

5. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. ; Т.2. / Т.Ливанова. – М.:Музыка, 1982. – 667 с.
6. Материалы и документы по истории музыки. Т.ом.И XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия); [пер. с итал., франц., немец., англ. под. ред. проф. М.В.Иванова-Борецкого]. – М. : Музгиз, 1934. – 604 с.
7. Plan de Turgot (1734-1739) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dessinoriginal.com/593-plan-de-turgot-1734-1739.html>.

References

1. Biuken E. Muzyka epokhi rokoko i klassitsizma / E.Biuken ; pod. red. prof. M.V.Ivanova-Boretskogo ; [per.s nemetskogo V.V.Mikosh]. – М. : Muzgiz, 1934. – 272 s.
2. Velyka iliustrovana entsyklopediia istorii mystetstv ; [Per.z anhl.]. – K.: Makhaon-Ukraina, 2008. – 512 s.: il.
3. Genika R. Istoriia fortepiano v svyazi s istoriei fortepiannoi virtuoznosti i literatury. Epokha do Betkhovena / R.Genika. – М. : Muzykal'naia trgovlia P.Iurgensona, 1896. – 216 s.
4. Istoriia violonchel'nogo iskusstva. Violonchel'naia klassika. Kniga pervaia / L.Ginzburg. – M-L. : Muzgiz, 1950. – 511 s.
5. Livanova T.N. Istoriia zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda. V 2-kh t. ; T.2. / T.Livanova. – М.:Музыка, 1982. – 667 с.
6. Materialy i dokumenty po istorii muzyki. Tom.II XVIII vek (Italiia, Frantsiia, Germaniia, Angliia); [per. s ital., frants., nemets., angl. pod. red. prof. M.V.Ivanova-Boretskogo]. – М. : Muzgiz, 1934. – 604 s.
7. Plan de Turgot (1734-1739) [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://www.dessinoriginal.com/593-plan-de-turgot-1734-1739.html>

УДК 791.43.01

Демещенко Віолета Валеріївна
кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: viola.6@mail.ru

ТВОРЧІ ПОШУКИ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

У статті розглядається творчий шлях видатного українського кінорежисера Сергія Параджанова – режисера-новатора ХХ століття, митця українського поетичного кінематографу, що залишив слід і у світовому кіно. Режисер був яскравим представником незалежного мистецтва, що сформувалося в Україні під час політичної "відлиги". Параджанов отримав широке визнання в українській, грузинській, та вірменській кінематографії, його картини вирізняються професійною майстерністю, глибоким філософським мисленням, знанням національного фольклору і музики, виразністю кіномови. Поетичністю, живописністю та музичністю пронизані всі його кінокартини.

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

Демещенко Виолетта Валерьевна, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Творческие поиски выдающегося украинского режиссера Сергея Параджанова

В статье рассматривается творческий путь выдающегося украинского кинорежиссера Сергея Параджанова – режиссера-новатора ХХ века, художника украинского поэтического кинематографа, который оставил после себя след и в мировом кинематографе. Режиссер был ярким представителем независимого искусства, сформировавшегося в Украине во времена политической "оттепели". Параджанов получил широкое признание в украинской грузинской и армянской кинематографии. Его картины отличаются профессиональным мастерством, глубоким философским мышлением, знанием национального фольклора и музыки, выразительностью киноязыка. Поэтичностью, живописностью и музыкальностью пронизаны все его картины.

Ключевые слова: литература, фреска, коллаж, киноживопись, киномузыка, фильм, кинокартина, сценарий, кинорежисура.

Demeschenko Violetta, Ph.D., Associate Professor Director of the Institute of Arts, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Creative search of the famous Ukrainian directed by Sergei Paradjanov

In article discusses creative path of prominent Ukrainian filmmaker Sergey Parajanov who was producer-innovator of the twentieth century and artists of Ukrainian poetic cinema which left a footprint in the world cinema. Producer was a prominent representative of Independent art which was formed in Ukrainian during the political "thaw". Parajanov received wide recognition as a producer in Ukrainian, Georgian and Armenian cinematography of his films include professional skill profound philosophical thinking, knowledge, of national folklore and music expressive language film. Poetry? Pictorial and musicality are imbued with all his films.

Keywords: literature, fresco, painting in film, music in film, cinema, motion picture, screenplay, film direction.

Відомий кінорежисер Сергій Параджанов залишається для нас особливою постаттю в українському мистецтві, легендарною людиною, творцем, життя якого було присвячене служінню високому мистецтву кіно. Творчість видатного українського режисера, який був людиною мультикультурною, залишила слід не лише в українському кіно, а й вплинула так само сильно й рівномірно на вірменську та грузинську кінематографію, не залишилася байдужою до світового кінематографу. "Ортодоксальна радянська критика звинуватила фільми Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осипки в архаїзмі через їхню схильність до притчі та метафоричну мову, яка трактувалась як щось незрозуміле глядачеві. Та в цьому і є унікальність українського кіно, в якому традиція поетичної та неоміфологічної свідомості сьогодні не вичерпалась, а навпаки залишається плідною" [3, 22].

Мета статті – дати характеристику творчості видатного українського режисера, який в своїх роботах звертається до національної культурно-мистецької спадщини українського, грузинського та вірменського народів, відроджує та надає особисте трактування українському поетичному кіно.

Творчості Сергія Параджанова присвячено чимало досліджень, спогадів, статей, мемуарів його друзів та сучасників, які знали митця як людину неординарну, талановиту й безкомпромісну. Знято багато документальних фільмів, що розповідають про трагічне й водночас сповнене творчості життя "поета екрану". Зокрема, дослідженню даної проблематики присвячені праці знаних кінознавців: Сергія Безклубенко "Українське кіно" [2], Любомира Госейко "Історія Українського кінематографу" [4], Оксани Дворниченко "Музыка как элемент экранного синтеза"[5], Валентина Луговського "Невідомий маестро" [8], Оксани Мусієнко "Українське кіно: тексти і контекст" [10], Кори Церетелі "Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра" [14], Тетяни Сергєєвої "Музыкальный мир фильмов С.Параджанова: музыка в медиатексте" [12]. У 2014 році вийшла збірка статей і документів "Сергій Параджанов і Україна", в якій опубліковані статті кінознавців Богдана Вержбицького, Вадима Скуратівського, Сергія Марченко, Анастасії Пащенко, Лариси Брюховецької, Ольги Ямборко, Роксоліани Свято, композитора Мирослава Скорики та ін.

У Росії на телеканалі "Культура" 9 січня 2009 року до 85-річчя Сергія Параджанова було показано кіносюжет, в якому прозвучало інформаційне повідомлення, в якому телеведучий назвав майстра генієм кіно ХХ століття та людиною епохи Ренесансу й висловив жаль, що ці високі слова адресовані режисеру після його смерті. Також в цій передачі прозвучало інтерв'ю з Корою Церетелі, яку Параджанов називав "особистим кінознавцем". Вона говорила: "... Постмодерн діє поєднанням непоєднуваного й дуже часто виявляється мертвонародженим, позбавленим емоцій. А от творчість Сергія Параджанова – це й виклик, і шок, і разом з тим великий згусток емоційної енергії в усіх її проявах, що вирізняє режисера з-поміж інших" [9,137].

Тяжіння до мультикультурності знаходилося в 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 [9, 110].

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 з неї як митець, і я не мислю своєї творчості поза нею" [9,126].

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 режисера: "Основою режисури я вважаю життя. Якщо ви вмієте фіксувати життя, вмієте спостерігати і, знайшовши в житті істину, зможете її по-філософському узагальнити – це і є режисера" [9, 121].

Творча натура режисера знаходила підживлення у всьому, що його оточувало, а особливо великий вплив на його творчість чинив живопис і музика. Заслужений діяч мистецтв Грузинської СРСР, мистецтвознавець Кора Церетелі говорила про режисера, що його кіностіль є особливим, і це виявляється в кольоровому та композиційно-живописному вирішенні сюжету кінокартини. "Він насамперед "живописець" [13, 6-7], – зазначала вона й підкреслювала його неймовірну здатність "бачити" звук і "чути" його колір

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" [18, 53].

"Могутня архаїка, де артефакт зливався із природними стихіями, вільно перетікаючи одне в одне, органічно співіснують з суворою, іконописною, візантійською традицією, яка теж була поєднуючим началом для християнських культур – вірменської, грузинської, української. Аскетизм "Сурамської

фортеці" (1984), "Мученичества Шушаник" з їх торжеством духовного начала, 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 кінематографу із традицією українського бароко. Думається, що саме у доробку Параджанова ота барочність виявилась якнайповніше" [10, 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" [18, 52], – згадує Ольга Ямборко.

Оскільки фреска сама по собі дозволяє створювати монументальні твори, що пов'язані, як з 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 з 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"

[18, 52]. Параджанівське кіно репрезентує апогей живописності 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, кажучи: "...у цьому її перша слабкість і перша сила" [8, 162].

Метод колажу теж є тим новим елементом, який автор вживлює у свої роботи, у режисера він тісно пов'язаний з категорією часу. Світосприйняття Параджанова, як людини, було досить яскравим навіть у реальному житті, він міг суміщати несумісні речі, а своєю творчістю порушував ті "святі" канони радянської кінематографії, які трактувала 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, водночас злилося в єдиній еkleктиці у фільмах "Колір граната", "Легенда про Сурамську фортецю", кіноказці "Ашик-Керіб". "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" [18, 52].

Фільм С. Параджанова "Тіні забутих предків" є проривом в українському кінематографі, 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 століття, з іншого – культури модерну XX століття – 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, що написав сценарій до фільму, художником картини, який прекрасно розумівся на "екзотичному" гуцульському світі, Георгієм Якутовичем, 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...." [2, 128], – зазначає Сергій Безклубенко.

Фільм викликав чимало суперечок і не відразу був визнаний як шедевр українського кіно, масовому глядачу він видавався 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 поезію Олександра Довженка й самі виявляли виразний нахил до поетичного, власне навіть живописно-поетичного стилю кінозображення, з'явився в тогочасній кінознавчій літературі термін "українська (частіше клівська) школа поетичного кіно". До неї належали, крім С.Параджанова, Ю.Ілленка, І.Миколайчука, 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 відкриту, "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 в 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 спорядженню, фокусуванню, сповільненню 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 чіх творах оспівано красу Карпат, і особливо – прозаїк світової слави Микола Гоголь з його рідним краєм, що став також казково-обітованою землею для українського кіно, яке позбавлене містицизму, притаманного російському психотипові й російському кіно, але вражене бароковою, типовою "малоросійською" пристрастю" [4, 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?", що була опублікована 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 був 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" [4, 213], – зазначає Любомир Госейко.

Давній друг Параджанова й видатний учений-літературознавець академік АН України Іван Михайлович Дзюба написав статтю-відповідь Блейману по гарячих слідах у 1970 році та намагався дати інший 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, бо Михайло Дзюба після 1966 року зазнав політичних гонінь, його фактично ніде не друкували. "...Дзюбу переслідували за його виступи перед народом, а ще більше за рукопис книги "Інтернаціоналізм чи русифікація?". Один примірник він віддав у ЦК, там зчинилася буря: "Про яку русифікацію він пише, у нас дружба народів". А Іван кожне положення стверджував посиленнями на стенограми партійних з'їздів, конференцій та пленумів і переконливо доводив, що політика партії веде до суцільної русифікації України" [6, 243]. Пізніше, коли книгу було надруковано за кордоном, його зацькували, а потім арештували.

Дзюба називав режисера універсальним генієм, маючи на увазі широке коло інтересів митця і 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" [6, 207].

Так, у постанові Компартії України "Про дальше поліпшення й розвиток кіномистецтва на Україні" (1971 р.) поряд з позитивами, що відбулися на кіностудіях України, було відзначено й негативи. 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. У рішеннях постанови йшлося про те, що основним завданням тогочасного кінематографу має стати зображення сучасника, будівельника комунізму, засобами кіномистецтва, мають стверджуватися комуністичні ідеали. Також постановою наголошувалося про необхідність подальшого планування фільмів та затвердження їхньої тематики [16]. "Із трибуни Пленуму ЦК КПУ в травні 1974 року його новий перший секретар Володимир Щербицький завдає остаточного удару по кінохвилі – особливо по Сергію Параджанову, Юрію Ілленку, Леоніду Осіці, Борису Івченку, а також по Івані Дзюбі, Івану Драчу, Георгієві Якутовичу та інших кінодіячах, заявляючи, що коли прийоми так званого 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" [4, 214].

Дуже вразливий до національної несправедливості, залишаючись людиною, яка сповідувала свої власні закони в мистецтві, режисер 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. Параджанов дорого поплатився за своє вільнодумство, відсидівши п'ятнадцять років у в'язниці.

В інтерв'ю з канадською журналісткою Мирославою Олексик-Бейкер в 1988 році з нагоди прем'єри фільму "Ашик-Керіб" режисер на запитання "Який вплив мало на вас ваше ув'язнення, за-

слання?" 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", і 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" [11, 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, котрих ми ще не бачили, котрі 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, котрі 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 приходить свято якесь" [11, 282].

Показово, що Параджанов завжди працював з національними композиторами: з Мирославом Скориком над фільмом "Тіні забутих предків" (1964), з Тиграном Мансуряном над фільмом "Саят-Нова" (1968), з Джа-ваншіром Кулієвим над фільмом "Ашик-Керіб" (1988). І не останнім чинником в його виборі композитора виявлялося знання того фольклорної традиції. А у випадку з Дж. Кулієвим вирішальним стало володіння композитором азербайджанською усно-професійною традицією (він виконав партію саза у фільмі) [12].

Незважаючи на те, що Параджанов завжди працював над фільмом з композитором, проте музична "партитура" його кінотворів народжувалася в горнилі 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 "Ашик-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 [12, 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 частина музики ми збирали. Гуцулів навіть возили до Києва, записували їх у павільйоні" [12, 98-107]. Імовірно, ця природна музикальність і визначила ставлення Параджанова до музики в кінофільмі, яка для нього була найважливішою, невід'ємною складовою глибинної 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 задумом 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. У 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!" [12, 98-107].

У фільмі "Ашик-Керіб" яскраво проявилася одна з головних особливостей його кіномови – спорідненість з принципами декоративності, що так зближує його творчість з естетикою мусульманського мистецтва. Цікаво простежити на прикладі цього фільму, як принципи музичного мислення в з'єднанні 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 [5, 5].

Смислові та функціональні паралелі візуального та музичного виникають з самого початку фільму, коли після титрів, що супроводжуються налаштуванням музичного інструменту (саза, інструменту ашуга), автор дає візуальний "камертон" – галерею портретів іранської живопису XIX століття. Однак ми не ставимо перед собою завдання аналізу всієї "музичної партитури" "Ашик-Керіба", а намітимо лише її

характерні особливості. За відправну точку візьмемо визначення самого Параджанова, який назвав свій фільм мугамом [14, 29].

Впевнені, що це, в більшій мірі, метафора, хоча, за великим рахунком, у ній відбилосся 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 [15, 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" [14, 29].

Фільм народився з пристрасного бажання Параджанова зануритися в предметний і чуттєвий світ мусульманської культури, щоб в манері книжкової мініатюри відтворити не лише образи і фактури, а 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 з 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", основану на послідовній комбінації автономних сегментів по принципу 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 в силу своєї кінематографічної природи, і тут комбінування зображальних і музичних образів відбувається на рівні народження авторського тексту. Не випадково фільм "Ашик-Керіб" К. Церетелі назвала "найбароковішим твором" Майстра [13, 9].

Параджанов широко користується естетикою стародавнього образотворчого мистецтва, що проявляється в застосуванні статичної камери, фронтальних мізансценах, площинному вирішенні кадрів. Поряд з 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 в Середньовіччя; це і розуміння музичної архаїки як синкретичного цілого, з її давніми, магічними функціями, діючими як гіпноз). Музичні ідеї-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 [7].

Особлива пристрасть Параджанова до іносказання, 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) і їх "осяннями".

Атмосфера-занурення-стан на зйомках фільмів Параджанова також відсилають нас до східних музичних дійств, в 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 [17].

Коли точилися бої в Азербайджані, в Нагорному Карабасі, саме в цей час створювався фільм "Ашик-Керіб", що отримав премію на міжнародному Стамбульському кінофестивалі, де майстер, не дивлячись 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...." [9, 117].

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 українська 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", але, на жаль, її не отримав. Світова прем'єра фільму відбулася на одному з найпрестижніших міжнародних кінофестивалів групи "А" в Карлових 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.

Подібні факти говорять проте, що творчість видатного українського режисера й спадок який він залишив по собі не є забутими. Режисер був яскравим представником незалежного мистецтва, що сформувалось в Україні під час політичної "відлиги". Така надзвичайно обдарована людина, як С.Параджанов прекрасно знала історію Сходу, любила музику, літературу, фольклор, етнографію він

виражав своє бачення світу в живописі. Режисер поважав і втілював в екранних образах культурно-мистецькі світи як християнських, так і мусульманських народів, намагався своєю творчістю крізь призму кінематографу донести своє оригінальне бачення світу до творчої спільноти та громадськості. З плином часу можемо бачити, що це йому вдалося, а в історії українського кінематографу він залишається неперевершеним майстром школи поетичне кіно.

Література

1. Бабишкін О. Своїм фільмом він допоміг збагнути філософію верховинців. (Фрагмент із книжки "Життя не ниву перейти") / Бабашкін Олег // 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. С. Параджанов та Ю. Ілленко у роботі над "Тінями": опоненти чи співники? / Брюховецька Лариса, Велимчаниця Ольга // Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів. – К.: Редакція журналу "Кіно-Театр", Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – С. 24-30.
4. Госейко Л. Історія Українського кінематографу / Любомир Госейко. – К.: Видавництво KINO-KOLO, 2005. – 461 с.
5. Дворниченко, О. И. Музыка как элемент экранного синтеза: автореф. дис. канд. искусствоведения / Дворниченко О.И. – М., 1975. – 22 с.
6. Дзюба І. Параджанов більший за легенду про Параджанова / Дзюба Іван // Сергій Параджанов і Україна: Збірник статей і документів. – К.: Редакція журналу "Кіно-Театр"; Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – С. 198-209.
7. Кулиев Дж. Низкий поклон / Кулиев Дж. // "Аверроэс". – 14.11.2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.southcaucasus.com/index.php?page=publications&id=1105>.
8. Луговський В. Невідомий маестро / Валентин Луговський. – К.: Академія, 1998. – 173 с.
9. Марченко С. Документальні фільми про Параджанова / Марченко Сергій // Сергій Параджанов і Україна: Збірник статей і документів. – К.: Редакція журналу "Кіно-Театр"; Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – С. 100-110.
10. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст / Мусієнко О. С. – Глобус-Прес, 2009. – 432 с.
11. Олексик-Бейкер М. Сергій Параджанов: "Хай живе український націоналізм" / Олексик-Бейкер Мирослава // Сергій Параджанов і Україна: Збірник статей і документів. – К.: Редакція журналу "Кіно-Театр"; Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – С. 270-285.
12. Сергеева Т. С. Музыкальный мир фильмов С.Параджанова: музыка в медиатексте / Татьяна Сергеевна Сергеева // Актуальные проблемы музыкального исполнительского искусства. История и современность. – Вып. 3. – Казань: КГК, 2011. – С. 98–107.
13. Церетели К. Остров Параджанова / Кора Церетели // Дремлющий дворец. Киносценарии. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 5 – 12.
14. Церетели К. Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / Сост., комм., предисловие К. Церетели. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. – 272 с.
15. 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.
16. Ховайба Н. Ідеологічна складова українського радянського кінематографу середини 1960-х – середини 1980-х років / Ховайба Наталя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?
17. Тысяча и одна история о Параджанове [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ashtray.ru/main/articles/paradganov.htm>.
18. Ямборко О. Живописне кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво / Ямборко Ольга // Сергій Параджанов і Україна: Збірник статей і документів. – К.: Редакція журналу "Кіно-Театр"; Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – С. 48-58.

References

1. Babushkin O. Svoim filmom vin dopomih zbahnuty filosofiiu verkhovyntsv. (Frahment iz knyzhky "Zhyttia ne nyvu pereity") / Babashkin Oleh // Serhii Paradzhanov i Ukraina. Zbirnyk statei i dokumentiv. – K.: Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr", Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2014. – S. 210-240.
2. Bezklubenko S. D. Ukrainske kino / S. D. Bezklubenko. – K.: Alterpres, 2004. – 192 s.
3. Briukhovetska L. S. Paradzhanov ta Yu. Illienko u roboti nad "Tiniamy": oponenty chy spilnyky? / Briukhovetska Larysa, Velymchanytsia Olha // Serhii Paradzhanov i Ukraina. Zbirnyk statei i dokumentiv. – K.: Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr", Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2014. – S. 24-30.
4. Hoseiko L. Istoriia Ukrainskoho kinematohrafu / Liubomyr Hoseiko. – K.: Vydavnytstvo KINO-KOLO, 2005. – 461 s.
5. Dvornichenko, O. I. Muzyka kak element ekrannogo sinteza: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniia / Dvornichenko O.I. – M., 1975. – 22 s.
6. Dziuba I. Paradzhanov bilshyi za lehendu pro Paradzhanova / Dziuba Ivan // Serhii Paradzhanov i Ukraina: Zbirnyk statei i dokumentiv. – K.: Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr"; Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2014. – S. 198-209.
7. Kuliev Dzh. Nizkii poklon / Kuliev Dzh. // "Averroes". – 14.11.2006 [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.southcaucasus.com/index.php?page=publications&id=1105>.
8. Luhovskiy V. Nevidomyi maestro / Valentyn Luhovskiy. – K.: Akademiia, 1998. – 173 s.

9. Marchenko S. Dokumentalni filmy pro Paradzhanova /Marchenko Serhii // Serhii Paradzhanov i Ukraina: Zbirnyk statei i dokumentiv. – K.: Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr"; Vydavnychi dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2014. – S.100-110.
10. Musiienko O. S.Ukrainske kino: teksty i kontekst / Musiienko O. S. -Hlobus-Pres, 2009. – 432s.
11. Oleksyk-Beiker M. Serhii Paradzhanov: "Khai zhyve ukrainskyi natsionalizm" / Oleksyk-Beiker Myroslava // Serhii Paradzhanov i Ukraina: Zbirnyk statei i dokumentiv. – K.: Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr"; Vydavnychi dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2014. – S.270-285.
12. Sergeeva T. S. Muzykal'nyi mir fill'mov S.Paradzhanova: muzyka v mediatekste / Tat'iana Sergeevna Sergeeva // Aktual'nye problemy muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva. Istoriia i sovremennost'. – Vyp. 3. – Kazan': KGK, 2011. – S. 98–107.
13. Tsereteli K. Ostrov Paradzhanova / Kora Tsereteli // Dremlushchii dvorets. Kinostsenarii. – SPb.: Azbuka-klassika, 2004. – S. 5–12.
14. Tsereteli K. Kollazh na fone avtoportreta. Zhizn' – igra / Sost., komm., predislovie K. Tsereteli. – Nizhnii Novgorod: DEKOM, 2005. – 272 s.
15. Shamilli G.B. Istinoe i lozhnoe nastoiashchee v "mife ob improvizatsii" (K probleme ponimaniia i interpretatsii klassicheskoi muzyki islama) / G.B. Shamilli // Iskusstvo Vostoka. Mif – Vostok – XX vek: Sb. st. – SPb., 2006. – S. 301–328.
16. Khovaiba N. Ideolohichna skladova ukrainskoho radianskoho kinematohrafu seredyny 1960-kh-seredyny 1980-kh rokiv / Khovaiba Natalia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupa: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?.
17. Tysiacha i odna istoriia o Paradzhanove [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.ashtray.ru/main/articles/paradganov.htm>.
18. Yamborko O. Zhyvopysne kino Serhii Paradzhanova i obrazotvorche mystetstvo / Yamborko Olha // Serhii Paradzhanov i Ukraina: Zbirnyk statei i dokumentiv. – K.: Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr"; Vydavnychi dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2014. – S.48-58.

УДК 793.3=161.2(045)"451"(100)=(11/=8)-028

Корисько Наталія Михайлівна
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК КОНТЕМПОРАРНЕ МИСТЕЦТВО: культурологічний аспект

Статтю присвячено проблемі взаємовпливів сучасного контемпорарного мистецтва та хореографії. Проведено короткий аналіз історико-культурних передумов, що зумовили трансформації у сучасному хореографічному мистецтві; впливу на нього новітніх культурних процесів; розвитку технологій та зміни філософських поглядів суспільства. На основі знакових прикладів з'ясовано, що хореографія завдяки синтезу проникає у всі сфери мистецтва. У той же час наголошено, що новітні синтетичні мистецтва впливають на хореографію, спонукаючи її до власних внутрішніх перетворень.

Ключові слова: хореографія, контемпорарне мистецтво, модернізм, постмодернізм, синтез у мистецтві, синтетичне мистецтво.

Корисько Наталья Михайловна, профессор кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Хореография как контемпорарное искусство: культурологический аспект

Статья посвящена проблеме взаимовлияния современного контемпорарного искусства и хореографии. Проведен краткий анализ историко-культурных предпосылок, которые привели к трансформациям в современном хореографическом искусстве; влияния на него новейших культурных процессов; развития технологий и изменения философских взглядов общества. На основе знаковых примеров выяснено, что хореография благодаря синтезу проникает во все сферы искусства. В то же время отмечено, что новейшие синтетические искусства влияют на хореографию, побуждая ее к собственным внутренним преобразованиям.

Ключевые слова: хореография, контемпорарное искусство, модернизм, постмодернизм, синтез в искусстве, синтетическое искусство.

Korysko Natalia, Professor in the Department of Choreography of National academy of managerial staff of culture arts

Choreography as genre of contemporary art: The culturological context

The article covers the problem of the mutual influence of contemporary art and choreography. The author briefly analyzes historical and cultural premises that caused transformations in contemporary choreographic art, the newest cultural processes that influenced it, the development of technology and change in philosophical views of society. Symbolic examples prove choreography to enter all spheres of art. At the same time it should be noted, that the newest synthetic arts influence choreography, urging it to the changes of its own.

Key words: choreography, contemporary art, modernism, postmodernism, synthesis in art, synthetic art.