і виклик, і шок, і разом із тим великий згусток емоційної енергії в усіх її проявах, що вирізняє режисера з-поміж інших.

2.4 Національна традиція в українському авангарді та внесок С. Параджанова у її розвиток

Світовий художній авангард та український авангардистський рух як його важлива складова - потужний культурний процес, що відбувся у перші три десятиліття XX століття, залишається предметом наукового інтересу митців та дослідників. Варто наголосити, що його подальший розвиток був не менш одіозним та важливим при вивченні як історії мистецтв, так і загальної історії України. Новатори у постатях митців, художників та режисерів створили свою власну плеяду, котра на початку 60-х років минулого століття, зуміли прикувати до себе увагу усіх біль-менш освічених людей.

Не можна оминати в цьому контексті і Сергія Параджанова. Він, будучи одним з яскравих фігур того часу, неабияк вплинув на мистецький авангард українського мистецтва та був мало не головною діючою особою у зазначеному дискурсі.

Прагнення до творчої свободи, переосмислення досвіду минулого та його радикальне заперечення, спроби створити нову художню мову характерні для світогляду апологетів авангардистського руху, багато з яких мали культурно-біографічні зв'язки з Україною (тут варто згадати власне С. Параджанова). Вони діяли як рушійна художня сила, де безперечно явище,

революційний прорив і панівна лінія, актуальні протягом усього двадцятого століття. і донині існує абстрактне мистецтво - свідомий вихід у нісенітницю.

Експериментуючи з різними художніми нововведеннями, митці дійшли до руйнування реальної форми, відкинувши її, утверджуючи новий художній шлях, заснований не на абстрактному значенні античності, відображеному в рядках, крапках, плямах, а на глибокому рівні творчої свідомості.

В історії мистецтва радянського періоду в історії України авангардистський рух вважався суто російським явищем. Розуміння українського внеску в авангардну скарбницю з'явилося завдяки А. Накову в 1973 р., який організував у Франції виставку художників-авангардистів (мрія Татліна), які мали творчий зв'язок з українським культурним полем та коріння. У 1980 р. французький мистецтвознавець українського походження В. Маркаде ввів у науковий обіг термін «український авангард» [1, с. 5].

Зі здобуттям незалежності України інтерес науковців, художників, поціновувачів-колекціонерів до спадщини українського авангарду постійно зростає. Українська культура як невід'ємна частина світового культурного процесу, відповідно до історичних закономірностей, пройшовши загальні етапи розвитку, створила свою національну версію авангарду, що дозволяє говорити про унікальність її місця в загальному цивілізаційному процесі.

Перш за все, увагу привертають фільми, що сформували українське авангардне кіно 20-40-х років, де вперше було використано традиційні джерела народної творчості, котрими так часто послуговується Сергій Параджанов. Зокрема, можна навести такі фільми: «Звенигора», «Арсенал», «Земля» (режисер О. Довженко, 1926-1930); «Дощ», «Коліївщина», «Прометей», «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» (режисер І. Кавалерідзе, 1929–1937); «Назар Стодоля» (режисер Г. Тасін, 1937); «Сорочинський ярмарок» (режисер М. Ек, 1939) та ін. Ці фільми давали можливість отримати уявлення не лише про мистецькі якості вітчизняного кіно цього періоду, а й відчутти враження, отримані режисером фільму 1920-40-ті роки; зрозуміти, з якої ідеологічної точки зору українці отримували

інформацію про довкілля, стан, час, соціальні та політичні події; з'ясувати, як «фольклор» був залучений до діяльності деяких режисерів [13, с. 71].

Особливе місце не лише в історії вітчизняного кіно, а й у подальшому розвитку народного кіно відіграв режисер Сергій Параджанов, феномен якого розвинувся на основі поєднання українського літературно-кінематографічного авангарду з його глибокими національно-культурними стратегіями та невичерпними образними можливостями.

Своєрідною моральною опозицією тоталітарному режиму був культурний рух молодшої інтелігенції 60-х років ХХ століття, який виступав проти русифікації, порушення демократії, прав людини, недотримання чинної Конституції, за свободу в художній творчості. Зокрема, спостерігається підвищений інтерес до мистецьких та естетичних явищ, що визначають український народ як націю - до його ментальності, самобутності, місця у світі.

Менталітет етносу - це явище, яке неможливо представити як суто психічні чи психологічні риси, оскільки вони невіддільні від форм соціального життя, які не тільки визначають появу таких рис, але й служать основою для їх постійного Я-відтворення, світ символічних культурних форм і значень, у яких відтворюються ці риси. Менталітет невіддільний від історичного та культурного існування етносу - який (буття) створює та відтворює певну «модель» бажаного типу особистості [13, с. 73].

Мистецтво ставало українським, пов'язаним з національною й етичною традицією, і водночас глибоко новаторським, модерним, а відтак – європейським. До українського нонконформізму можна віднести в мистецтві: в Києві – художників А. Суммар, В. Ламах, Г. Гавриленко, А. Лимарева, А. Левич, І. Марчук, Ф. Гуменюк, О. Дубовик, А. Горську; у Львові – Р. Сельського, К. Звіринського зі своїми школами; “неформальну академію” Ф. Манайла з Ужгорода, В. Макаренко з Дніпропетровська; художників-нонконформістів Одеси – О. Ануфрієва, В. Стрельникова, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Басанець, В. Хрущ, С. Сичова, О. Соколова; новаторські ідеї в літературі спостерігаються у творчості Г. Тютюнника, Є. Сверстюка; в поезії

– у творчості І. Драча, Б. Нечерди, Л. Костенко, В. Стуса; в театрі – в роботах Д. Лідера, М. Івницького; в музиці – у В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, Ю. Іщенко, В. Сільвестрова, Є. Станковича; в кінематографії – у С. Параджанова, К. Муратової, Ю. Ілленко; в хореографічному мистецтві – у С. Лифаря [65, с. 32].

Найважливішою рисою українського мистецтва другої половини ХХ століття був розвиток різних культурних напрямків. Це вплинуло на жанр пейзажу, на специфічне бачення митцями різноманітності української природи. Визначальними рисами творчості Т. Голембієвської, Н. Муравської, Т. Яблонської є поетичність, прозорість, національність, багатство виразних засобів. Лариса Гонтова стверджує, що в 60-ті роки неофольклорна течія, чітко виражена в образі життя, яскраво втілилася. Народний дух, народний образ злилися з ідеєю духовної сили, свіжості почуттів. Декоративність, опуклість переднього плану - все це характерно для неофольклорних творів [1, с. 30]. Нові творчі досягнення в цей час ознаменували талант великої художниці Т. Яблонської, яка демонструє новий стиль створення синтетичних образів, заснованих на давніх традиціях українського народного живопису. Разом із В.Зарецьким вона заснувала фольклорний напрям в українському образотворчому мистецтві.

Одним із найпотужніших напрямків у відновленні національного духу та української самосвідомості є кіно, відроджуючи українське поетичне кіно, засноване О. Довженком (С. Параджанов, Л. Осика, Ю. Ілленко). Визначаючи поетичне кіно як базову модель українського авторського кіно, Галина Погребняк зазначає, що «представники українського авторського кіномоделлю, опановуючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка дозволила б проникати в причини явищ. їх стосунки, розкрити межі людських почуттів, переживань, характерів, психічних відносин, протистояти соціальній несправедливості» [10, с. 99]. Новий імпресіоністичний фільм змальовує реалії життя із справжнім національним колоритом, високим поетичним духом,

віртуозною режисерською технікою («Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Вечір на Івана Купала» Ю. Іллєнка та ін.). А. Бері наголошує на взаємозв'язку кіно та філософії екзистенціалізму [25, с. 127].

Повертаючись до самого Сергія Параджанова, ми можемо зазначити наступне: кінематографічний світ Сергія Параджанова надзвичайно яскравий та індивідуальний і досі залишається самотнім у національній культурі. Маючи, безперечно, глибокі культурно-філософські та естетичні корені творчості режисера, важко назвати його безпосередніх попередників та послідовників. Унікальний талант Параджанова ввібрав і втілював на екрані поетику України та Кавказу, проникаючи в суть кожної з цих національних культур. Особистий початок митця був настільки потужним, що міг «розплавити» різноманітний життєвий матеріал.

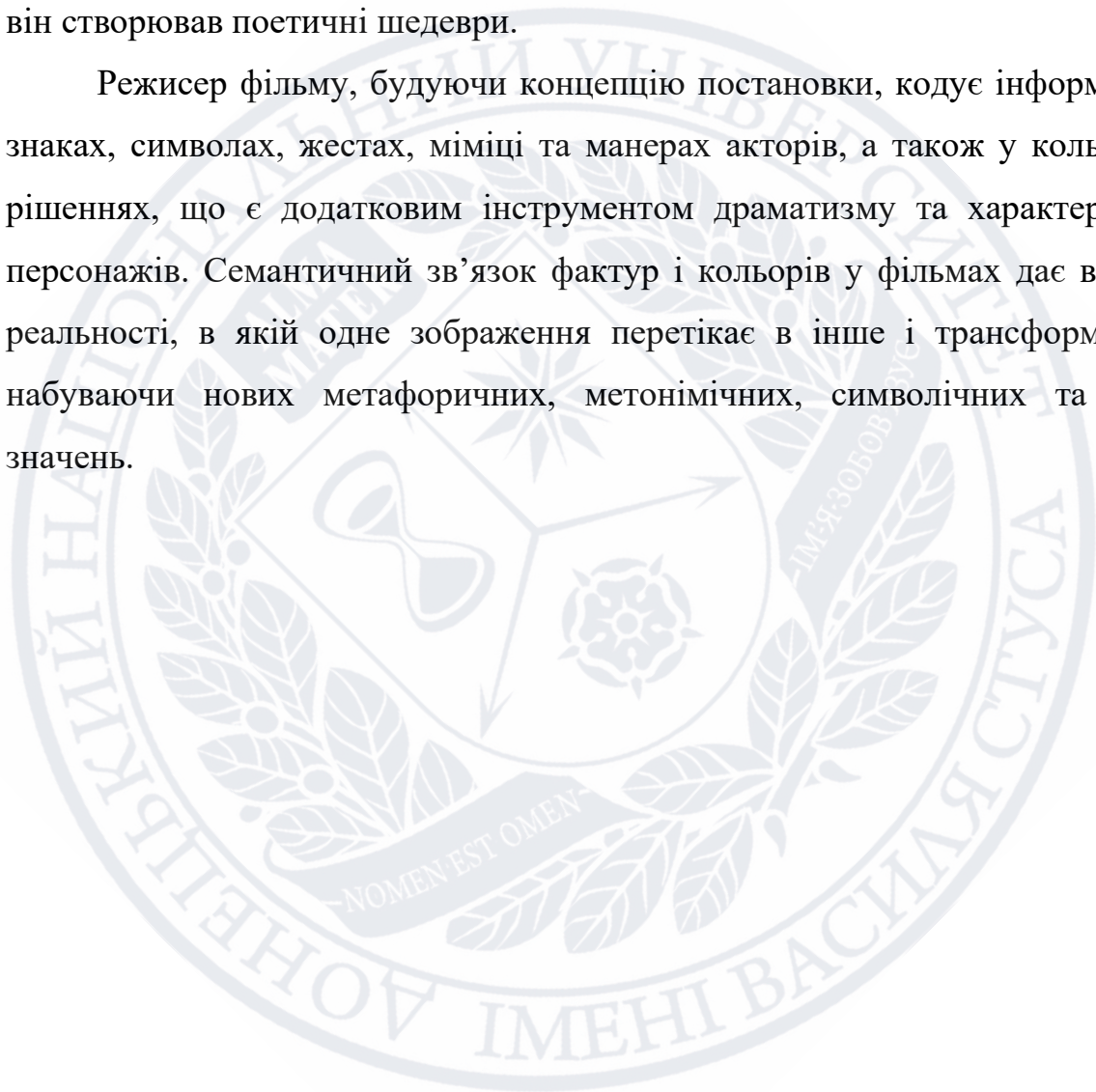
Режисеру вдалося створити новаторську поетично-метафоричну кінематичну мову, що дозволяє висловлювати поняття, думки, образи виключно за допомогою пластики та предметної символіки. «Коли ви дивитесь фільми Сергія Параджанова, він охоплює відчуття сили і завойовує мистецтво», - писав Ю. М. Лотман. Безперечно, Параджанова слід визнати одним із найяскравіших представників «авторського» кіно, що залишило незгладимий слід в історії не лише радянського, а й світового кіно.

Таким чином умови розвитку української художньої культури у 60-х роках ХХ століття позитивно вплинули на духовну атмосферу, стимулювали творче і культурне життя, сприяли підвищенню інтересу до історії України, культури та традицій, звичаїв, мови. В основі світоглядних засад шістдесятництва лежить визнання свободи в усіх її виявах: свобода совісті, свобода мислення, свобода нації. Одним із джерел творчості був український фольклор, зокрема митцями активно запозичувалися і переосмислювалися фольклорні мотиви й образи, використовувалися народнопісенні засоби і прийоми образотворення.

Сергій Параджанов - автор рідкісної та яскравої особистості, який створив свій неповторний кіносвіт, в якому історія метафорична, метонімічна та символічна кінематографічною мовою.

Фільми Сергія Параджанова - приклад авторського кіно, а сам режисер - унікальне явище у світовому кіно. Не боячись сміливих експериментів з контрастними кольорами та монтажем, вплітаючи міфологічні мотиви в казки, він створював поетичні шедеври.

Режисер фільму, будуючи концепцію постановки, кодує інформацію у знаках, символах, жестах, міміці та манерах акторів, а також у кольорових рішеннях, що є додатковим інструментом драматизму та характеристики персонажів. Семантичний зв'язок фактур і кольорів у фільмах дає відчуття реальності, в якій одне зображення перетікає в інше і трансформується, набуваючи нових метафоричних, метонімічних, символічних та інших значень.



РОЗДІЛ 3. ІСТОРИЧНА РОЛЬ С. ПАРАДЖАНОВА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

3.1 Культурна роль С. Параджанова в українському дискурсі

Сергій Параджанов безумовно є однією з головних фігур у радянському кіномистецтві. Його незвичний та новаторський погляд на кіно, те як воно діє та чим «дихає», перевернуло уяву про режисерську роботу та в один момент зробило вірменського режисера одним з найбільш впізнаваних митців того часу.

Важко переоцінити його вплив на радянське кіно, ще важче, переоцінити його вплив на українське. Він любив Україну і неодноразово про це говорив, зняв тут найбільш успішні роботи і захоплювався волелюбним народом, у котрого власна, самобутня історія та традиції. Можливо, саме етнографічний аспект так приваблював режисера. Він, будучи ще з самого дитинства допитливим та не по роках ерудованим, знав багато та цікавився усім, що потрапляло під руки. І так, одного разу, під його руки потрапила і Україна. Значна частина його політ була знята саме в УРСР, а мило видні краєвиди назавжди запали в душу вірменському генію [55, с. 270].

Саме в Україні були зняті «Наталія Ужвій», «Золоті руки», «Перший парубок», «Українська рапсодія», «Квітка на камені» та звичайно «Тіні забутих предків», котрі стали візитівкою режисера.

Він зробив для України дійсно багато, і в цьому йому потрібно дякувати та завжди пам'ятати внесок. Українські Карпати він зобразив у стрічці «Тіні забутих предків», славетне місто Київ у роботі «Першій парубок» і т.д.

По праву можна сказати, що Сергій Параджанов відкрив та показав нам абсолютно новий вимір у кінематографі і у повний голос розповів, які скарби сховані на просторах українського міфу і традиції.

Сергій Параджанов робив спробу, і досить вдалу, побратися в сюжети відомих міфологем та архетипів українського народу, мав на меті пробудити їх первозданну силу та енергетику. У нього було чітке відчуття, що в українців

ритуали, зокрема новорічного циклу, мають естетично виразну та різноманітну форму.

Характерною особливістю його роботи на знімальному майданчику, було намагання поринути у створений ним світ, світ, котрий лише починає наповнюватись сенсом та набуваючи рис справжнього мистецтва.

Режисер був надзвичайно чутливий до національного. Відчуття Параджанова національності було просто вражаючим. Він міг чудесним чином налаштуватися на звук душі людей, її найпотаємніших струн. І це була не імітація, а глибоке проникнення в саму суть явища.

У документальному фільмі «Сергій Параджанов. Перенесена прем'єра», в основі якої - історія про закриття виробництва фільму «Київські фрески», ми можемо почути за кулісами голос режисера, який каже: «Я не українець - я вірмен. Я міг би працювати як в Єревані, так і в Москві ... Але Київ - це не просто місце для мене. А в Україні я не просто гість ... На жаль чи на щастя, я органічно зріс з Україною, я закоханий у її культуру, я виріс із неї як художник, і не думаю про свою роботу поза нею» [55, с. 129].

Режисер постійно перебував у творчих пошуках, намагався не зраджувати собі та своєму особливому авторському стилю, уникаючи повторів. У документальному фільмі «Я помер у дитинстві» можемо почути голос митця за кадром, який розповідає, що є, на його думку, режисура: «Основою режисури я вважаю життя. Якщо ви вмієте фіксувати життя, вмієте спостерігати і, знайшовши в житті істину, зможете її по-філософському узагальнити — це й є режисура» [54, с.130].

Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» - це прорив в українському кіно, саме він вплинув на відродження українського поетичного кіно. Звернення до літературної творчості Михайла Коцюбинського та його кінематографічного читання по-новому на рубежі століть, з одного боку, етнографія XIX століття, з іншого - культура модернізму XX століття. - відповідав пошукам художників «шістдесятників».

Без усвідомлення процесів, що відбуваються в той час у радянському суспільстві, неможливо правильно зрозуміти його історичний контекст. Режисеру поталанило співпрацювати з прекрасними професіоналами й однодумцями: ужгородським письменником Іваном Чендеєм, який написав сценарій до фільму, художником картини Георгієм Якутовичем, який прекрасно розумівся на “екзотичному” гуцульському світі, оператором Юрієм Ілленком, композитором Мирославом Скориком, акторами Іваном Миколайчуком та Ларисою Кадочниковою.

«Та найважливіше, напевне, — відчуття творчої свободи, нічим не обмеженої волі, яке вже ніколи, до самої смерті, не полишало Параджанова. Більш того — часом вихлюпувалося через край, перетворюючись на свавілля й антигромадськість....», — зазначав Сергій Безклубенко [10, с. 23].

Фільм викликав багато суперечок і не відразу був визнаний шедевром українського кінематографа, він видався масовій аудиторії занадто складним. Так чи інакше, але з фільмом «Тіні забутих предків» в Україні починається відродження українського, з сильним національним обличчям, кіно. Оскільки його творці були закохані в поетику Олександра Довженка і самі виявляли явну схильність до поетичного, фактично навіть живописно-поетичного стилю кіномистецтва, цей термін з'явився в сучасній кінолітературі: українська (часто київська) школа поетичного кіно. До нього увійшли, крім С.Параджанова, Ю. Ілленко, І. Миколайчук, також режисери В. Денисенко, Л.Осика, М. Вінграновський, Р. Сергієнко; оператори В. Калюта, С. Шахбазян, Л. Антипенко, В. Ілленко, сценаристи І. Драч, В. Земляк, Д. Павличко, М.Вінграновський, Л. Костенко та інші.

Поки кінокритики й теоретики кіномистецтва дискутували з приводу терміну «поетичне кіно» та його правомірності й точності, а також самого явища як реального напрямку в українському радянському кіномистецтві, партійно-державні чиновники вирішили цю, щойно відкриту, «школу поетичного кіно», відразу ж і «закрити» [2, с. 261].

Однак не все так було позитивно, як здається на перший погляд. Живучи у традиціоналістському суспільстві, котрим був СРСР, митцям доводилось постійно йти на поводу у діючої влади. Незважаючи на відхід від сталінських часів, ув'язнення людей не припинялись, а табори все ще функціонували, фактично вбиваючи там фізичний та духовний потенціал країни.

Велика увага приділялася кіномистецтву як наймасовішому та найвпливовішому з боку радянської держави. Ідеологічний формат розвитку кінематографії залишався незмінним протягом багатьох десятиліть, його догматизм та консерватизм стали потужним деформуючим фактором суспільної свідомості. Фільм повинен був допомогти вихованню комуністичної свідомості та зміцненню зв'язків із практикою соціалістичного будівництва. Основним методом, який використовували кінематографісти у своїй творчості, був соціалістичний реалізм, на основі якого «створювались високохудожні твори, які прославляли героїчні досягнення радянських людей, будівельників комунізму» [8, с. 261].

Основне завдання комуністичного виховання радянських людей було сформульовано в ряді партійних резолюцій, які були директивами для кінопрацівників: Про заходи щодо подальшого розвитку радянського кіно (1972), Про літературну та мистецьку критику (1972), Про подальше вдосконалення ідеологічної, політичної просвітницької роботи (1979), Про заходи щодо подальшого підвищення ідейно-художнього рівня фільмів та зміцнення матеріально-технічної бази кіно (1984) та ін. [68, с. 22].

Таким чином, у Положенні про подальше вдосконалення та розвиток кінематографії в Україні (1971) українські фільми звинуватили в неадекватному ідеологічному та художньому рівні, а також у тому, що про Жовтневу революцію, Велику Вітчизняну війну та братерську дружбу з Радянським Союзом знімали мало фільмів. У документі зазначалося, що головним завданням кіно має бути зображення сучасника - будівельника комунізму, носія комуністичних ідеалів. «Складні» фільми, в яких розглядалися не класові та партійні позиції, а питання добра і зла були не

потрібними народові та владі в першу чергу. Ці фільми, на думку критиків, були збитковими як в економічному, так і в ідеологічному плані, а найгірше - вони не відповідали канонам соцреалізму.

І звісно, Сергій Параджанов і його незвичний, новаторський стиль, були піддані жорсткій та у великій мірі неадекватній критиці, де режисер приймав роль мало не шпигуна та ворога комуністичного режиму.

Іван Дзюба передав атмосферу того часу з вражаючою точністю, назвавши випуском фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» подвигом. В індустріальну епоху вийшов фільм про селянство з виразним національно-історіософським змістом із сюжетами, заснованими на легендах та переказах, національному колориті та неповторній красі українських ландшафтів.

На початку 1972 р. розпочались арешти представників культури, особливо після призначення на посаду першого секретаря ЦК КП(б)У, прихильника русифікації Володимира Щербицького. Саме він розпочав масову русифікацію та боротьбу з інакомислячими. У 1972–1973 рр. під час другої хвилі арештів С. Параджанов був свідком у справі Івана Дзюби. На допиті директор почав негативно висловлюватися про країну та уряд, що, на його думку, довело І. Дзюбу до такого стану. Навіть з початком арештів у С. Параджанова представники творчої інтелігенції продовжували збиратися в квартирі та обговорювати проблеми як арештів, так і загальну ситуацію в країні. У результаті посилився нагляд КДБ за С. Параджановим [69].

1 березня 1974 р. перший заступник прокурора міста Києва Роман Долинський у статті від імені закону (1974 р.), опублікованій у газеті «Вечірній Київ», звинуватив С. Параджанова в знищенні інституту сім'ї та в блуді, перетворення квартири на притон, що підпадає під статтю 122 Кримінального кодексу СРСР. В результаті з кінця 1973 р. по грудень 1977 р. С. Параджанова ув'язнили за фальсифікованими звинуваченнями за звинуваченням у гомосексуалізмі. Намагаючись допомогти художнику, у 1977 році французький письменник Луї Арагон приїхав до Москви, де провів

зустріч з Л. Брежнєвим і особисто попросив його звільнити С. Параджанова. В результаті 30 грудня 1977 року режисера було звільнено. Однак незабаром, у січні 1982 року, С. Параджанова було доставлено на слідство в Тбілісі за те, що він вільно висловився проти влади. І лише протести та захист видатних діячів культури дозволили йому уникнути подальшого ув'язнення 4 жовтня 1982 року [77, с. 33].

Як ми бачимо із зазначеного вище, тяжка доля спіткала і Сергія Параджанова, котрий при всьому цьому не зламався, а гідно пройшов цей виклик долі. Отже, у другій половині 1960-х–1970-х роках здійснювалася свідомо ідеологічна акція щодо дискредитації творчої інтелігенції. Найбільше переслідувань зазнали ті діячі, які виступали проти існуючої ідеології. Кіно в тоталітарній державі мало слугувати для створення об'єднаної, потужної і монолітної імперії, ідеї «об'єднання народів».

Сумна доля і у безлічі його фільмів, зокрема на початковому етапі роботи обірвались фрагментарні і символічні «Київські фрески», невеликі епізоди з яких дихають нововведенням і сміливістю, і автобіографічна «Сповідь», яка мала вивершити цілий життєвський доробок і повернути режисера в дитинство, в якому він бажав померти.

Режисер був яскравим представником незалежного мистецтва, яке сформувалося в Україні під час політичної "відлиги". С. Параджанов, як надзвичайно обдарована людина, знав історію Сходу, любив музику, літературу, фольклор, етнографію та висловлював своє бачення світу в живописі. Режисер поважав і втілював в екранні зображення культурний та художній світ як християнського, так і мусульманського народів. Художник намагався передати індивідуальне та оригінальне бачення світу творчій спільноті та публіці крізь призму кіно. З часом можна стверджувати, що йому це вдалося, і в історії українського кіно він залишається неперевершеним майстром школи «поетичного кіно».

Нарешті, вірменин, народжений у Грузії, що просидів у російських в'язницях за український націоналізм (так сам Параджанов себе ідентифікував) виявився символом фільму на світовому рівні, зачинателем української поетичної школи, творцем, що зміг занурити відвідувачів у чудове: фольклорне і магічне, неповторне і художнє. Його внесок у кіномистецтво не просто переоцінити, а кінострічки не просто не переглядати - прикутим до екрану їх натхненною зоровою містикою. Неможливо переоцінити той внесок, котрий Параджанов щиро та навіть жертвуючи своїм життям, вніс в український дискурс. Нині, його фільми залишаються вагомими та користуються чималою прихильністю у молодого покоління, що неодмінно є ознакою вічності режисера та його творів.

3.2 С. Параджанов як ключовий режисер періоду відлиги

Феномен С. Параджанова виділяється не лише в кіно, а й у цілій національній культурі. Його режисерська естетика, напрочуд потужна і, звичайно, цілісна, постала ніби з нізвідки: виявившись при аналізі глибоких культурно-філософських коренів, важко назвати прямих попередників С. Параджанова в кіно. Так само важко назвати подальших наступників його естетичного напрямку: спалахнувши сліпучо яскравою зіркою, кінотеатр С. Параджанова все ще залишається самотньою вершиною, досконалою у своїх досягненнях. Колеги та учні С. Параджанова (зокрема, Ю. Ілленко та Л. Григорян) не давали таких яскравих творів чи цілісної поетики.

Більше того, при всьому достатку престижних міжнародних нагород, фільмів С. Параджанова та величезної кількості досліджень про його творчість, на думку автора цього твору, естетика режисера досі не отримала належного розуміння. І цьому є своє пояснення [48, с. 125].

Не будемо лукавити, якщо скажемо, що вплив Параджанова на кіномистецький дискурс відлиги, просто неймовірний за своєю структурою і

масштабами. Творчий шлях його був дійсно складним та інколи, просто непідйомним для людини зі слабкою волею, але Параджанов був іншого гатунку. Його ув'язнення та подальша, неминуча та нещадна критика, зумовили дещо однобічний погляд на життя та творчість режисера. Ми вже розглядали критичні відгуки на його фільми, тут будемо намагатись лише дати нашу власну оцінку, котру ми сформували після прочитання наукових робіт, монографій та власне самих фільмів.

Роботи Параджанова-художника та Параджанова-режисера досі вважаються окремими напрямками його творчості, безсумнівно, мають спільні корені та безліч точок перетину, але - все ще досить ізольовані один від одного. Власне про це говорив сам С. Параджанов: «Я завжди був прихильний до живопису і давно звик до того, що сприймаю кадр як самостійну картину. Я знаю, що моя режисура охоче розчиняється в живописі, і це, мабуть, перша її слабкість і перша сила»

Однак, здається, цю особливість спрямування Параджанова навряд чи має сенс розглядати як «слабкість»; швидше, це суттєва характеристика його творчої особистості. Тому ключовим для адекватного аналізу явища С. Параджанова є розгляд усіх аспектів його творчості як єдиної парадигми; тобто, скоріше в контексті культурології, але не «чистої» історії мистецтва та кінознавства [38, с. 130].

Тим часом у середині ХХ ст. культурологія як наука, що інтегрує досягнення численних гуманітарних наук, тільки нещодавно пройшла період свого становлення. Зокрема, молода семіотика все ще була абсолютно екзотичною дисципліною, і її понятійний апарат не був частиною загального широкого контексту культури. Філософія, соціологія, антропологія, етнографія, міфологія, історія мистецтва, кінознавство, лінгвістика, філологія тощо, які сьогодні розглядаються як галузі культурології, в середині минулого століття були в основному ізольованими галузями науки, які не мають багатьох точок перетину. Така ситуація зберігалася, незважаючи на численні

праці, вже написані західними вченими, які практикували міждисциплінарний підхід до вивчення художніх творів.

І саме в цей момент естетика С. Параджанова - як це стало зрозумілим лише набагато пізніше - незрозуміло і парадоксально увійшла в загальну парадигму світового розвитку культури ХХ століття. Не теоретично, ні, а практично.

З одного боку, він практикував системний підхід до створення творів мистецтва. Про це свідчить навіть побіжний погляд на техніку художньо-мистецької творчості С. Параджанова. Це дуже рідка картина або малюнок у чистому вигляді. Навпаки, Параджанов-художник у своїх роботах використовує різноманітні матеріали - тканини, черепашки, висушені рослини, намиста, дріт, різні предмети побуту тощо. Згадаймо його відомі колажі, збірки, грандіозні шапки, рами, численні костюми. Також варто згадати, що витoki цієї течії надзвичайно багаті - від дадаїзму на початку ХХ століття. (М. Ернст, Дж. Арп, Дж. Міро та ін.) для активного розвитку в середині століття сюрреалізму (М. Дюшан, С. Далі, І. Тангі та ін.) та поп-арту (Е. Уорхол, Р. Рау-Шенберг та ін.). До речі, можна додати, що естетичні напрями дадаїзму та сюрреалізму аж ніяк не обмежувались образотворчим мистецтвом; більше того, саме в кіно сюрреалістичні традиції виявились надзвичайно плідними (Дж. Кокто, А. Мішо, Р. Поласкі, І. Бергман, А. Хічкок та інші) [37].

Однак для радянського кіно (і, власне, образотворчого мистецтва) 1960-1970-х років ці тенденції були категорично неприйнятними. Течії концептуалізму, постмодернізму і так званого сучасного мистецтва в цей період існували виключно в андеграунді і увійшли в загальний контекст радянської (української в тому числі) культури лише з кінця 1980-х (І. Кабаков, А. Монастирський, Ю. Соболев, А. Бренер, О. Кулик, І. Макаревич, групи «Колективна дія» та «Медична герменевтика», Б. Юхананов, І. Охлобистін та ін.).

Усе це вміщував у собі Сергій Параджанов. Він був справжнім майстром перевтілення та неабияк органічно вливався у будь-який дискурс. Зважаючи на це, ми можемо з впевненістю говорити про його тяжіння до постмодерну, риси котрого увібрала творчість вірменського режисера.

Можливо, це велика удача для С. Параджанова, що його творчість на той час не розглядалася в такому контексті - можна припустити, що інакше його життя, і без того дуже складне, було б повністю зламане. Однак, на сьогоднішній погляд, образотворче мистецтво С. Параджанова, безперечно, є частиною парадигми постмодернізму.

Більше того, в цьому контексті весь спосіб життя С. Параджанова - детально описаний В. Катаняном численними святами; ритуали, в яких оформлялося багато побутових дійств; художнє осмислення та яскраве надмірне оздоблення побутового житлового простору - відкриває глибоку спорідненість з подіями, виставами та інсталяціями.

Тому здається, поетика С. Параджанова суттєво випередила його час. У повній відповідності з концепцією постмодернізму – «світ як текст» - у всіх складових творчості і навіть повсякденного існування С. Параджанов вбачає вільний рух значень, які не утворюють єдиного центру, довільне поєднання елементів - в інших слова, створюючи своєрідний культурний колаж «текст», який не відображає реальність, а створює нову реальність (або багато нових реалій) [88, с. 6].

Ще однією ознакою невимовного таланту Параджанова та його значущості у період відлиги – це цитування, стилістична еkleктика, що поєднує в одному творі художні прийоми, манери, проблеми, теми різних епох, народів і культур - буквально пронизує все образотворче мистецтво С. Параджанова. Це нескінченна серія колажів «Кілька епізодів з життя Мони Лізи» та «Варіації на теми Пінтурік-Кіо і Рафаеля», а також численні колажі та малюнки на теми іконопису, а також химерний тривимірний колаж «На згадку про Фаберже», і малюнки «Весільна ніч японського імператора», композиційно поєднані з ярликом з баночок шпротів, і багато-багато іншого.

Саме ось ця незвичність, метафоричність та тяжіння до постмодерну – робить Параджанова визначним митцем свого часу.

Здається, що С. Параджанов навряд чи тоді теоретично осмислював свою роль видатного режисера відлиги або ж свою роботу в контексті постмодернізму чи культурології; швидше він був великим інтуїціоністом. Наскільки нам відомо, він не мав глибоких знань з гуманітарних наук. Ось свідчення Р. Корогодського: «Я все більше переконуюсь, що Сергій нічого не читав і не читає, дуже погано знає літературу, про деяких всесвітньо відомих авторів і не чув». (Скажімо, відомо, що до моменту знайомства з Л. Ю. Бриком С. Параджанов взагалі не читав В. Маяковського.) Зрозуміло, що відсутність орієнтації у світі літератури (не тільки художньої, але й дослідницької та аналітичної) сама по собі не може сприяти теоретичному узагальненню власного творчого досвіду митця. Однак далі В. Катанян зазначає надзвичайно важливу річ, фундаментальну для естетики С. Параджанова: «Але він дуже добре знає живопис та архітектуру, в іранському мистецтві та Відродженні він орієнтується як вдома. Позбавлений можливості бачити іноземних гастролерів, картини закордонних художників та сучасні фільми, він якось здогадується, відчуває, навіть іноді прогнозує» [38, с. 79].

З іншого боку, спираючись на творчість С. Параджанова, можна припустити, що він значною мірою володів архаїчною, синкретичною міфологічною свідомістю, коли мислення зберігає риси дифузії та неподільності і майже невіддільне від емоційної сфери.

Міфологічне мислення виражається в нечіткому поділі суб'єкта і об'єкта, предмета і знака, речення і слова, буття і його імені, речі та їх атрибути, однини і множини, просторових і часових відносин, початку і принципу. Ця дифузія проявляється у сфері уяви та узагальнення. Насправді навіть сама назва першого фільму С. Параджанова, який шокував світову культурну спільноту, посиляється на цей висновок – «Тіні забутих предків» [49, с. 32].

«Сучасний стан світу - рельєф, небесні тіла, види тварин і рослин, спосіб життя, установи соціальних та релігійних установ, знаряддя праці, техніка

полювання та кулінарії тощо, все це результат подій давно минулих часів та дій міфологічних героїв, предків, богів. Історія подій минулого служить у міфі засобом опису будови світу, способом пояснення його сучасного стану.

Насправді ця міфологічна свідомість С. Параджанова також суттєво заважала адекватному аналізу його творів у вітчизняній історії мистецтва. Справа в тому, що в середині ХХ ст. саме значення терміну «міф» надзвичайно розширилось і стало дуже суперечливим. Насправді цей термін виявився не стільки аналітичним, скільки полемічним. Вони одночасно означали брехню та пропаганду, віру, умовність, представлення цінностей у фантастичній формі, сакралізовані або догматичні вирази основних звичаїв та інші.

У радянській атеїстичній ідеології міф ототожнювався із забобонами, і поза негативною коннотацією його можна було розглядати або як відгомін давно зниклих звичаїв, або як наївний, архаїчний спосіб пояснення світу на донауковому етапі людського пізнання. Таким чином, у критичній літературі саме поняття міфу дещо дискредитоване; Фільми С. Параджанова часто трактували як «легенду» (до речі, цей термін фігурує в назві останнього художнього фільму С. Параджанова – «Легенда про фортецю Сурам»), «притчу» або «епічну історію» [88, с. 139].

Таким чином, у контексті всього цього стає зрозумілим, що після формування культурології, зокрема герменевтики, яка підкреслює інтуїтивні фактори розуміння значення інтерпретованих текстів, творчість С. Параджанова потребує розгляду та аналізу на новому методологічному рівні. До речі, початок такого підходу до творчості С. Параджанова наприкінці 1980-х років поклав Юрій Лотман у невеликій, але надзвичайно місткій статті-огляді фільму «Легенда про фортецю Сурам».

Культурологічний підхід значною мірою пояснює різні особливості кінематографічної мови С. Параджанова, які вже неодноразово описувались, але називали себе формальними. Так, наприклад, першість візуально-візуального принципу у його фільмах стає закономірністю, оскільки міфологічна свідомість оперує насамперед образами, надаючи семантичному

поняттю другорядну роль. Ось тут витoki визнання С. Параджанова: «У своїй практиці я часто звертаюся до мальовничого рішення, але не літературного. І найбільш доступною для мене є література, яка по суті є повністю зміненою картиною»

Так само слабо побудовані фабульно-сюжетні ходи фільмів Параджанова - для міфологічної свідомості надзвичайно специфічне ототожнення генезису та сутності, тобто власне заміна причинно-наслідкових зв'язків прецедентом стає закономірністю. Семіотичний підхід робить чіткою та необхідною семантичну надмірність кінообразів С. Параджанова, структуруючи їх та об'єднуючи в єдину цілісну систему [87, с. 121].

Тим не менш, ми чітко розуміємо роль та значення Сергія Параджанова для періоду відлиги. Його незвичний погляд, важка доля та новаторство подарували у 60-х роках минулого століття, справжнього борця за людську свободу та вільний творчий рух вперед, котрий не завжди подобався тогочасній владі. Його ув'язнення (нагадаємо, що їх було 3), чітко та без зайвих слів показує його вагу та сміливість.

Саме міфологічне мислення С. Параджанова визначило у вітчизняному кінематографі новий підхід до образотворчого рішенням фільму. Відлік нової естетики почався з стрічки «Тіні забутих предків», де визначено нову шкалу цінностей і де була показана потреба в естетиці нової якості.

3.3 Особливості режисерської роботи С. Параджанова

Коли мова заходить про такого незрівнянного майстра як Сергій Параджанов, одразу на думку спадає його неперевершена майстерність та магічна фразеологія. Феномен вірменського режисера пояснюється на лише унікальною кінематографічною манерою, котра ніби заворює своєю образністю, глибоким символізмом та характерними рисами постмодерну. Саме ж поняття «магічний реалізм» неабияк підходить до характеристики

творчості режисера, створює навколо нього атмосферу дійсно якоїсь магії, нескінченного діонісійського начала та містерії.

Незвично та достатньо рідкісне естетичне почуття дозволяло Параджанова знімати свої кінофільми таким чином, що кожен кадр при окремому його розгляді визнається сьогодні справжнім шедевром візуального мистецтва. Тут нам варто зазначити, що творив Сергій Параджанов не лише на знімальному майданчику, він однією своєю присутністю змінював реальність, поглянув усіх і вся в чудесну подорож по етногеографії та живопису.

Під час періоду заборони професійної діяльності, режисер без зупину малював, створював детальні декоративні композиції з підручних матеріалів, виготовлювач ляльки, різносторонні арт-об'єкти, капелюхи та ще багато чого. Його життя по праву кутаного легендами, а міфотворення відбувається досі. З плином часу, його постать все більше стає значимою і тому буде доречним, поглянути, як саме працював режисер, зо він застосовував, якими прийомами користувався та на що сподівався [84, с. 16].

У 1933 р. учасник відомого празького лінгвістичного гуртка Ян Мукарзовський, який досліджував символічну природу кіно, відзначив спільність поетичного та кінопростору шляхом поступового чергування окремих елементів, що складають ціле. Він пише, що «ідея космосу стає точною, коли зображення слідує один за одним. З цього можна припустити, що конкретний кінопростір є не реальним і не ілюзорним простором, а простором-значенням. Ілюзорні сегменти простору, представлені послідовними відображеннями, є його частковими знаками, а їх сукупність «означає» цілісний простір.

Кіно, як аналог поетичної структури, знайшло практичне втілення, наприклад, у фільмі Алена Рене «Торік у Марієнбаді» (1961) за сценарієм Алена Робб-Грі. Цей фільм-маніфест для перетворення музично-поетичних фантазій у візуальні образи проголосив іншу естетичну реальність.

Сергій Параджанов також пішов шляхом нових синтезів у мистецтві. Однак, на відміну від психоаналізу французів або метафізичного сюрреалізму Луїса Бунюеля та Сальвадора Далі у їх спільному шедеврї німого кіно «Андалузський пес», йому була властива міфологічна свідомість. Сам автор визначив жанр «Тіні забутих предків» (1964) як колаж. Але ні техніка колажу, ні поп-арт як стиль авангардного мистецтва не можуть пояснити суть творчості Параджанова. У його фільмах спостерігається надзвичайне поєднання різних часів реальності. «Оркестрування» атрибутів часу в кожному випадку є особливим, здійснюється з різним ступенем умовності. Однак головним у сприйнятті таких колажів є пошук глибокої функціональності, що впливає на загальну цілісність композиції [94, с. 214].

Особливості підсвідомого світу творчості Параджанова - у розвиненій системі міфологічного мислення та архетипного мислення, не конкретно національного. У колажах Параджанова цінність визначається не якістю матеріалу, а тим, що передається і що показується. Наприклад, можна міфологізувати предметну символіку у фільмах Параджанова: годинник - життя, лялька - дитинство чи батьківщина предків, дзеркало - самоаналіз чи рефлексія, скриня - біографічний досвід. Старі реліквії тим важливіші, чим більш умовний їх символічний характер. Міфологічне мислення режисера визначає стійкість символічних символів та мовної сфери загалом. У зв'язку з цим суттєвою є відсутність різких стилістичних відмінностей між його фільмами, навіть найвіддаленішими один від одного за часом створення: «Колір граната» та «Легенда про фортецю Сурам» (1984) [85, с. 50].

Міфологія Параджанова, як і будь-яка міфологія в її класичному розумінні, є складною багаторівневою системою. Реальність і вигадка, спонтанність і порядок, значення і абсурдність, час і людина, природа і простір знаходяться в абсолютній рівновазі. Вони мають взаємний потяг і не поділяються на полярні протилежності, на загальні та часткові, стаючи, таким чином, різними сторонами одного образу. Образ існує в різних іпостасях, причому як в об'єктивній, видимій, так і в уявній, підсвідомості.

Образ у міфології існує у вільному обігу, він не вписується в строгий цикл подій, побудований на знаменитій тріаді: «краватка - кульмінація - розв'язка». Розвиток йде ніби по спіралі, оскільки, змінюючи іпостась, він зберігає лейттематичні властивості кореня, свою пам'ять, свій генетичний код. Логіка перетворення «явища» з часом передбачає не стільки його якісну трансформацію, скільки варіацію. Ці фактори надають міфу іманентний масштаб, особливий вимір семантичних функцій.

Міфологічний наратив особливо яскраво виражений у такому фільмі Параджанова, як «Колір граната» (1968).

Етнологія ХХ століття досліджує взаємозв'язок міфології та музики шляхом аналізу «ментальних структур», тобто глибинних структур свідомості. На думку Клода Леві-Строса, час міфологічного чи музичного твору та час його сприйняття різняться. Французький структураліст визначає час сприйняття як «континуум внутрішнього порядку». Цей фізіологічний час слухача, «руйнує» континуум культурно-історичного міфу. Зокрема, Леві-Стросс пише наступне: «Міфологія особливо впливає на психофізіологічні аспекти - саму довжину розповіді, повторення інших форм повторення та паралелізм, які для свого правильного сприйняття вимагають, щоб свідомість слухача, так би мовити, охоплювала розповідне поле поперек і поперек, коли воно розгортається перед ним. Те саме можна сказати про музику» [69].

Леві-Стросс, ставлячи музику в привілейоване становище і називаючи її «найвищою таємницею науки про людину», постійно підкреслює метафору своєї мови. Міф, як і музика, «оперує свідомими наближеннями істин» і відображає національне ставлення людини до дійсності.

Всі тимчасові мистецтва розкривають свою психічну систему в процесі сприйняття - слухання чи бачення. І якщо у фільмі важливішим є не конкретний візуальний візуал, який ілюструє історію, а інша візуалізація - бачення, спрямоване всередину, глядач здатний сприймати глибину ментальних структур, а також езотеричність художньої процесуальної як ціле,

тобто здатне побачити те, що знаходиться поза механічним спогляданням кінозору.

Етнографічний характер фільмів Сергія Параджанова підкреслює пошук архетипів та архаїчних про-елементів. Для нього спонтанна міфологія дивацтва пенсі (термін Леві-Стросса) - це не абстракція художньої літератури, а реальність, присутня в нинішньому стані.

У своєрідній системі мислення Параджанова складний характер логічних зв'язків міфологічного наративу відображає музичний початок, який визначає композиційний простір фільму. Музика у фільмах Параджанова відіграє значну роль як на семантичному, так і на синтаксичному рівні.

Теорія музики ретельно розробляється, тому її термінологія використовується в інших видах мистецтва, зокрема в кіно.

На відміну від музики, де ритмічна пульсація захоплюється слухом, формує емоційний образ, візуальна серія фільму помітно підкреслює його за допомогою частоти кадрів або їх навмисної повільності, розтягування. Тут, як і в музиці, природні темпо-ритмічні зрушення: зупинка камери, уповільнення і прискорення, плавність і дискретність, велика і мала тривалість, тобто тимчасові довжини, що чергуються по горизонталі та в їх вертикальному перекритті [58, с. 99].

Прояв статичних та динамічних властивостей руху в музиці та кіно має, звичайно, більше відмінностей, ніж спільного, оскільки динаміка для музики є пріоритетним фактором. Кіно в цьому випадку пропонує свої закони, які впливають із самої природи його засобів вираження. Наприклад, кінокамера не тільки фіксує рух, але й сама рухається. Суто технічна особливість, яка виконується завдяки баченню режисера та оператора, визначає стиль самого фільму. Варіація, яка лежить в основі багатьох видів мистецтва, стає універсальною в музиці. По-перше, він задуманий як філософська категорія розвитку-потoku і забезпечує діалектику будь-якого постійного в музиці процесу - він приховує простір між звуками. По-друге, варіація музики передбачає мінливість різних деталей звукових структур на рівні висоти,

ритму, гармонії, фактури, оркестровки. І трансформація, і модифікація, і будь-яке повторення в музичному творі змінюють контекстуальні та часові відносини, що безпосередньо пов'язані з кінематографічним мистецтвом.

Параджанов у своїх фільмах, і особливо в «Колір граната», використовує прийоми викладу матеріалу не тільки на початку кожного роману, але постійно в процесі фільму; там, де відсутній розвиток сюжету, а увага зосереджена на спогляданні образів - прийомах різноманітного повторення.

У режисерських фільмах є популярні в кіно образні ремінісценції та оригінальні музичні ритми-рухи - кадри, в яких відбувається зміна функцій окремих елементів, їх нова композиційна позиція і за допомогою цього - інша смислова акцентуація. Адже інтонаційне переосмислення певних мелодійних фігур впливає на структурну формацію в цілому [55].

Параджанов, для якого в «Кольорі граната» саме колір має активне смислове значення, використовує як суто кольорові (у музиці - темброво-кольорові) варіації (наприклад, у сцені з мереживом різних кольорів, що влітає Анну), так і композиційні (варіації тієї самої мізансцени) і орнаментальний (обертання маятникової ляльки), і предмет-знак (поет алегорично, через символічно значущі предмети, говорить про свою любов до Анни). Єдине, що тут семантично незмінним, - це музика, як природа - декор команчі, так і абстрактно-сучасна з яскраво вираженим інтервалом дисонансним, пуантилістичним за стилем.

Функції музики тут уподібнюються органній точці. Він діє як опора для низьких частот, дозволяючи іншим «голосам» вільно змінюватися. Як музичний прийом він нагадує поліфонічні варіації басо-остінато.

Вражаючій винахідливості варіацій Параджанова може позаздрити будь-який композитор, який пише варіації на власні задані теми. І, як композитор, режисер особливо ретельно підходить до питання про фактуру, яка в музиці є матеріальним втіленням звукової матерії. Характер співвідношення та функції всіх шарів музичної тканини твору визначають тип фактури: багатоголосий з рівними голосами, гармонійний з провідним

значенням одного-двох голосів та мелодійний, поєднуючи обидва типи, тобто коли кожен із голосів знаходить мелодичну самостійність.

Методологічний підхід Параджанова до фактури подібний до описаного музичного. Склад кадрів у його фільмах можна проаналізувати крізь призму музичної фактури. В експозиційних епізодах Параджанов воліє використовувати тип мелодійної фактури, що дозволяє індивідуалізувати окремі лінії образних чи предметних серій, перемикаючи увагу глядача з одного на інший [46, с. 18].

«Стрибки», фіксація зору на різних об'єктах є природними для кіно і виглядають не так різко для сприйняття розвитку матеріалу, як у музиці. Поліфонічні та гармонійні типи фактур, що використовуються для розробки або розвитку матеріалу, більш популярні у Параджанова. Поліфонічний тип фактури у його фільмах, як правило, не характеризується великою кількістю голосів (хоча є винятки, наприклад, епізод «Королівські ігри» в «Кольорі гранату» та подібний епізод «Король і народні ігри» "у фільмі «Легенда про фортецю Сурам»), що дозволяє підкреслити кожен фактурну лінію, її незалежну поведінку та функціональну незалежність. Таких епізодів багато. Зазвичай їх дають крупним планом.

Гармонійний тип фактури, навпаки, характеризується розвиненою поліфонічністю, а іноді і надвиробничістю. Режисер ефективно використовує цей тип фактури в кульмінаціях (наприклад, похорон католика в церкві з алегорично інтерпретованим овочевим стадом) або епізодах, що мають суттєво ключове значення. У цих випадках гармонійна фактура набуває, швидше, акордову композицію презентації: наскільки інтенсивно акорди тривають звучать у кіносценах з ламою. Супер поліфонічна структура цього акорду виражається у вертикальному (візуальний ряд будується вертикально, він як би просторово стиснений) в перекритті різних фігур. Ця багатофігурна, багатоповерхова, багатоголосна композиція є одним із специфічних кадрів Параджанова.

Таким чином, музика та кіно - мистецтво, яке протягом століть демонструвало різноманітні переходи на семіотичному та феноменологічному рівнях. Взаємопроникнення цих мистецтв породило нову суттєву форму їх існування. Параджанов у своїх фільмах відкрив нове явище візуально озвученої музики та виразності кіно.

Звичайно, перетікання одного мистецтва в інше не обмежує саму природу цих мистецтв, іншими словами, кіно не перестає бути кіно, а музика - музикою. Але потік збагачує кожне мистецтво, оскільки ступінь можливих асоціативних зв'язків зростає. Цей вид кіно звертається до сприйнятих інтелектуальних, чуттєвих, підсвідомих імпульсів, він формує новий тип кіно.

Сергій Параджанов увійшов в історію кіно як реформатор його мови. Подолавши літературний наратив, він увів у свої фільми поезику живопису, музики, хореографії та пантоміми, збагачуючи тим самим кінематограф новими законами синтезу мистецтва.

ВИСНОВКИ

У ході написання магістерської роботи було досягнуто наступних висновків.

Окрема увага була приділена стану вивченості проблеми та характеристики джерел. Вивчаючи це питання, ми дійшли до декількох висновків: постать відомого українського кінорежисера Сергія Параджанова залишається особливою в українській культурі та мистецтві ХХ ст. — періоду політичної «відлиги». Як джерела для вивчення біографії і творчості С. Параджанова нами використовувалося велика літературна спадщина режисера: його сценарії і листи, видані в збірках «Сповідь» і «Дремлющий палац», а також стаття «Вічний рух», вперше опублікована в журналі «Искусство кино» в 1962 році, де С. І. Параджанов викладає основні принципи своєї зароджуваної поетики. Додатковим і дуже об'ємним корпусом джерел стали мемуари і спогади про Параджанова його численних друзів, родичів, колег і шанувальників: В. Катанян, К. Церетелі, Т. Гуерра, Г. Кунцева, Е. Рапай і ін., що демонструють всю багатогранність і неповторність цієї унікальної особистості. Корпус джерел і літератури про творчість С.І. Параджанова досить великий, однак великою проблемою залишається відсутність повноцінної художньо - біографічної розробки життя і творчості даного режисера, необхідного для глибокого і всебічного трактування його фільмів, що ми і спробували заповнити в нашому дослідженні.

Сергій Параджанов безумовно є однією з головних фігур у радянському кіномистецтві. Його незвичний та новаторський погляд на кіно, те як воно діє та чим «дихає», перевернуло уяву про режисерську роботу та в один момент зробило вірменського режисера одним з найбільш впізнаваних митців того часу.

Важко переоцінити його вплив на радянське кіно, ще важче, переоцінити його вплив на українське. Він любив Україну і неодноразово про це говорив, зняв тут найбільш успішні роботи і захоплювався волелюбним народом, у котрого власна, самобутня історія та традиції. Можливо, саме етнографічний

аспект так приваблював режисера. Він, будучи ще з самого дитинства допитливим та не по роках ерудованим, знав багато та цікавився усім, що потрапляло під руки. І так, одного разу, під його руки потрапила і Україна. Значна частина його політ була знята саме в УРСР, а мило видні краєвиди назавжди запали в душу вірменському генію.

Рання творчість режисера особливо важлива та актуальна для нашого дослідження, адже нам необхідно прослідкувати еволюційні зміни у творчості режисера та проаналізувати яким чином, його кіно перетворилося в «народний скарб». Варто сказати, що культурологічний підхід значною мірою пояснює різні особливості кінематографічної мови С. Параджанова, які вже неодноразово описувались, але називали себе формальними. Так, наприклад, першість візуально-візуального принципу у його фільмах стає закономірністю, оскільки міфологічна свідомість оперує насамперед образами, надаючи семантичному поняттю другорядну роль. Ранні роботи Параджанова не відрізняються оригінальністю чи новаторством, однак вже там помітні майбутні риси режисера. Його міфологеми та звернення до історії, можна прослідкувати навіть у ранніх роботах, таких як «Перший хлопець», «Андрієш», «Українська рапсодія».

Питанню України та її історії, Сергій Параджанов приділяв чимало часу. Переглядаючи його роботи, мимоволі поринаєш у гуцульське життя, чи переносишся на Донбас, де тендітно та романтично показують лінію кохання, котра є у кожному фільмі режисера. Досліджуючи детально цю проблематику, ми дійшли до висновку, що Параджанов був людиною мультикультурною, його творчість залишила слід не лише в українському кіно. Можна сказати, що вона вплинула так само сильно й на вірменську та грузинську кінематографію, не залишилася байдужою до світового кінематографу. Режисер був яскравим представником незалежного мистецтва, що сформувалось в Україні під час політичної «відлиги». С. Параджанов, як надзвичайно обдарована людина, прекрасно знав історію Сходу, любив музику, літературу, фольклор, етнографію і виражав своє бачення світу в живописі.

Режисер поважав і втілював в екранних образах культурно-мистецькі світи як християнських, так і мусульманських народів. Митець намагався своєю творчістю через призму кінематографу донести індивідуальне та оригінальне бачення світу до творчої спільноти та громадськості. З плином часу можна констатувати, що це йому вдалося, а в історії українського кінематографу він залишається неперевершеним майстром школи «поетичного кіно».

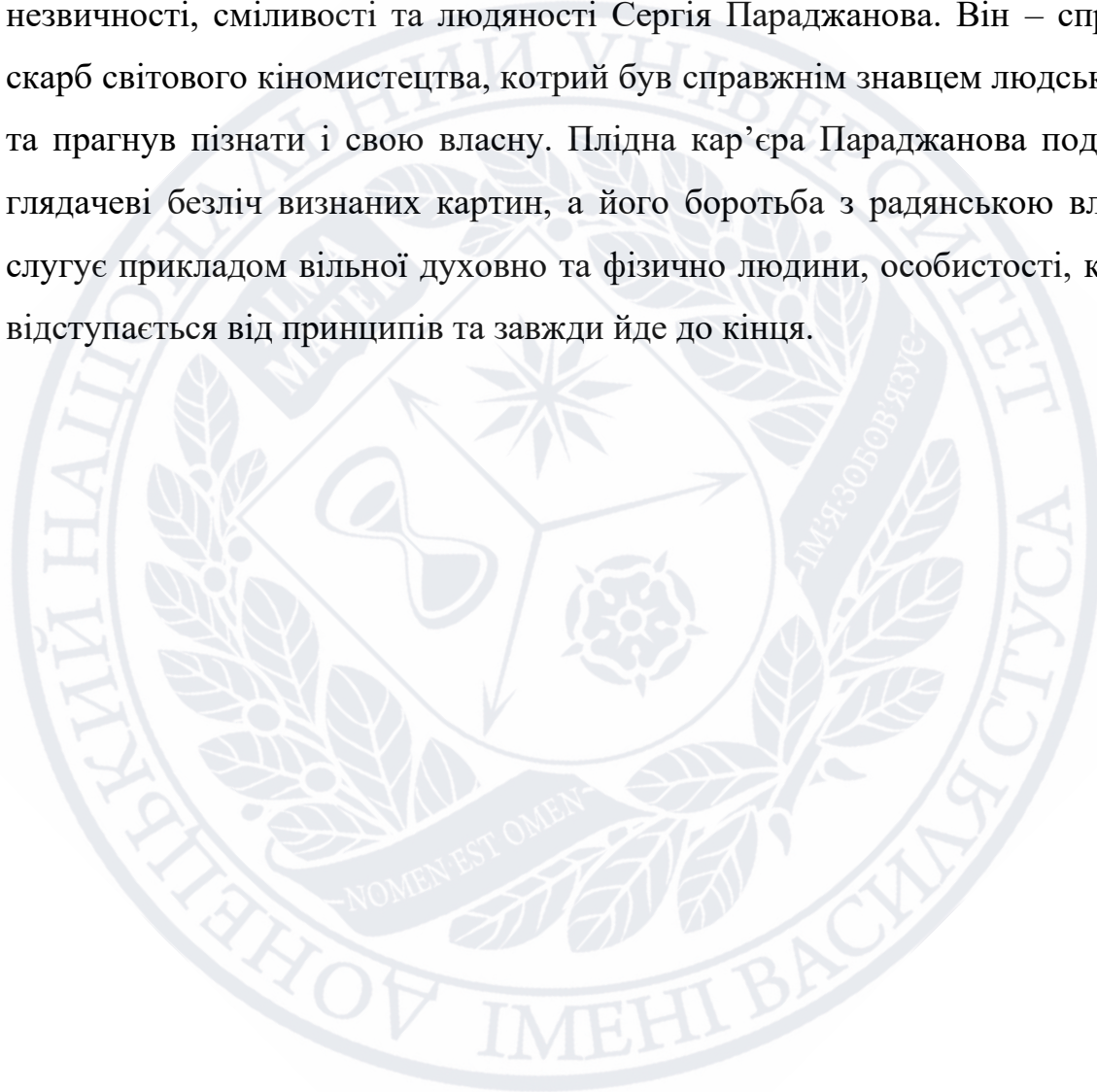
Сергій Параджанов увійшов в історію кіно як реформатор його мови. Подолавши літературний наратив, він увів у свої фільми поезики живопису, музики, хореографії та пантоміми, збагачуючи тим самим кінематограф новими законами синтезу мистецтва.

З фільму «Тіні забутих предків» починається в Україні відродження українського, з яскраво вираженим національним обличчям, кіномистецтва. Він чимало уваги приділяє українському питанню та прекрасно, здається самою душею розуміє цей народ, котрий відплатив йому сповна своєю любов'ю та пам'яттю. Творчість Сергія Параджанова — це і виклик, і шок, і разом із тим великий згусток емоційної енергії в усіх її проявах, що вирізняє режисера з-поміж інших.

Особливої уваги потребує розгляд картини «Тіні забутих предків», котрі по праву вважаються піком творчої майстерності режисера. Дослідивши особливості постановки та детально розібравшись у міфологемах цієї картини, ми дійшли до висновку про її незвичність та новаторство. До Параджанова, жоден з режисерів не проникав так глибоко в культурний пласт, не жертвував так своїм часом і здоров'ям, а працював без вихідних. Звісно, кінцевий результат виправдав усі жертви. Варто сказати, що в дискурсі українського авангарду, Сергій Параджанов і його роботи були в одному ряді з такими визнаними майстрами як О. Довженко та К. Муратова. Вірменський режисер як ніхто відчував українську культуру і неймовірно щиро показував її на екрані. Отже, картина принесла творцям не тільки світове визнання, але й створила безліч проблем. Доля кожного з них склалася по-різному, вони

пройшли через безліч випробувань, але їх поєднувала національна свідомість, любов до краю, про який вони заявили з широкого екрану на увесь світ. Кожен із цих людей вніс свою частку у створення даного шедеву, уклав частинку своєї душі, що й допомогло зробити цю кінострічку унікальною й неповторною.

Підсумовуючи вищезазначене, ми повинні наголосити на новаторстві, незвичності, сміливості та людяності Сергія Параджанова. Він – справжній скарб світового кіномистецтва, котрий був справжнім знавцем людської душі та прагнув пізнати і свою власну. Плідна кар'єра Параджанова подарувала глядачеві безліч визнаних картин, а його боротьба з радянською владою – слугує прикладом вільної духовно та фізично людини, особистості, котра не відступається від принципів та завжди йде до кінця.



СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Александр Прохоров. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». Санкт-Петербург 2007. 146 с.
2. Алексійчук Л. Воїн у полі. Про Сергія Параджанова та його часи. *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ: АртЕк, 2001. С. 261–267.
3. Алфьорова З. Кінематограф 1970-х рр. Соціокультурний контекст. *Нариси з історії кіномистецтва України*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 267–288.
4. Астафьева Л. Традиционный фольклор и кино. *Славянская традиционная культура и современный мир: сборник материалов научнопрактической конференции*. Вып. 2. Москва, 1997. С. 178–184.
5. Бабишкін О. Олександр Довженко – публіцист : літ.-критич. нарис. Київ : Рад. письменник, 1989. 200 с.
6. Бабишкін О. Своїм фільмом він допоміг збагнути філософію верховинців. *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 210–240.
7. Бажан М. Три фільми довженківців. *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ: АртЕк, 2001. С. 95–103.
8. Бажан О., Данилюк Ю. Опозиція в Україні (друга половина 50-х – 80-ті рр. XX ст.) / НАН України. Інститут історії України. Київ: Рідний край, 2000. 616 с.
9. Бакула Б. Українське кіно і тоталітаризм: «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ : АртЕк, 2001. С. 250–260.
10. Безклубенко С. Д. Українське кіно. Київ: Альтерпрес, 2004. 192 с.
11. Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2001. 170 с.

12. Безручко О. Кіноекспериментальні майстерні (КЕМ) як одна з форм залучення молоді в кінематограф. *Науковий вісник КНУКіТ*. 2013. Вип. 13. С. 306–316.
13. Безручко О. Формування кінематографічної школи в Україні: у 3-х т. Київ : Видав. центр КУНКіМ, 2017. Т.ІІ. 210 с.
14. Беліков М., Драч І., Ілленко Ю. Українське кіно: складова національної культури: твердження, запитання, сумніви, пропозиції. *Культура і життя*. 1988. 22 травня. С. 4–5.
15. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965). Київ: Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 63 с.
16. Бокотей Л. Л. «Закарпатський трансавангардизм» Ловранта Бокотея. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 6. С. 56–59.
17. Брюховецька Л. Арештовані фільми України. Цензура в українському кіно. *Поетичне кіно : заборонена школа*. Київ: АртЕк, 2001. С. 246–249.
18. Брюховецька Л. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2008. Т. 75. С. 77–84.
19. Брюховецька Л. Кіно як світогляд: Довженко і Параджанов. *Кіно-Театр*. 2004. № 3. С. 24-29.
20. Брюховецька Л. Магія образу: за і проти. Про нездійснений фільм «Київські фрески» Л. Брюховецька. *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 58–79.
21. Брюховецька Л., Велимчаниця О. С. Параджанов та Ю. Ілленко у роботі над «Тінями»: опоненти чи співники? *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 24-30.

22. Брюховецька О. «Не-ідентичне-з-собою»: децентрація суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків». *Наукові записки УКУ*. 2015. Ч. 6. Журналістика. Медіакомунікації. Вип. 1. С. 58-73.
23. Брюховецька О. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум*. Вип. 52. Культурологія. 2013. С. 48–54.
24. Брюховецька О. Школа без заборон: англомовні дослідження українського поетичного кіно сьогодні. *Кіно-Театр*. 2015. №2. С. 8-10.
25. Бурий А. Кінематографічні метафори історії як дзеркало європейської ідентичності. *Наукові записки. Серія «Культурологія»*. Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2014. Випуск 15. С. 122–142.
26. Вісник студентського наукового товариства Донецького Національного Університету Імені Василя Стуса. Вип. 13. Т. 2. Вінниця, ДонНУ імені Василя Стуса, 2021. 347 с.
27. Гонтова Л. Українське мистецтво. II половина XX ст. Київ: Ред. загальнопед. газ., 2005. 112 с.
28. Госейко Л. Історія Українського кінематографу. Київ: Видавництво KINO-KOLO, 2005. 461 с.
29. Гращенкова И. Н., Зиборова О. П., Косинова М. Р., Фомин В. И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. 2759 с.
30. Дворниченко О. И. Музыка как элемент экранного синтеза: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1975. 22 с.
31. Декрет Совета Народных Комиссаров. О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения. *Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. Управление делами Совнаркома СССР*. Москва, 1943. С. 626.

32. Дзюба І. «Параджанов більший за легенду про Параджанова». *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С.198-209.
33. Дзюба І. День пошуку. *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 23-24.
34. Довженко О. Сторінки Щоденника: (1941-1956). Київ: Вид-во гуманітарної літератури, 2004. 383 с.
35. Довженко Олександр Петрович. *Шаров І. 100 видатних імен України*. Київ: Вид. дім "Альтернатива", 1999. С.127-131.
36. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ: Дух і літера, 2014. 336 с.
37. Зеленчук Іван. Цінність дикої природи і традиційного гірського господарства гуцулів високогірної частини Верховинщини. *Українознавство*. 2009. № 2. С. 260–264. URL: <http://archive.nddiuvi.org.ua/fulltext.html?id=1640>
38. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: [монографія] Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Фенікс, 2007. 296 с.
39. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. І. Б. Зубавіна. К., Щек. с. 301 -302.
40. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2007. 296 с.
41. Історія українського кіно. Т. 2: 1930—1945 [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2016/kino2.pdf>
42. Коваленко М., Мішурін О. Син зачарованої Десни: спогади і ст. Київ: Рад. письм., 1984. 271 с.
43. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. 655 с.
44. Король Р. Так починався видатний фільм «Тіні забутих предків». *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ: АртЕк, 2001. С. 319–321.

45. Лакатош Р. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. *Поетичне кіно : заборонена школа*. Київ : АртЕк, 2001. С. 33–45.
46. Литвинова О. Музика в кінематографі України: Каталог. Ч.1. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2009. 453 с.
47. Литвинова О. Фольклорные традиции в украинской киномузыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вып. 2. Киев: Музична Україна, 1989. С. 76–85.
48. Луговський В. Невідомий маестро. Київ: Академія, 1998. 173 с.
49. Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2007. №33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sergeya-paradzhanova-kak-yavlenie-postmodernizma>
50. Луначарский А. В. Беседа с В. И. Лениным о кино. Самое важное из всех искусств. *Ленин о кино. Сборник документов и материалов*. Москва: Искусство, 1973. 823 с.
51. Марченко С. Документальні фільми про Параджанова. *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С.100–110.
52. Марченко С. М. Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини. *Екранні мистецтва*. 2015. № 3. С. 123–129.
53. Мезіна С. Національна традиція в українському авангарді 1960-х років: до постановки проблеми. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Вип. 27. Кив: Міленіум, 2015. 428 с.
54. Мусієнко Н. Сергій Параджанов: поезія світу речей. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 1. С. 64–66.

55. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432с.
56. Нариси з історії кіномистецтва України ІПСМ АМУ; Ред.- упоряд. І. Б. Зубавіна; Наук. ред. В. Л. Скуратівський, О. С. Мусієнко; Редкол. В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, В. Г. Горпенко та ін. К. Інтертехнологія, 2006. 864 с.
57. Олексик-Бейкер М. Сергій Параджанов: «Хай живе український націоналізм». *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. КИЇВ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 270–285.
58. Параджанов С. Й. Тіні забутих предків: розкадровки. Невідомий маестро. В. Луговський. К. Видавничий дім «Академія», 1998. 176 с.
59. Параджанов С. Сходження до майстерності. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ: АртЕк, 2001. 463 С.
60. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *Кіно-Театр*. 2012. № 2. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337
61. Перші вісімдесят... Кінорежисер Роман Балаян вийшов на новий ювілейний пік. Яюсь так несподівано. *Газета «День»*. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/media/pershi-visimdesyat>
62. Петрова О. Трансавангард по-українськи. *Час місцевий. Третє око: Мистецькі студії: монографічна збірка статей*. Київ: Фенікс, 2015. С. 109–120.
63. Погребняк Г. П. Поетичне кіно як базова модель українського авторського кінематографа. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: збірник матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р.* КИЇВ: НАКККіМ, 2015. С. 98–101.
64. Сергеева Т. С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в медиатексте. *Актуальные проблемы музыкального исполнительского искусства. История и современность*. Вып. 3. Казань: КГК, 2011. С. 98–107.

65. Сергій Параджанов і Україна: Зб. статей і документів / укл. Л. Брюховецька. Київ, 2015. 288 с.
66. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, Київ, 1994. 340 с.
67. Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно. Нариси з історії кіномистецтва України : наук. зб. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 77-116.
68. Справка Госкино СРСР в ЦК КПСС о продвижении советских фильмов в зарубежных странах в 1966 году. От 9. 06. 1967. *Культура и власть от Сталина до Горбачева. Аппарат ЦК КПСС и культура 1965-1972. Документы*. Москва, 2009. 360 с.
69. Стеффен Д. «Тіні забутих предків» як поетичне кіно. *Кіно-Театр*. 2015. № 2. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1734
70. Тримбач С. Роси і малороси в кіні російському, українському і прочая, і прочая... *Кіно-Коло*. 2003. № 20. С. 28–32.
71. Тримбач С. Сприйняття і аналіз класичних кінотекстів на прикладі аналізу фільмів «Звенигора», «Земля», «Тіні забутих предків», фільмів Кіри Муратової. *Практична медіаосвіта: авторські уроки*. Київ: Академія української преси, 2013. С. 351–363.
72. Тысяча и одна история о Параджанове. URL: <http://www.ashtray.ru/main/articles/paradjanov.htm>
73. Українська усна народна творчість. Навчальний посібник / Лановик М.Б., Лановик З.Б. К. Знання-Прес, 2006. 591 с.
74. Фомин В. И. История российской кинематографии (1941—1968 гг.). Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2018. 586 с.
75. Ховайба Н. Ідеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х – середини 1980-х років. *Етнічна історія народів Європи : Збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка*. Вип. 29. Київ: УНІСЕРВ, 2013. С. 95–99.

76. Ховайба Н. Ідеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х — середини 1980-х років. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe

77. Хороб С. Повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно». Збережені миті. Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії, Івано-Франківськ, 2015. 210 с.

78. Церетели К. Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь — игра / Сост., комм., предисловие К. Церетели. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. 272 с.

79. Церетели К. Остров Параджанова. Дремлющий дворец. Киносценарии. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5–12.

80. Череватенко Л. «Тіні забутих предків». *Голос України*. 2003. 9 січня. С. 12–13.

81. Чхатарашвілі-Петраш І. Авторство художника фільму. *Науковий вісник КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. Вип. 2–3. С. 157–162.

82. Шамилли Г. Б. Истинное и ложное настоящее в «мифе об импровизации» (К проблеме понимания и интерпретации классической музыки ислама). *Искусство Востока. Миф-Восток XX век. Сб. ст.* СПб., 2006. С. 301–328.

83. Шелупахіна К. М. Художні практики мистецтва трансавангарду як антропологічна стратегія формування «нової» ідентичності. *Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка*. 2010. № 7 (194) квітень. С. 150–155.

84. Юдин А. Парадоксы великого отказа. Герберт Марку зе. Эрос и цивилизация. Москва: АСТ, 2002. 525 с.

85. Ямборко О. «Живописне кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво». *Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів*. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С.48–58.

86. Ямборко О. «Тіні забутих предків» : нехудожній аспект знаковості (до 50-річчя створення фільму). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 2. 124–128.
87. Ямборська (Степаненко) К. С. Особливості звукової концепції фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». *Матеріали VIII круглого столу «Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи», 15 січня 2016 р., м. Київ*. Київ : Київський міжнародний університет, 2016. С. 121–126.
88. Яремчук А. Реальність «Тіней» : фільм як складник національного міфу : До 35-річчя виходу на кіноекрани кінострічки «Тіні забутих предків». *Українська культура*. 2000. № 7–8. С. 16.
89. Cook, David A. "Shadows of Forgotten Ancestors: Film as Religious Art." *Post Script* 3, no. 3 (1984): 16–23.
90. Efird R. Amorphous forms: Time and subjectivity in shadows of forgotten ancestors. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 8. № 1. 2014. P. 24-40.
91. Nebesio, Bohdan. "Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film." *Literature/Film Quarterly* 22, no. 1 (1994): 42–49.
92. Oeler K. A collective interior monologue: Sergei Parajanov and Eisenstein's Joyce-inspired vision of cinema. *Modern Language Review*. 2006. № 101. P. 472-487.
93. Oeler, Karla. "Nran guyne/The Colour of Pomegranates: Sergo Parajanov, USSR, 1969. «In The Cinema of Russia and the Former Soviet Union», P. 139–148.
94. Steffen J. *The Cinema of Sergei Parajanov* // University of Wisconsin Press. 2013. 308 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Фільмографія режисера Сергія Параджанова

- 1951 — Молдавська казка
- 1954 — Андрієш
- 1954 — 62 (кілька документальних і науково-популярних картин — «Наталія Ужвій», «Думка», «Золоті руки»)
- 1958 — Перший парубок
- 1961 — Українська рапсодія
- 1962 — Квітка на камені
- 1964 — Тіні забутих предків
- 1966 — Київські фрески
- 1968 — Діти Комітасу
- 1969 — Колір граната (Саят-Нова)
- 1969 — Акоп Овнатанян
- 1984 — Легенда про Сурамську фортецю
- 1986 — Арабески на тему Піросмані
- 1988 — Ашик-Керіб
- 1990 — Сповідь (не закінчено, оригінальний негатив включено до фільму Параджанов. Остання весна (1992))
- Сценарії
- 1964 — Тіні забутих предків
- 1965 — Київські фрески
- 1968 — Акоп Овпатанян
- 1969 — Колір граната
- 1986 — Арабески на тему Піросмані
- 1989 — Етюди про Врубеля
- 1990 — Лебедине озеро. Зона
- 1990 — Сповідь

Додаток Б



рис.1 кадр з фільму «Тіні забутих предків»



рис.2 кадр з фільму «Тіні забутих предків»



рис.3 кадр з фільму «Тіні забутих предків»



рис.4 кадр з фільму «Тіні забутих предків»

Додаток В

рис.1 кадр з фільму «Українська рапсодія»



рис.2 кадр з фільму «Українська рапсодія»



рис.3 кадр з фільму «Українська рапсодія»



рис.4 кадр з фільму «Українська рапсодія»

Додаток Г

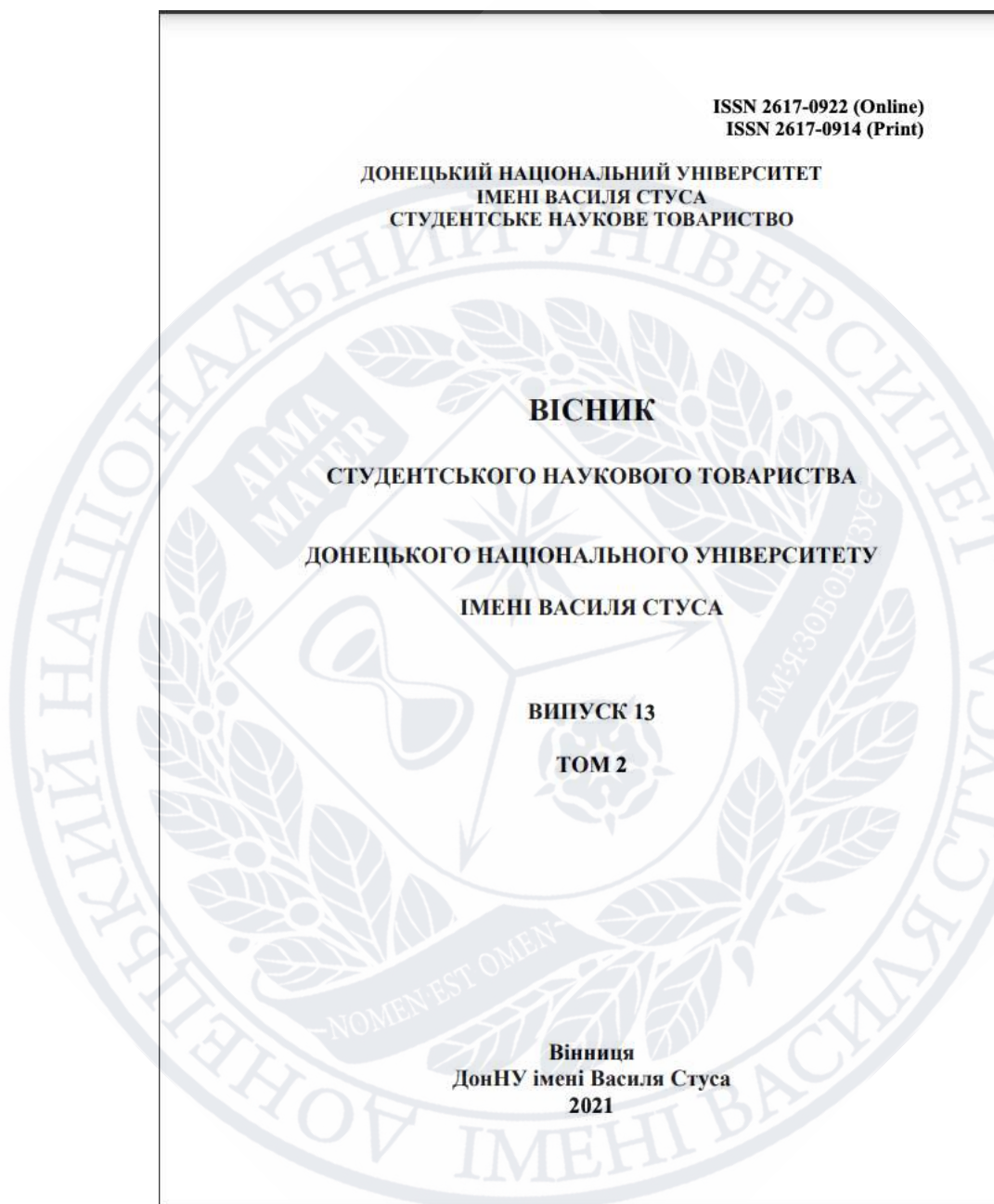


рис.1 обкладинка Вісника студентського наукового товариства ДонНУ ім.
Василя Стуса