



**Экранный мир Сергея Параджанова.**  
**Сборник статей / Сост. Ю. Морозов. — К. : ДУХ**  
**і ЛІТЕРА, 2013. — 336 с.**

Феномен тбіліського вірменина Сергія Параджанова, який творив своє кіно в Україні, Вірменії, Грузії та Азербайджані, десятиліттями вражає уяву культурної спільноти різних континентів. Його особистості й кінематографові присвячено сотні статей, видрукуваних десятками мов у наукових і популярних виданнях, монографії, документальні й ігрові фільми. Вітчизняний кінознавець Юрій Морозов у ретельно укладеній збірці «Екранний мир Сергея Параджанова» зробив першу спробу зібрати докупи бодай частину цієї світової параджаніани. Вибір, зроблений упорядником, позначений двома прикметними характеристиками. Перша стосується власне змісту: всі включені до видання тексти передусім у той чи інший спосіб досліджують творчу лабораторію митця, таємниці його екранного космосу, а тому Ю. Морозов відмовився від особистих спогадів колег і друзів режисера, зосередившись на різножанрових аналітичних матеріалах. Друга особливість пов'язана зі складом авторів, у якому легко прочитається пострадянський пієтет до російського кінознавства: дванадцять з двадцяти шести статей належать саме його представникам. Цілком зрозуміле прагнення залучити до «Екранного мира Сергея Параджанова» публікації таких визначних мислителів ХХ століття, як

Лев Аннинський чи Віктор Шкловський, провідних українських мистецтвознавців і культурологів Вадима Скуратівського чи Сергія Тримбача. При цьому залишилися поза увагою праці знаних вітчизняних істориків і критиків кіно Леоніда Череватенка і Романа Корогодського, американсько-німецького кінознавця Рона Голлоуєя, який доклав чимало зусиль до популяризації творчого доробку С. Параджанова в світі.

Помітні складнощі виникли у редактора збірки із визначенням громадянства авторів. Ті з них, хто досяг відомості за СРСР, працюючи на території РСФСР, класифіковані як росіяни, незалежно від національної приналежності. Тим часом Юрія Лотмана, який працював до і після розпаду СРСР у Тартуському університеті й за подібною логікою мав би бути названий естонцем, чомусь віднесено знову-таки до росіян. Юхима Левіна, який прийшов у науку й захистив кандидатську в Україні, викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, а з кінця 1970-х майже два десятиліття очолював журнал «Искусство кино» в Москві, можна було б позиціонувати як українського і російського мистецтвознавця, але і його віднесено лише до російської науки.

Мультинаціональна природа творчості режисера зумовила звернення до матеріалів вір-

менських і грузинських дослідників. Зі світової кінокритики у збірці подано лише французьку, польську, британську й американську. Беручи до уваги, що йдеться про книгу, видану за приватною ініціативою і приватним коштом, вибір авторів лишається прерогативою упорядника. Кожен представлений у книзі автор розглядає творчість Параджанова з позицій власного досвіду, пріоритетів, культурних традицій своєї країни, а разом вони являють собою багатоголосся інтерпретацій художнього явища, в якому національне начало, сягаючи верхів'я самовираження, трансформується у світове.

Глибиною осягнення художнього, філософського і міфологічного сенсу «Тіней забутих предків» вирізняється оприлюднена 1965 року на шпальтах «Искусства кино» стаття І. Дзюби «День пошуку». Після заборони фільму, арешту Параджанова і Дзюби цей довершений культурологічний есей, який містить ґрунтовну етнологічну аналітику символіки образів картини — від чорної вівиці в руках Марічки до обряду поховання, — на тривалий час канув у Лету. Для нової генерації читачів він стане відкриттям.

Л. Аннинський зосереджений на співвідношенні естетичного і етичного в мистецтві Сергія Параджанова. Розкриваючи основні вектори впливу художніх ідей режисера на кіномову його доби, критик підсумовує: «Підхоплено саме те, що може бути “підхоплено”: позірно язичницька пластика, яка легко вичерпує людину. Та не можна “підхопити” те, що цю пластику породило, те, що її дало змогу відкрити, індивідуальний досвід митця». За Аннинським, фахово технологічний погляд на творчу матрицю Параджанова призводить лише до суто формального розуміння її якостей.

Для француза Патріка Казальса, відомого як автора документального фільму «Сергій Параджанов. Бунтівник» (2004) і книги про майстра, домінантою стає співвідношення основних означників естетики, порівняння найважливіших засобів формування візуальних рішень Параджанова із європейською культурною традицією, зокрема — з образною системою Паоло Учелло, Еронимуса Босха, Рене Магрітта, Джотто. Дослідник проводить своєрідну каталогізацію бестіарію «Саят Нови», «Легенди про Сурамську фортецю» і «Ашик Керіба», розкриває значення застосовуваних у цих фільмах прийомів виразності: наплив, зміни кольору й перспективи, композиції «від риби до місяця» тощо. Характерно особливістю тексту Казальса є його послідовне ігнорування авторської групи фільмів

із перенесенням всієї повноти авторства виключно на Параджанова. Це пояснюється, з одного боку, необізнаністю французького критика з персоналіями радянського кіно, їхнім почерком, специфікою творчого почерку, з іншого ж — безмежним захопленням феноменом Параджанова, яке прочитується послідовно і відверто. Епізодичне знайомство Казальса з культурою Сходу пояснює окремі похибки в його інтерпретації смислів кавказького циклу фільмів. Наприклад, він називає самопожертву юного воїна Зураба, який добровільно дає замурувати себе в стіну Сурамської фортеці, «алхімічним рішенням і мазохізмом», тоді як для східної культури це священне жертвопринесення. І саме так сприймає його польський кінознавець Януш Ґазда, чії статті «Про Параджанова» і «Художник, який вигадує тільки правду» увійшли до збірки.

Ґазда не просто цікавився фільмами С. Параджанова, а й був добре знайомий із ним самим і з його мистецьким оточенням, співавторами його фільмів (операторами, художниками, композиторами). Вільно орієнтуючись у всьому культурному просторі республік СРСР, Ґазда дуже точно і глибоко осягнув усі прямі й приховані мистецькі ідеї екранного світу полінаціонального режисера. Обидві статті поєднують у собі досконалий кінознавчий аналіз із метафізичним осмисленням відтвореного в картинах майстра зв'язку між людиною і предметним полем, яке оточує її. Польський критик особливу увагу приділяє «Тіням забутих предків», порівнюючи внутрішній ритм стрічки з музичним. Використовує в аналітиці творів Параджанова обізнаність із його приватним матеріальним світом, щерсть переповненим автентичними реаліями різних національних традицій. Роками спілкуючись із режисером, Ґазда безпомилково виокремлює з його оповідей творче кредо: «Мистецтво є чимось вищим від нас, навіть вищим від меж нашої свідомості».

Якщо всі реалізовані проекти С. Параджанова проаналізовані цілою армією науковців, то незавершені «Київські фрески» мають на своєму рахунку лише поодинокі спроби досліджень. У цьому сенсі три статті, включені у присвячений фільмові розділ, значно розширюють сполучене з ним коло тем. Тим більше, що упорядник обрав авторів із різними фаховими і геомистецькими поглядами на творчість: культуролога Ю. Левіна, кінооператора О. Антипенка і кінознавця Дж. Стеффена. Педантичний Стеффен — один із вкрай небагатьох зарубіжних дослідників, які віддають належне конкретному внескові знімальної

групи в реалізацію параджанівського художнього задуму: у статті згадано художницю з костюмів Л. Байкову і улюбленого режисера монтажу майстра — М. Пономаренко, яку режисер запрошував на всі свої постановки.

Публікація листів В. Шкловського початку 1970-х — доби їхньої спільної праці над сценарієм за мотивами «Демона» М. Лермонтова — дає змогу зазирнути безпосередньо до творчої лабораторії. Параджанов не полишав надії реалізувати цей задум до останніх днів життя, постійно повертався до нього, винаходив щоразу нові засоби виразності. Особливо його захоплював епізод польоту Демона, про який режисер міг говорити годинами. У листах Шкловського знаходимо й короткі, але науково значущі деталі інше одного проекту — фільму про Г. Х. Андерсена «Диво в Оденсе».

Національного колориту додають збірці статті кавказьких авторів, які урізноманітнюють діапазон осмислення творчості режисера. Грузинський журналіст Г. Гвахарія, наприклад, розкриває вплив поліетнічного складу населення Тбілісі на світобачення С. Параджанова. Він цілком справедливо зазначає: «Фільм “Саят Нова” був фак-

тично першою спробою Параджанова відродити екуменічний характер тбіліського образу життя».

У постскрипті видання винесено спеціально для нього написану статтю С. Тримбача «Тексти і контексти», в якій міфологеми екранного світу режисера розглянуто в епічному вимірі, на перетині персонального художнього буття, національної і світової систем життєвих і мистецьких координат.

Важливою якістю книги є велика і багато в чому оригінальна добірка чорно-білих і кольорових ілюстрацій, до якої увійшли знакові кадри з фільмів, фото самого режисера, його друзів і колег, репортажні замальовки зі знімальних майданчиків. Зрозуміло, що «Екранний мир Сергея Параджанова» лише вибірково подає знакові тексти світової спільноти, залишаючи простір для наступних проектів, які можуть бути здійснені за участі країн, де жив і творив С. Параджанов — України, Вірменії, Грузії, Росії. Поки що маємо реалізований задум Ю. Морозова, який у пропонуваному обсязі являє собою по-своєму унікальну колекцію роздумів мислителів ХХ століття про Мистецтво.

*Людмила НОВІКОВА*