

ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Демещенко

Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук, доцент,
завідувач відділу Інституту
культурології НАМ України

Демещенко

Виолетта Валерьевна

кандидат исторических наук,
доцент, заведующий отделом
Института культурологии
НАИ Украины

Demeshchenko Violeta

Ph.D in History, associate professor,
Head of the Department of the
Institute of Culturology of the
NAA of Ukraine

Анотація. У статті розглядається творчий шлях видатного українського кінорежисера Сергія Параджанова — режисера-новатора ХХ ст. в українському кінематографі, що залишив по собі слід у світовому кіно.

Режисер був яскравим представником незалежного мистецтва, що сформувався в Україні під час політичної “відлиги”. Творчість Параджанова є надзвичайно яскравою з точки зору мультикультурності, що отримало визнання в українській, грузинській та вірменській кінематографії. Картини митця вирізняються професійною майстерністю, глибоким філософським мисленням, знанням національного фольклору, музики, виразністю кіномови. Роботи Параджанова наскрізь пронизані поетичністю, живописністю, мальовничістю та музичністю.

Ключові слова: культура, кіноживопис, кіномузика, фреска, колаж, фільм, сценарій, література, кінорежисура.

Актуальність. Стаття є спробою переосмислення творчості видатного українського режисера Сергія Параджанова в контексті української культури ХХ ст. періоду політичної “відлиги” та започаткування ним нового напрямку в українському кінематографі — “поетичного кіно”. Творчий доробок Параджанова є надзвичайно цікавим із точки зору мультикультурності, що отримав визнання в українській, грузинській та вірменській кінематографії. Картини митця вирізняються професійною майстерністю, глибоким філософським змістом, знанням національного фольклору, музики, виразністю кіномови.

Стан дослідження. 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”. Зокрема, дослідженню даної проблематики присвячені роботи відомих кінознавців: Сергія Безклубенка “Українське кіно” [2], Любомира Госейка “Історія Українського кінематографу” [5], Оксани Дворниченко “Музыка как элемент экранного синтеза” [6], Валентина Луговського “Невідомий маестро” [9], Оксани Мусієнко “Українське кіно: тексти і контекст” [11], Кори Церителі “Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь — игра” [15], Тетяни Сергеевої “Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в медиатексте” [14]. У 2014 році вийшла збірка статей і

документів “Сергій Параджанов і Україна”, де опубліковані статті кінознавців: Богдана Вержбицького, Вадима Скуратівського, Сергія Марченка, Анастасії Пашенко, Лариси Брюховецької, Ольги Ямборко, Роксоляни Свято, композитора Мирослава Скорика та ін.

Мета роботи полягає в тому, щоб охарактеризувати творчість видатного українського режисера Сергія Параджанова, який у своїх роботах звертається до національної культурно-мистецької спадщини українського, грузинського та вірменського народів, започатковує та надає особисте трактування новому напрямку в українському кіно — “поетичному кіно”.

Виклад основного матеріалу. Постає 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” [11, 288].

У цей період українські кінематографісти намагалися розширювати можливості кіномови, перебуваючи в пошуках, вони звернулись до традиційних українських джерел, витоки 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. Головною рисою цієї структури і стала гра на стикові між ілюзією та реальністю. Взаємопов’язаність, взаємозумовленість реалістичності та високої поезії і становить основу поетич-

ного кіно. Одна з особливостей цього кіно — буття людини — вписане в контекст вічності; світ природи постає як об’єкт естетизації. Останнє пов’язано з тим, що українське мистецтво визначають потужні традиції зображальної культури” [4, 22].

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 знаходилося 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 [10, 110].

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

Попереду численні дослідження одного з найзагадковіших феноменів — естетики Параджанова. Інколи здається неймовірним, як цей “геній-Прометей” спромігся проникнути у глибини світосприймання, бачення краси в культурах народів, розділених простором і часом. Згадаймо, що основою його диплома стала молдавська казка. Цей фільм прихильно сприйняв Довженко, і, як свідчить сам Параджанов, заперечив відомому кінознавцю Юреневу, який стверджував, що молодий випускник ВДІКу наслідує стрічку метра “Звенигора”. Він не наслідував, тому що “Звенигори” тоді ще не бачив. “Мені, очевидно, пощастило торкнутися того ж джерела, з якого черпав великий поет” [12, 347].

Життя митця не було простим, він ішов своїм особистим шляхом, очоливши нову течію в українському кінематографі — “поетичне кіно”, де нова традиція неоміфологічної свідомості стала нормою. Саме за нестандартне мислення і неохильність митця до соцреалізму звинувачувала

режисера радянська критика. На її погляд, метафоричність мови властива роботам режисера, та використання притчі було чимось не зрозумілим і не потрібним глядачу. “Для Параджанова була рішуче неприйнятна та знаковість у мистецтві, що перетворює зображення на щось подібне до сигналу світлофора, з його однозначністю:”...червоний — стій, зелений — іди!”. Проте тоталітарна система завжди вимагала від митця абсолютної точності у тлумаченні того, що бачимо на екрані. Складна асоціативність, багатозначність, зображення як поштовх до вільного фантазування завжди здавалися підозрілими” [12, 334].

Критика того часу була підпорядкована чітким канонам соцреалізму, основним підґрунтям якого була радянська ідеологія, що не допускала іншого мислення, оригінального творчого підходу чи “копіювання” капіталістичного, закордонного, не притаманного радянській людині мистецтва у всіх його проявах. Та все ж, незважаючи на це, українські митці-кінематографісти намагалися боротися за своє особисте бачення творчого процесу. “Ортодоксальна радянська критика звинуватила фільми Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики в архаїзмі через їхню схильність до притчі та метафоричну мову, яка трактувалась як щось незрозуміле глядачеві. Та в цьому й є унікальність українського кіно, в якому традиція поетичної та неоміфологічної свідомості сьогодні не вичерпалась, а навпаки залишається плідною” [4, 22].

Сучасник режисера художник Вілен Барський, який із часом емігрував до Німеччини, вважав Параджанова “повною і крайньою протилежністю радянському стандарту”, хист цього митця не відповідав цим стандартам, а тому і режисер із такою вдачею не міг очікувати легкого життя в СРСР. “Його мистецтво панувало над ним, і він підпорядковувався йому. Саме його творча інтуїція, якої він дотримувався, вирішила його долю; інакше не обтинали б йому сценарій за сценарієм, не рубали один початок фільму за другим, не посадили б до табору, не закрили б перед ним дверей кіностудії на довгі роки” [3, 64].

У Росії на телеканалі “Культура” 9 січня 2009 року до 85-річчя Сергія Параджанова було показано кіносюжет, де прозвучало інформаційне повідомлення, у якому телеведучий назвав майстра генієм кіно ХХ ст. та людиною епохи Ренесансу й висловив жаль, що ці високі слова, адресовані режисеру

після його смерті. Також у цій передачі прозвучало інтерв'ю з Корою Церетелі, яку Параджанов називав “особистим кінознавцем”. Вона говорила: “Постмодерн діє поєднанням непеєднуваного й дуже часто виявляється мертвонародженим, позбавленим емоцій. А от 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” [10, 137].

У документальному фільмі “Сергій Параджанов. Відкладена Прем'єра”, в основу якого покладена історія про закриття виробництва фільму “Київські фрески”, ми можемо почути голос режисера за кадром, який говорить: “Я не українець — я вірменин. Міг би працювати і в Єревані, і в Москві... Але Київ для мене — не просто місце проживання. І на Україні я не просто гість.... На біду чи на щастя, я органічно зрісся з Україною, я закоханий у її культуру, я виростав із неї як митець, і я не мислю своєї творчості поза нею” [10, 126].

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: “Основною режисури я вважаю життя. Якщо ви вмiєте фіксувати життя, вмiєте спостерігати і, знайшовши в житті істину, зможете її по-філософському узагальнити — це й є режисура” [10, 121].

Творча натура режисера знаходила підживлення у всьому, що його оточувало, а особливо, великий вплив на його творчість мав живопис і музика. Заслужений діяч мистецтв Грузинської СРСР, мистецтвознавець Кора Церетелі говорила про режисера, що його кіно стиль є особливим і це виявляється в кольоровому та композиційно-живописному вирішенні сюжету кінокартини. “Він насамперед “живописець”, — говорила вона й підкреслювала його неймовірну здатність “бачити” звук і “чути” його колір [14, 6–7].

Вважається, що зрілий стиль Параджанова “започатковано нереалізованим сценарієм “Київські фрески” і втілений на екрані у “Кольорі граната”, “Легенді про Сурамську фортецю”, кіноказці “Ашик-Керіб”. Образотворчий матеріал, з якого сформовані ці полотна, хоч і має основну прив'язку до певного історичного середовища, пересипаний репліками в бік мистецьких епох — від Ассирії,

Єгипту, вірменської та грузинської статуарної пластики і мініатюр до Ренесансу, бароко, рококо” [20, 53].

“Могутня архаїка, де артефакт зливався з природними стихіями, вільно перетікаючи одне в одне, органічно співіснують із суворою, іконописною, візантійською традицією, що теж була поєднаним початком для християнських культур — вірменської, грузинської, української. Аскетизм “Сурамської фортеці” (1984), “Мучеництва Шушаник” із їхнім торжеством духовного початку, чіткої вертикальної спрямованості до “небесних сфер” переплітаються з барочними формами, сповненими довільних переходів світла й темряви, стрімкими злетами й падіннями у безодню, вишуканістю й неочікуваністю мистецьких “вузлів”, — за точними й цікавими спостереженнями Сергія Тримбача та інших кінознавців, відкривається глибинний внутрішній зв’язок поетичного кінематографа із традицією українського бароко. Думається, що саме у доробку Параджанова ота барочність виявилась якнайповніше” [12, 344].

Свої нові ідеї режисер втілював досить оригінальним способом. Так, фреска стала основним методом, прототипом його кіно, на думку режисера, вона, на відміну від станкового живопису, підходила більше. “На відміну від класичного станкового живопису, що передає ситуацію, стан чи миттєвість, фреска може “змонтувати” в одному сюжеті різночасові події, і на противагу станковій картині вона протяжна у часі й просторі. Сергій Параджанов узяв художню фреску за прототип свого кіно, зокрема запозичивши звідти низку формальних прийомів”, — згадує Ольга Ямборко [19, 52].

Оскільки фреска сама по собі дозволяє створювати монументальні твори, що пов’язані як із часом, так і з архітектурою, для режисера це стало творчою знахідкою, він талановито переносить цю особливість фрески в площину екрану. “Передовсім його кінофреска імпресіоністична — це враження від сприйняття речей, трансформоване в асоціативні образи. І віднайдення їх пластики, фактури на екрані Параджанов називає найважчим завданням. Зв’язок із архітектурою й часом у параджанівських фресках постає на рівні стильових концепцій фільму й на більш глибокому — онтологічному рівні, бо час є для цього автора архітектурою (тобто структурою) і навпаки” [19, 52]. Параджанівське кіно репрезентує апогей живописності мальовни-

чості на екрані, жанрово означений майстром як кінофреска, де чи не кожен кадр є композиційно завершеним, самостійним полотном. Такий метод режисури викликав чимало дискусій, оскільки поставив під сумнів наявність у ньому саме кінематографічної мови, на що вказував і сам Параджанов: “...у цьому її перша слабкість і перша сила” [9, 162].

Метод колажу теж є тим новим елементом, який автор вживлює у свої роботи, у режисера він тісно пов’язаний із категорією часу. Світосприйняття Параджанова як людини було досить яскравим навіть у реальному житті, він міг поєднувати несумісні речі, а своєю творчістю порушував ті “святі” канони радянської кінематографії, які сповідувала тогочасна ідеологія й соціалістичний реалізм, основним принципом якого в мистецтві була зрозумілість. Колажний метод, де режисер поєднує ніби те, що неможливо поєднати, мистецьке й не мистецьке, а тим не менш, воно злилося в єдиній еклетиці у фільмах “Колір граната”, “Легенда про Сурамську фортецю”, кіноказці “Ашик-Керіб”, “Арабески на тему Піросмані”. “Категорія часу у Параджанова пластична, він оперує нею, зіставляючи різночасове, отже, й — різностильове, висновуючи свої образи- трактати як колаж. Такий підхід і є авторською манерою майстра, тут річ — це образ із специфічним генетичним кодом, через який проявляються відбитки часу”, — відзначила Ольга Ямборко [19, 52].

Фільм С. Параджанова “Тіні забутих предків” є проривом в українському кінематографі, саме він вплинув на відродження українського поетичного кіно. Звернення до літературного твору Михайла Коцюбинського та його кінематографічне прочитання по-новому на перетині століть, з одного боку, етнографізму XIX ст., з іншого — культури модерну XX ст. — відповідало пошукам митців “шістдесятників”. Без усвідомлення процесів, що відбувалися в тогочасному 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 Ка-

дочниковою. “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 [2, 128].

Фільм викликав чимало суперечок і не відразу був визнаний як шедевр українського кіно, масовому глядачу він здавався надто складним.

“Так чи інакше, але з фільму “Тіні забутих предків” починається в Україні відродження українського, з яскраво вираженим національним обличчям, кіномистецтва. Оскільки творці його були закохані в поезику Олександра Довженка й самі виявляли виразний нахил до поетичного, власне навіть живописно-поетичного стилю кінозображення, з’явився в тогочасній кінознавчій літературі термін: українська (частіше Київська) школа поетичного кіно. До неї належали, крім С. Параджанова, Ю. Ілленка, І. Миколайчука, 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 ін.

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 відкрити, “школу поетичного кіно”, відразу ж і “закрити” [2, 129–130].

“Проте головне питання — де, за прикладом яйця і курки, починається поетична течія, в Олександра Довженка чи у Сергія Параджанова? — бентежить молодих кінематографістів, які воліють вести мову радше про спорідненість, ніж про наслідування чи продовження. У Довженка переважали взаємовплив людини й природи, нерозривність громадянина й суспільства, а потреба відокремлення його суперників є терміновою й істотною. Масштабність подій змушувала Довженка стискати художню матерію фільму, а нова хвиля її розриває. Через це зображення стає виразнішим, енергійнішим і пластичнішим; опис життя — багатозначнішим; відбувається постійна кодифікація метафори.

Поетичне кіно Київської школи завдячує своєю оригінальністю не стільки технічному споряджен-

ню, фокусуванню, сповільненим зйомкам і злетам камери, скільки синкретичному світосприйманню й тисячолітньому культурному багатству, до фотографічної пам’яті якого привернула увагу кінематографічна модерна література. Біля її коліски були Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Іван Франко, Ольга Кобилянська, у чиїх творах оспівано красу Карпат, і особливо — прозаїк світової слави — Микола Гоголь із його рідним краєм, що став також казково-обітованою землею для українського кіно, яке позбавлене містицизму, притаманного російському психотипові й російському кіно, але вражене бароковою, типово “малоросійською” пристрасстю” [5, 213].

Радянський драматург, критик і теоретик кіномистецтва Михайло Блейман отримав “державне замовлення” на критику українського поетичного кіно, яке виконав на “відмінно”. У своїй статті “Архаїсти чи новатори?”, опублікованій в 1970 році в журналі “Искусство кино” (№8), він розкритикував українські та грузинські кінокартини, стверджуючи, що така течія, як “поетичне кіно”, не має майбутнього. “Громлячи грузинські та українські кінокартини, критик стверджує, що ця течія безперспективна: Параджанов чи Осика тільки відтворюють, на його думку, герметичні реалії. Стріляний горобець, вихований сталінською школою тридцятих років, Михайло Блейман упевнено й легко впорався зі своїм завданням великоросійського шовініста, як це зробив свого часу Дем’ян Бедний, виступивши проти Олександра Довженка. Поетичному кінематографу закидатимуть його елітарну реакцію на гіпотонію масового кіно, зосередження на історичній минувшині, яке партія вважає націоналістичним ухильництвом”, — відзначав Любомир Госейко [5, 213].

Давній друг Параджанова й видатний учений-літературознавець академік АН України Іван Михайлович Дзюба написав статтю-відповідь Блейману гарячими слідами у 1970 році, намагаючись дати альтернативний погляд на українське поетичне кіно з точки зору естетики, але, на жаль, ця стаття не була опублікована, пізніше уривки цієї статті було надруковано в журналах “Искусство кино” та “Культура і життя”. Так сталося, оскільки після 1966 року Михайло Дзюба зазнав політичних гонінь, його фактично ніде не друкували. “...Дзюбу переслідували за його виступи перед народом, а ще більше за рукопис книги “Інтернаціоналізм чи ру-

сифікація?”. Один примірник він віддав у ЦК, де зчинилася буря: “Про яку русифікацію він пише, у нас дружба народів”. А Іван кожне положення підкріплював посиланнями на стенограми партійних з’їздів, конференцій та пленумів і переконливо доводив, що політика партії веде до суцільної русифікації України”, — відзначав Іван Дзюба. Пізніше, коли книгу було надруковано за кордоном, його зацькували, а потім заарештували [1, 243].

Дзюба називав режисера універсальним генієм, маючи на увазі широке коло інтересів митця та його надзвичайно глибоке ставлення до національних культур, а особливо те, що вмів він побачити та підкреслити у своїх кінематографічних роботах щось особливе, притаманне певній національній культурі. “Україна йому до душі припала. Особливо після “Тіней забутих предків”. Він же був закоханий у гуцулів, у світ гуцульський, у жінок-гуцулок, які знімалися у його фільмі. Ну і ще одна причина: він досить гостро відчував національний гніт. Ті несправедливості, які чиняться до України, він дуже гостро відчував. Може, тому, що в Грузії та Вірменії це якоюсь мірою бачив, а в Україні це бачив у більшій мірі — й реагував. Тому поділяв наш протест, це ж було в атмосфері шістдесятництва, в атмосфері руху відродження” [7, 207].

Так, наприклад, у постанові Компартії України “Про дальше поліпшення й розвиток кіномистецтва на Україні” (1971 р.) поряд із позитивними змінами, що відбулися на кіностудіях України, було відзначено й негативні. Українським фільмам закидався неналежний ідейно-художній рівень, а також те, що мало фільмів знімається про Жовтневу революцію, Велику Вітчизняну війну, про братерну дружбу з народами Радянського Союзу. В рішеннях постанови йшлося про те, що основним завданням тогочасного кінематографа має стати зображення сучасника, будівельника комунізму засобами кіномистецтва, мають стверджуватися комуністичні ідеали. Також постановою наголошувалося на необхідності подальшого планування фільмів та затвердження їхньої тематики [16].

“Із трибуни Пленуму ЦК КПУ в травні 1974 року його новий перший секретар Володимир Щербинський завдає остаточного удару по кінохвилі — особливо по Сергію Параджанову, Юрію Ілленку, Леоніду Осиці, Борису Івченку, а також по Івану-Дзюбі, Івану Драчу, Георгієві Якутовичу та інших кінодіячах, заявляючи, що коли прийоми так звано-

го поетичного кіно, які підкреслюють абстрактний символізм та орнаментальний етнографізм, були короткочасно сприйняті деякими кінематографістами як основний художній принцип української кінематографії, то тепер їх треба вважати неприйнятними. Варто визнати, що на цей час формальні експерименти слабнуть від надмірної концентрації художніх засобів, які стають самодостатніми” [5, 214].

Дуже вразливий до національної несправедливості, залишаючись людиною, яка сповідувала свої власні закони в мистецтві, Параджанов не був байдужим до всіх тих, кого образила радянська влада, був проти придушення творчості як такої, яку на той час пригнічувала комуністична ідеологія та контролював “твердолобий” соціалістичний реалізм. Режисер дорого поплатився за своє вільнодумство, відсидівши п’ятнадцять років у в’язниці.

В інтерв’ю з канадською журналісткою Мирославою Олексик-Бейкер у 1988 році з нагоди прем’єри фільму “Ашик-Керіб” режисер на запитання, “Який вплив мало на вас ваше ув’язнення, заслання?”, відповів: “Безсмертя. Радянська влада, коли чинила цей жах, вона не знала, що люди симпатизують мені, бо були вже “Тіні забутих предків”, було закрито картину “Київські фрески”, було закрито “Інтермецо”, й я був розп’ятий на хресті, ще перебуваючи на свободі. І коли забрали мене, був наказ мене ще й знищити. А я вижив, тому що думав: або я помру серед цього тюремного середовища, або я щось нове зроблю. І я почав малювати. І сьогодні Вірменія, велика моя земля (хоча я, мабуть, і не знаю мови вірменської), вірменська влада побудувала триповерховий дім з мармуру, де буде виставлено ці мої роботи, мої малюнки, мій живопис” [13, 278].

У цьому ж інтерв’ю митець дав цікаву відповідь на питання щодо націоналізму. Журналістка в бесіді зазначила: “В Торонто відбувся фестиваль, на якому показали 50 фільмів із Радянського Союзу, яких ми ще не бачили, які давно були недозволені. Це довгий час. І ваш фільм “Тіні забутих предків”. Організатор тієї збірки фільмів так написав: “Про “Тіні” кажуть у Москві, що це є український націоналістичний фільм”. Але ваші пізніші фільми, які доводять до висновку, що ваш вхід у “Тіні забутих предків” не був націоналістичним, а більше виявив глибоке розуміння фольклору”. На питання: “Чи ви себе тепер вважаєте націоналістом якоїсь

країни?”, відповідь режисера була такою: “Те, що є в мистецтві фанатичне захоплення етнографією, поезією, ритмами танців, архітектурою, пейзажем, горами, степом, — це і є мистецтво режисера вміти узагальнювати й створити символ, образ. Я пишаюсь, якщо це називається українським націоналізмом. Український націоналізм — це не тільки розмовляти мовою й дитину віддавати в українську школу. Це формальності, такі зовнішні ознаки. Треба мати смак до істини, до Біблії, до української нації, яка має свою Біблію, свої розмови і свої думки. І своє горе і свої думи. Що таке націоналізм? Як це зветься? Це породжує генія, породжує патріота, який обороняє свою землю, тому що він її любить. А що — я повинен любити тільки москальські пісні? Я любив і співав українські пісні. І люблю їх, і співаю, коли приходиться свято якість” [13, 282].

Показово, що Параджанов завжди працював із національними композиторами: з Мирославом Скориком над фільмом “Тіні забутих предків” (1964), з Тиграном Мансуряном над фільмом “Саят-Нова” (1968), з Джаваншіром Кулієвим над фільмом “Ашкі-Керіб” (1988). І не останнім чинником у його виборі композитора виявлялося знання фольклорної традиції. А у випадку з Дж. Кулієвим вирішальним стало володіння композитором азербайджанською усно-професійною традицією (він виконав партію саза у фільмі) [14].

Незважаючи на те, що Параджанов завжди працював над фільмом із композитором, проте музична “партитура” його кінотворів народжувалася в горнілі його режисерської волі, підпорядкованої його задумам і баченню, де переплавлялися і всі композиторські пропозиції. Зрештою, його режисерське “слухання” пов’язане з неабиякою музичною обдарованістю і визначало музичний світ фільму. У Параджанова, який не любив словесний кінематограф, музика звучить протягом усього фільму, і її епізодична відсутність сприймається як особлива фарба, особливе смислове поле, як, наприклад, у фільмі “Ашкі-Керіб”, сцена зустрічі ашуга з матір’ю. Його фільми — музичні у тому вищому сенсі, в якому музичним є весь східний театр, заснований на звукозоровій єдності, синтезі співу (розмови), танцю (пантоміми) та інструментальної гри [14, 98–107].

Неординарну музичну обдарованість С. Параджанова відзначає й український композитор

М. Скорик: “Він дуже добре відчував музику. Крім того, сам добре грав на скрипці. Співпраця над “Тінями ...” була вельми цікавою. Звичайно, в цьому фільмі є моя музика, але більшу частину музики ми збирали. Гуцулів навіть возили до Києва, записували їх у павільйоні” [14, 98–107]. Імовірно, ця природна музикальність і визначила ставлення Параджанова до музики в кінофільмі, яка для нього була найважливішою, невід’ємною складовою глибокої структури кінотексту. Більше того, музичність, звукова поліфонія проявляється у Параджанова навіть на рівні тексту сценарію, написаного білими віршами й переповненого музичними образами, ідеями та звуковими деталями.

У С. Параджанова робота з композитором починається після того, як фільм повністю змонтований. Але музику він трактує як елемент синтезу, сплаву з відеотексту, і в його режисерській свідомості заздалегідь живе якийсь ідеал музики, конгеніальний задум фільму. Можна припустити, що він створював свої фільми “по слуху”, нанизуючи кадри на нитку зі звучання в ньому музичної “партитури”, а потім розповідав композитору, якою має бути музика того чи іншого фільму. В зв’язку з цим, показові слова М. Скорика, що згадує фразу С. Параджанова при першій їх зустрічі: “Я хочу, щоб ви написали для мене геніальну музику!” [14, 98–107].

У фільмі “Ашкі-Керіб” яскраво проявилася одна з головних особливостей його кіномови — спорідненість із принципами декоративності, що так зближує його творчість з естетикою мусульманського мистецтва. Цікаво простежити на прикладі цього фільму, як принципи музичного мислення в поєднанні з візуальною естетикою знаходять своє специфічне втілення в кінотексті. На цей зв’язок між структурою фільму і його компонентами, з одного боку, і закономірностями музичної побудови, музичної форми, музичної мови — з іншого, свого часу звернула увагу теоретик і практик кіно Оксана Дворніченко [6, 5].

Смислові та функціональні паралелі візуального та музичного виникають із самого початку фільму, коли після титрів, що супроводжуються налаштуванням музичного інструменту (саза, інструменту ашуга), автор дає візуальний “камертон” — галерею портретів іранського живопису XIX ст. Однак ми не ставимо перед собою завдання проаналізувати всю “музичну партитуру” “Ашкі-Керіба”, а відзначимо лише її характерні особливості. За відправну

точку візьмемо визначення самого Параджанова, який назвав свій фільм мугамом [16, 29].

Упевнені, що це, в більшій мірі, метафора, хоча, за великим рахунком, у ній відбилися бачення сутності явища. Називаючи фільм мугамом, автор відсилає нас до принципу конструювання класичної музики ісламу, що полягає в комбінуванні або поєднанні різних закінчених по думці й структурі мелодій, які “нанизуються” на так званій “стрижень” — базову, просторово-звукову модель [17, 321].

Таким же методом конструювання візуального та звукового матеріалу користується Параджанов у своєму фільмі. Базовою моделлю є сюжет казки Лермонтова “Ашик-Керіб”. Не маючи наміру її екранізувати, а лише відштовхуючись від її поетики, режисер створює структуру власних імпровізацій на тему вишуканої ісламської цивілізації, за його словами, “казку, схожу на розмальовану шкатулку” [16, 29].

Фільм народився з пристрасного бажання Параджанова зануритися в предметний і чуттєвий світ мусульманської культури, щоб у манері книжкової мініатюри відтворити не лише образи і фактури, але й атмосферу і дух мусульманського Сходу.

Смисловий ряд фільму організовується за допомогою колірних, композиційно-живописних і музично-звукових рішень. Сюжет цілком стрункий, побудований на “нанизуванні” фактурних, звукових, колірних, типажних характеристик предметів і образів. Причому музика так само неповторна, як і живописно-композиційне втілення фільму. Музичні смисли й символи поглиблюють відеотекст. Звертає на себе увагу семантична багатомірність музичних контрапунктів поряд із закінченістю кожного кадру й більших побудов-епізодів.

Форма фільму подібна до циклічної структури, яка за багатьма параметрами відповідає мусульманській естетиці. Таку структуру можна визначити як ту, що “не розвивається”, “відкриту” “незавершену”, оснований на послідовній комбінації автономних сегментів за принципом доповнення з тенденцією до повторності. Всі ці структурні властивості у фільмі спостерігаються і на рівні візуального, і на рівні музичного тексту.

Відмінність від музичного класичного циклу, з точки зору комунікативного акту, полягає в тому, що фільм — це завершена форма внаслідок своєї кінематографічної природи, і тут комбінування зображальних і музичних образів відбувається на

рівні народження авторського тексту. Не випадково фільм “Ашик-Керіб” К. Церетелі назвала “найбагатішим твором” Майстра [15, 9].

Параджанов широко користується естетикою стародавнього образотворчого мистецтва, що проявляється в застосуванні статичної камери, фронтальних мізансценах, площинному вирішенні кадрів. Поряд із цим Параджанов звертається й до музичної архаїки в її різних проявах (це і виконання фольклорної, пов’язаної з традиційними обрядами, й усно-професійної музики, що сягає корінням у середньовіччя; це і розуміння музичної архаїки як синкретичного цілого, з її давніми, магичними функціями, діючими як гіпноз). Музичні ідей-символи втілюються у фільмі через музичні інструменти та певну музично-культурну традицію: якщо у фільмі “Саят-Нова” — це дудук (духовий язичковий інструмент), кеманча (струнний смичковий інструмент), дзвони і вірменський духовний спів, то в “Ашик-Керіб” — це саз, тар, сантур, фрагменти мугама, ашугський репертуар, ісламський релігійний спів [8].

Особлива пристрасть Параджанова до алегоричного, колірної, цифрової, предметної, музичної символіки багато в чому співвідносна з суфійською символічною системою, через яку передавалося містичне знання. Безумовно, він знав про суфізм і суфійські ритуали. Його визначення “Кіно — це мистецтво спалахів” — викликає явну асоціацію з практикою містиків (і не тільки суфіїв) та їх “освяненнями”.

Атмосфера-занурення-стан на зйомках фільмів Параджанова також відсилають нас до східних музичних дійств, у тому числі й суфійських. Як відзначають очевидці, Параджанов був знавцем Сходу й давніх цивілізацій, на зйомках часто звучала перська музика, яку він любив і добре знав [18].

Коли йшли бої в Азербайджані, в Нагорному Карабасі, саме в цей час створювався фільм “Ашик-Керіб”, що отримав премію на міжнародному Стамбульському кінофестивалі в Туреччині, де майстер, незважаючи на попередження друзів не згадувати про політику, дав інтерв’ю: “У ті тяжкі дні я монтував цей фільм бо хотів показати його мусульманам світу — з якою великою ніжністю я освідчився їм у любові до їхньої великої культури, високої моральності, і навіть їхньої дивовижної краси, про яку самі навіть мало знають...” [10, 117].

Культура мусульманського світу, особливо Пер-

сії (так завжди режисер називав Іран), була близькою своєю естетикою і культурою душі митця, він розумів її красу, його приваблювала в ній загадковість, але радянській людині потрапити за кордон у той час було практично неможливо. Недарма, коли у режисера не було роботи, він у відчай надсилав іронічну телеграму до Кремля, в якій “безробітний режисер переконливо просить випустити його, бодай голого, через радянсько-іранський кордон, де він сподівався стати родоначальником іранського кіно...” [10, 118].

В Україні було знято художній фільм про ексцентричного генія під назвою “Параджанов”. Головну роль виконав співрежисер фільму французький актор вірменського походження Серж Аведікян, автор сценарію — український режисер Олена Фетісова. Ця стрічка на сьогодні — міжнародна продукція за участю таких країн, як Франція, Україна, Вірменія та Грузія. Фільм викликав неабиякий резонанс і у 2014 році був представлений на премію “Оскар”, яку, на жаль, не отримав. Світова прем’єра фільму відбулася на одному із найпрестижніших міжнародних кінофестивалів групи “А” в Карло-

вих Варах (Чехія) у 2013 році в конкурсній програмі “East of the West”, у цьому ж році на Одеському міжнародному фестивалі фільм отримав премію “Золотий Дюк” за кращий український повнометражний фільм.

Висновки. Отже, наше дослідження говорить про те, що творчість видатного українського режисера й спадок, який він залишив, не є забутими. 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 кінематографа 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”.

Література / References:

1. *Бабишкін О.* Своім фільмом він допоміг збагнути філософію верховинців. (Фрагмент із книжки “Життя не ниву перейти”)/ О. Бабишкін // Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. — С. 210–240.
2. *Безклубенко С. Д.* Українське кіно / С. Д. Безклубенко. — К.: Альтерпрес, 2004. — 192 с.
3. *Брюховецька Л.* Магія образу: за і проти. Про нездійснений фільм “Київські фрески” / Л. Брюховецька // Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. — С. 58–79.
4. *Брюховецька Л., Велимчаниця О. С.* Параджанов та Ю. Ілленко у роботі над “Тінями”: опоненти чи співники? / Л. Брюховецька, О. Велимчаниця // Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. — С. 24–30.
5. *Госейко Л.* Історія Українського кінематографу / Любомир Госейко. — К.: Видавництво KINO-KOLO, 2005. — 461 с.
6. *Дворниченко О. І.* Музика как элемент экранного синтеза Текст.: автореф. дис. канд. искусствоведения / О. И. Дворниченко. — М., 1975. — 22 с.
7. *Дзюба І.* “Параджанов більший за легенду про Параджанова” / І. Дзюба // Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. — С. 198–209.
8. *Кулієв Дж.* Низкий поклон // “Аверроэс”, 14-11-2006. / [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.southcaucasus.com/index.php?page=publications&id=1105>.
1. *Oleg Babishkin.* Svoim filmom vin dopomig zbagnuti filosofiya verkhovintsev. (Fragment iz knizhki “Zhittya ne nivu pereyti”)/ Babashkin Oleg// Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv. — K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnichiy dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S. 210–240.
2. *Bezklubenko S. D.* Ukrainske kino / S. D. Bezklubenko. — K.: Alterpres, 2004. — 192 s.
3. *Larisa Bryukhovetska.* Magiya obrazu: za i proti. Pro nezdiysneniy film “Kiivski freski”/ Bryukhovetska Larisa// Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv. — K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnichiy dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S. 58–79.
4. *Larisa Bryukhovetska, Olga Velimchanitsya.* S. Paradzhanov ta Yu. Illenko u roboti nad “Tinyami”: opONENTI CHI SPILNIKI?/ Bryukhovetska Larisa, Velimchanitsya Olga// Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv.- K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnichiy dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S. 24–30.
5. *Goseyko L.* Istoryia Ukrainskogo kinematografu / Lyubomir Goseyko. — K.: Vidavnitstvo KINO-KOLO, 2005. — 461 s.
6. *Dvornichenko O. I.* Muzyka kak element ekrannogo sinteza /Dvornichenko, O. I. Muzyka kak element ekrannogo sinteza Tekst.: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya / Dvornichenko O.I. — M., 1975. — 22 s.
7. *Ivan Dzyuba* “Paradzhanov bilshiy za legendu pro Paradzhanova”/Dzyuba Ivan// Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv.-K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnichiy dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S. 198–209.
8. *Kuliev Dzh.* Nizkiy poklon // “Averroes”, 14-11-2006 / [Elektronny resurs]. — Rezhim dostupa <http://www.southcaucasus.com/index.php?page=publications&id=1105>.

9. *Луговський В.* Невідомий маестро /В. Луговський — К.: Академія, 1998. — 173 с.
10. *Марченко С.* “Документальні фільми про Параджанова” / С. Марченко // Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Кієво-Могилянська академія”, 2014. — С.100-110.
11. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Кієво-Могилянська академія”, 2014. — 288 с.
12. *Мусієнко О. С.* Українське кіно: тексти і контекст / О. С. Мусієнко Глобус-Прес, 2009. — 432с.
13. *Олексик-Бейкер М.* Сергій Параджанов: “Хай живе український націоналізм” / М. Олексик-Бейкер. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. - К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Кієво-Могилянська академія”, 2014. — С. 270–285.
14. *Сергеева Т. С.* Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в медиатексте / Т. С. Сергеева // Актуальные проблемы музыкального исполнительского искусства. История и современность. Вып. 3. Казань: КГК, 2011. — С. 98–107.
15. *Церетели К.* Остров Параджанова /Кора Церетели // Дремлющий дворец. Киносценарии. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — С. 5–12.
16. *Церетели К.* Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь — игра / Сост., комм., предисловие К. Церетели /К. Церетели. — Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. — 272 с.
17. *Шамилли Г. Б.* Истинное и ложное настоящее в “мифе об импровизации” (К проблеме понимания и интерпретации классической музыки ислама) / Г.Б. Шамилли // Искусство Востока. Миф — Восток — XX век. Сб. ст. СПб., 2006. — С. 301–328.
18. *Ховайба Н.* Идеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х — середини 1980-х років / Н. Ховайба // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?
19. Тысяча і одна історія о Параджанове / [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ashtay.ru/main/articles/paradganov.htm>.
20. *Ямборко О.* “Живописне кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво” / О. Ямборко //Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. — К.: Редакція журналу “Кіно-Театр”, Видавничий дім “Кієво-Могилянська академія”, 2014. — С.48–58.
9. *V. Lugovskiy.* Nevidomiy maestro/Valentin Lugovskiy — K.: Akademiya, 1998. — 173 s.
10. *Sergiy Marchenko* “Dokumentalni filmi pro Paradzhanova”/Marchenko Sergiy// Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv.— K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnicхий dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S.100–110.
11. Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv.— K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnicхий dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — 288 s.
12. *O. S. Musienko.* Ukrainske kino: tekst i kontekst/Musienko O.S. Globus-Pres, 2009 — 432s.
13. *Miroslava Oleksik-Beyker.* Sergiy Paradzhanov: “Khay zhive ukrainskiy natsionalizm”/Oleksik-Beyker Miroslava. Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv. — K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnicхий dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S.270–285.
14. *Sergeeva Tatyana Sergeevna.* Muzykalny mir filmov S.Paradzhanova: muzyka v mediatekste / Tatyana Sergeevna Sergeeva// Aktualnye problemy muzykalnogo ispolnitel'skogo iskusstva. Istoriya i sovremennost. Vyp. 3. Kazan: KGK, 2011. — S. 98–107.
15. *Tsereteli K.* Ostrov Paradzhanova /Kora Tsereteli // Dremlyushchiy dvorets. Kinostsenarii. — SPb.: Azbuka-klassika, 2004. — S. 5–12.
16. *Tsereteli K.* Kollazh na fone avtoportreta. Zhizn — igra / Sost., komm., predislovie K. Tsereteli. — Nizhniy Novgorod: DYeKOM, 2005. — 272 s.
17. *Shamilli G. B.* Istinnoe i lozhnoe nastoyashchee v “mife ob improvizatsii” (K probleme ponimaniya i interpretatsii klassicheskoy muzyki islama)/ G.B. Shamilli // Iskusstvo Vostoka. Mif — Vostok — XX vek. Sb. st. SPb., 2006. — S. 301–328.
18. *Natalya Khovayba.* Ideologichna skladova ukrainskogo radyanskogo kinematografu seredini 1960-h-seredini 1980-h rokov/Khovayba Natalya/ [Elektronny resurs]. — Rezhim dostupa: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?
19. Tysyacha i odna istoriya o Paradzhanove // [Elektronny resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.ashtay.ru/main/articles/paradganov.htm>.
20. *Olga Yamborko* “Zhivopisne kino Sergiya Paradzhanova i obrazotvorche mistetstvo”/Yamborko Olga//Sergiy Paradzhanov i Ukraina. Zbirnik statey i dokumentiv.-K.: Redaktsiya zhurnalu “Kino-Teatr”, Vidavnicхий dim “Kievo-Mogilyanska akademiya”, 2014. — S.48–58.

Демещенко Виолетта Валерьевна

Творчество Сергея Параджанова в контексте украинской культуры XX века

Аннотация. В статье рассматривается творческий путь выдающегося украинского кинорежиссера Сергея Параджанова — режиссера-новатора XX века в украинском кинематографе, который оставил после себя след в мировом кино. Режиссер был ярким представителем независимого искусства, сформировавшегося в Украине во время политической “оттепели”. Творчество Параджанова является чрезвычайно ярким с точки зрения мультикультурности, получившее признание в украинском, грузинском и армянском кинематографе. Картины творца отличаются профессиональным мастерством, глубоким философским мышлением, знанием национального фольклора, музыки, выразительностью киноязыка. Работы Параджанова насыщены поэтичностью, живописностью и музыкальностью.

Ключевые слова: культура, киноживопись, киномузыка, фреска, коллаж, фильм, сценарий, литература

Demeshchenko Violeta

Creative Work of Serhii Paradzhanov in the Context of Ukrainian Culture of the XXth Century

Summary. This article is an attempt of reinterpretation of creative works of famous Ukrainian film director Serhii Paradzhanov in the context of Ukrainian culture in the twentieth century's period of political “thaw” and commencing of a new trend in Ukrainian cinematograph — “poetic film”.

A lot of researches, recollections, and articles, memoirs of his friends and contemporaries who knew the artist as an extraordinary, talented and uncompromising person are devoted to creative works of Serhii Paradzhanov. There are a lot of documentaries that tell about the tragic and at the same time filled with creative work life of “the poet of the screen”.

Purpose of this work is to characterize the creative work of a prominent Ukrainian film director Serhii Paradzhanov, who in his works appeals to the national cultural and artistic heritage of Ukrainian, Georgian and Armenian peoples, launches and offers a personal interpretation of a new trend in the Ukrainian cinema — “poetic cinema”.

The figure of the famous Ukrainian film-director Serhii Paradzhanov is special in Ukrainian culture and art of the XX-th century's period of political “thaw”. In fact, from 1952 to 1973 the film director lived and worked in Kyiv and created his best works in the Dovzhenko Film Studios, this film studio became his experimental, creative and innovative laboratory.

At that period Ukrainian filmmakers tried to empower the language of films and they turned to the traditional Ukrainian sources that are rooted in the national culture and mentality, namely in literature and folklore. Developing these traditions within the screen space artists reached the level of a new neomythological consciousness that was inherent to Ukrainian cultural mentality of the twentieth century, from the symbolism to postmodernism.

Paradzhanov was a multicultural person; his works left a footprint not only in Ukrainian cinema. It is possible to say that they had the same influence on Armenian and Georgian cinematography, and on the world cinema. The life of the artist was not easy; he went his own way leading a new trend in the Ukrainian cinematography — “poetic cinema” where a new tradition of neomythological consciousness has become the norm. For the artist's innovative thinking and his disinclination to social realism he was the subject to soviet criticism. From its point of view the metaphorical language that was inherent in the works of the film director and the use of parables was something not understandable and unnecessary for the viewer.

Critics at that time subordinated to the strict canons of socialist realism which main basis was soviet ideology that did not allow different thought, creative or original approach or copy of capitalist and foreign life which did not suit soviet person of art in all its forms. Yet in spite of this Ukrainian artists-filmmakers tried to fight for their personal vision of the creative process.

It is believed that the mature style of Paradzhanov was started in unrealized scenario “Kyiv Frescoes” and embodied on the screen in “Colour of Pomegranate”, “Legend of Suram Fortress”, “Arabesque on the Theme of Pirosmeni” and in film-tale “Ashik-Kerib”. His film “Shadows of the Forgotten Ancestors” is a breakthrough in Ukrainian cinema that influenced the revival of Ukrainian “poetic cinema”.

His reference to the literary work of Kotsiubynskyi and its cinematic reading in a new way at the intersection of the centuries, of the ethnographic of the nineteenth century on the one hand and Art Nouveau of the twentieth century on the other hand, was consistent with the search of artists — “men of the sixties”.

It is demonstrative that Paradzhanov always worked with national composers: with Myroslav Skoryk on the film “Shadows of the Forgotten Ancestors” (1964), with Tigran Mansurian on the film “Saiat-Nova” (1968), with Javanshir Kuliiev on the film “Ashik-Kerib” (1988). And his knowledge of folk traditions was not the last factor in choosing a composer.

His work with composers Paradzhanov used to begin after the film had been completely mounted. But he treats music as a part of synthesis, alloy with videotext, and in his director's mind some ideal music sympathetic to the idea of the film had lived beforehand.

In Ukraine a feature film about the eccentric genius named “Paradzhanov” was filmed. The leading role was performed by the co-director of the film a French actor of Armenian descent Serge Avedikian, the script writer was a Ukrainian film director Olena Fetisova. This film today is an international production with the participation of such countries as France, Ukraine, Armenia and Georgia.

The film caused a great resonance and in 2014 was listed for the “Oscar” award, but unfortunately it did not get it. The world premiere was held at one of the most prestigious international “A” film festivals in Karlovy Vary (Czech Republic) in 2013 in the contest programme “East of the West”, the same year at the Odessa International Film Festival this film won the “Golden Duke” prize as the best Ukrainian full-footed film.

Creative works of the famous Ukrainian film-director and his creative heritage that he left is not forgotten. The director was a prominent representative of the independent art that was formed in Ukraine during the political “thaw”.

S. Paradzhanov as an extraordinarily talented person knew perfectly well the history of the East, loved music, literature, folklore, ethnography and was expressing his vision of the world in painting. The director respected and embodied in screen images cultural and artistic worlds of both Christian and Muslim peoples. The artist tried to bring personal and original vision of the world to the artistic community and the public through the prism of cinema. With the course of time we can see that he succeeded and in the history of Ukrainian cinema he remains unsurpassed master of the “poetic cinema” school.

Key words: culture, film painting, film music, fresco, collage, film script, literature, film direction.