

Художні особливості сценаріїв Сергія Параджанова

Юрій Морозов

Сергій Параджанов 1964 року зняв фільм «Тіні забутих предків». 1965-го фільму було присуджено премію на міжнародному кінофестивалі у Мар-дель-Плата в Аргентині, а згодом і на інших престижних фестивалях. Параджанов понад десять років працював режисером на кіностудії імені Олександра Довженка, зняв кілька фільмів, які нічим особливо не вирізнялися, і раптом – такий несподіваний успіх. Безсумнівно, його причиною була дивовижна обдарованість режисера, яка до певного часу не знаходила творчого виходу. Але були ще обставини, які допомогли розкритися його таланту. Назвемо їх. Це, насамперед, кіноекспедиція до Карпат та спостереження, набуті ним у процесі роботи над «Тінями». В результаті причетності до культури і традицій гуцулів Сергій Параджанов набув необхідний життєвий досвід та внутрішню свободу. З Карпат до Києва повернувся режисер зовсім іншого рівня.

І ще. 1960-ті роки були в Україні недовгим періодом «відлиги» – у мистецтво та літературу прийшли молоді та амбітні художники, скульптори, композитори, літератори. Вони й становили коло спілкування Сергія Параджанова. Митці обговорювали з ним свої творчі задуми: як, зберігаючи національну специфіку, знайти таку форму подачі матеріалу, яка ні в чому не поступалася б новаторським пошукам сучасного європейського мистецтва.

Тоді на світові екрани вийшли фільми видатних режисерів Пазоліні, Фелліні, Тарковського, які оновили мову кіно. Нові способи побудови сюжету дозволяли глядачеві поринути у внутрішній світ автора фільму з його спогадами, асоціаціями, серйозними філософськими роздумами. Оскільки авторські фільми мали сповідальний характер, то їхній творець – режисер – отримав особливий статус. Він більше не був ілюстратором чужих ідей, записаних у сценарії, а був повноправним володарем твору, подібно до художника, письменника чи композитора. Втілення на екрані задуму режисера ставало головною метою, без якої робота знімальної групи виявлялась марною.

Сергій Параджанов був першим в Україні режисером, який відчув нові віяння у кіномистецтві та застосував на практиці ідеї авторського кіно. В період із 1965 по 1973 роки він написав у Києві шість сценаріїв. Це «Київські фрески» (1965), «Сповідь» (1969), «Інтермеццо» (1970), «Золотий обріз» (1972), «Ікар» (1972), «Диво в Оденсе» (1973). Задуми Параджанова тісно пов'язані з кіномовою та історичними перипетіями цього періоду, з драматичною долею самого автора, яка знайшла своє відображення

в його сценаріях. На жаль, жоден з цих сценаріїв не був поставлений режисером і не отримав свого екранного втілення. У радянські часи творчі пошуки Параджанова сприймалися керівництвом кіногалузі як порушення нормативної естетики соціалістичного реалізму.

Параджанов розумів, що його творча позиція дуже ризикована, але відстоював її безкомпромісно. Він не став експлуатувати стилістику «Тіней», яка принесла йому успіх. Параджанов зазначав, що «Тіні забутих предків» стали для нього світом, який треба залишити. Це пояснювалося тим, що режисеру доведеться вирішувати нову, суто урбаністичну тему. То була сучасна київська історія. Її дія розгорталася на День Перемоги, але всі події відбувалися ніби за лаштунками офіційних урочистостей, без належного в таких випадках пафосу. Новий фільм Параджанова, в якому він хотів показати на екрані душу Києва, мав називатися «Київські фрески». Перший варіант сценарію написав сам режисер, а письменник Павло Загребельний приєднався до роботи вже на завершальному етапі.

«Київські фрески» будувалися за законами драматургії іншими, ніж звичні на всіх державних кіностудіях зразки традиційної кінодраматургії з лінійним сюжетом, конфліктом позитивних та негативних персонажів із довгими діалогами та докладними ремарками. Параджанівські «Фрески» (як і всі наступні його сценарії) можна назвати «стенограмою емоційного пориву», в якій завжди відчувається віршований ритм, а розвиток сюжету та розстановка дійових осіб залишають простір для імпровізації на знімальному майданчику, для пошуку стилю майбутнього фільму та його образотворчого рішення. «Коли романтичне зіллється з побутовим, побутове – з епічним, епічне з деталями, то це буде фільм-поезія», – так пояснював Параджанов свій задум під час обговорення сценарію на студії імені О. Довженка¹. Жанр «Фресок» та передчуття їхньої пластичної форми було закладено ним вже в самому записі сценарію, що принципово відрізняється від канонів кінодраматургії. Цей уривок зі сценарію досить показовий:

Навивпередки летіли вантажівки

Перша з білими вінками... друга з чорними трюнами...

ЗАЛП САЛЮТУ!

За штабелями металевих арматур з молоком «глухонімий

¹ Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність. Упорядники Роман Корогодський, Світлана Щербатюк. К., ЛТД «Спалах», 1994. С. 99 та 119.

юнак» про щось гаряче просив дівчину... Бив долонею об кулак... тягнувся до груди... дівчина сахалася...

ЗАЛП!

Музей мистецтв... Кассоне (скриня V століття Іспанія).

Жіноча рука повільно відкриває її.

На дні порожньої скрині жіночі старі боти...

Жіноча рука бере їх.

У склі «Інфанти Маргарити» Веласкеса відображається обличчя літньої жінки.

Жінка гасить світло!

ЗАЛП!

Вогні салюту відбиваються у склі «Інфанти Маргарити».

Неважко помітити в уривку строфоподібну послідовність монтажних фраз, кожна з яких увінчується знаком оклику: «Залп!» Вирваний із контексту параджанівського сценарію шматок «летіли вантажівки» перетворився б на хроніку. Своє образне наповнення пластичний рядок набув завдяки поетичному ладу сценарію. У наведеному уривку відчутна ще одна його особливість – відсутність звичної кінематографічної дії, фабули: її замінює рух почуття, виражений грою фактур, кольору, деталей.

Принцип віршованого поєднання випадкових монтажних фраз заснований на їх ретельному відборі. Кожна знаходить у сценарії свій пластичний і тематичний розвиток, стаючи одним із мотивів фільму. Поєднуючись, мотиви утворюють музичну, поліфонічну композицію сценарію, здійснюють своїми повторами, варіаціями зв'язок між новелами-фресками.

Тут необхідно зробити невеликий відступ і пояснити творчий метод написання Параджановим своїх сценаріїв. Він говорив про те, що справжня режисура полягає в умінні монтувати шматки життя в уяві, минаючи процес реалізації за допомогою сторонніх – тобто знімальної групи. А це означає, що сценарії переносилися на папір після того, як фільм фактично вже був до найдрібніших деталей продуманий і «відзнятий» у свідомості режисера. Параджанов під час запису тексту не вдавався у подробиці, а намагався викласти головне – монтажний лад фільму, його загальний задум. Параджанов не використовував у сценаріях діалоги – основний елемент драматургії звукового кіно. В них просто не було потреби. Усі мистецькі завдання він вирішував у душі своєї поетики – виключно образотворчими засобами. Параджанов наполягав, що його сценарії дозволяють бачити майбутній фільм, а кіно є образотворчим мистецтвом. І щоразу доводив це своїми фільмами.

Зоровий ряд сценарію «Київські фрески» нагадує гігантський колаж – такі відмінні за стилем деталі зібрані режисером для виявлення філософської суті кожної з десяти «фресок». У сценарії стикаються київські пейзажі та предмети декору, жанрові сценки, підглянуті кінооком, та театралізовані пантоміми. Але стильова еkleктика сценарію не загрожує. Бо всі його різнопланові складові проходять крізь призму бачення однієї людини. Закономірно, що Сергій Параджанов став дійовою особою «Київських фресок». «Людина», тобто автор, шукає в хаосі випадковостей нитки закономірностей, що пов'язують життя міста та людей. Для Сергія Параджанова це вічні мотиви любові та

страждання, життя, смерті, невпинного кругообігу часу – поетично осмислені та оспівані мовою пластики.

До образу свого героя Параджанов прийшов не відразу, хоча стверджував, що «Тіні забутих предків» – це фільм про поета. Гуцул Іванко був поетом за світосприйняттям, але не був поетом за діяльністю, соціальним і громадським статусом. Такий персонаж потім з'явився у всіх сценаріях Параджанова. В «Київських фресках» та автобіографічному сценарії «Сповідь» – це «Людина», яка шукає істину, тобто сам автор, в «Інтермеццо» – автор екранізованої новели письменник М. Коцюбинський, у «Чуді в Одесі» – казкар Ганс-Кристіан Андерсен. Але якщо у «Київських фресках» «Людина» – постать романтична, то над героєм сценарію «Інтермеццо» вже згущуються хмари.

Працюючи над екранізацією новели М. Коцюбинського, Параджанов разом із письменником Павлом Загребельним створив досконалу драматургічну конструкцію. Він помістив імпресіоністичну прозу Коцюбинського та його філософські монологи в раму, складену зі сторінок популярної періодики початку минулого століття. Від сцени до сцени безтурботні краєвиди кононовських полів, де відпочивав письменник, відходили на другий план. На героя сценарію напливали, наче хмари, реальні події – фантазмагоричні бачення «залізної руки міста», жахів війни, політичних заворушень. Параджанов зробив розкадрування та ескізи типажів. Студія запустила сценарій у виробництво... Але історія «Київських фресок» повторилася – «Інтермеццо» зупинили. Творчі аргументи у протистоянні з репресивною машиною виявилися безсилими.

Влада не могла пробачити Параджанову ні весвітнього успіху «Тіней», ні завзятих спроб зберегти честь і гідність художника, ні новаторських пошуків, які ніяк не вписувалися в рамки соцреалізму. В 1972 році ситуація ускладнилася ще більшою мірою. У цей час в Україні вже розпочалася кампанія боротьби з буржуазним націоналізмом. З цієї причини згустилися хмари і над українським «поетичним кіно», одним із основоположників якого вважався Параджанов.

Не випадково герої сценаріїв Параджанова, написаних у 1972 році, перетворюються на постаті драматичні, які не вписуються в навколишню дійсність. Художник виявляється «зайвою людиною». Наприклад, герой сценарію «Золотий обріз». Він – скромний букініст, але в душі – героїчний поет. Вже в першій сцені ми бачимо, як в аматорському спектаклі букініст виконує роль Сірано де Бержерака. Але закінчує свій життєвий шлях цей герой Параджанова на сміттєзвалищі, разом зі своїми рідкісними виданнями – джерелом вікової людської мудрості.

В сценарії «Ікар» – головний герой, ім'ям якого названий сценарій, перебуває за кадром. Параджанов трактує тему Ікара, передусім, як злет людського духу і думки, спробу розсунути межі людських можливостей, що здавались непорушними. Таку місію виконують у сценарії реальні персонажі – режисер Довженко, космонавт Гагарін, хірург Амосов, дизайнер Зайцев. Знакові особистості того часу, першопрохідники та новатори, чий імена були тоді у всіх на вустах. Але в міфі про Ікара, крім теми зльоту, існує дру-

га, не менш важлива тема – це падіння, розплата за зухвальство. І якщо дві ці теми зіставити, то виходить, що міф про Ікара точніше, ніж у героїв сценарію, співвідноситься з долею самого автора, людини, яка кинула виклик системі і була піддана за це публічному покаранню.

Тему самотності художника у світі загальної байдужості Параджанов розвиває у своїй останній перед арештом роботі – сценарії «Диво в Оденсе». Його головний герой – Ганс-Кристіан Андерсен. Він же Оле-Лукойе, він же Великий казкар. У фіналі сценарію цей герой проходить крізь натовп, але його не помічають. Представники муніципалітету та вуличні роззяви не здатні побачити диво: людину, яка залишає золоті сліди.

Підсумковим фільмом для режисера мала стати написана ним у Києві «Сповідь», яку Параджанов через двадцять років у 1989-му році мав знімати в Тбілісі, в будинку своїх предків, але зняти вже не встиг. Здійснилося його передбачення, записане на титульній сторінці «Сповіді»: автор помер, повернувшись у дитинство.

В режисера Сергія Параджанова нелегка доля першопрохідника. Його новаторство одні критики сприймають як порушення специфіки кіномистецтва, динамічній природі якого нібито суперечить образотворча статика параджановських фільмів. Інші оголошують Сергія Параджанова винахідником «живописного» або «поетичного» кінематографу. Заперечувати і абсолютизувати в цьому випадку значить відривати творчість художника від джерел і традицій, що живлять його творчість. Тільки коли мине час достатній, щоб усе зроблене цим самобутнім майстром знайшло своє місце у свідомості сучасників, можна буде давати остаточні оцінки. Нині незаперечно одне: пошуки, які вів Сергій Параджанов у галузі новаторської кіномови, необхідні для нашого кіномистецтва сьогодні і завтра.

1988 року на кінофестивалі в Роттердамі Сергій Параджанов був включений до списку двадцяти режисерів майбутнього. Настало XXI століття, і виявилось, що включення режисера до заповітного списку було абсолютно провидницьким, а його диплом, отриманий у Роттердамі, дійсний досі. Ідеї Параджанова випередили свій час. І зараз, коли настала комп'ютерна епоха, його творча спадщина стала явищем універсальним. У різних країнах відбуваються ретроспективи його фільмів, виставки малюнків та колажів, публікуються сценарії та кінознавчі дослідження. Роботи Параджанова є джерелом натхнення, несподіваних відкриттів у галузі відеоарту та дизайну.

У наступному році видавництво «Дух і Літера» планує випустити у світ збірник київських сценаріїв Сергія Параджанова з коментарями українських та зарубіжних фахівців. Усі шанувальники видатного режисера та любителі авторського кіно зможуть при бажанні ознайомитись із його творчими задумами, які так і не стали фільмами.

На кінофестивалі у Венеції 2023 року відбувся присвячений 100-річчю Сергія Параджанова показ фільму «Тіні забутих предків». Уперше в історії українську кінокласику було показано в ретроспективній програмі кінофестивалю такого високого рівня.

Київ, жовтень 2023

Тіні КДБ в житті й творчості Сергія Параджанова

Дарина Дригола

*«Ваш будинок у Києві – гора Арафат,
і щонаочі на ній серця вашого ватра палає,
і ви сидите біля неї, одинокий Хаджи-Мурат,
і очікуєте на того, хто погубити вас має».*
Микола Холодний, 1970¹

Розсекречені архіви радянських спецслужб є одним із найцікавіших джерел для дослідження минулого. Служба безпеки України успадкувала архіви КДБ у 1991 році, але для громадського доступу повністю їх відкрили у 2015 році, в рамках законодавчих змін в процесі декомунізації. Чимало українських та іноземних дослідників, які працювали з архівними документами, випустили наукові та науково-популярні роботи про діяльність КДБ в УРСР та дисидентів, які стали жертвами спецслужб у 1960–1980-х роках. Зокрема, дослідження про бунтівного Сергія Параджанова та його новаторську творчість, пронизану поетичністю. У 2013 вийшла масштабна розвідка американського дослідника Джеймса Стеффена² про Параджанова, в якій автор посилається на публікації архівних досліджень Марти Дзюби та українських журналістів, біографічні тексти Романа Корогодського, Володимира Катаняна, Кори Церетелі та інших. Автор також працював у Російському архіві літератури, та очевидно, що не в закритому архіві ФСБ (який успадкував від КГБ незліченні документи), де можуть зберігатися цікаві матеріали й у справі Параджанова.

Марта Дзюба оприлюднила документи спецслужб, пов'язані з Параджановим, в журналі «Кіно-Театр» у 2011 році³. Привертає увагу довідка від голови КДБ В. Федорчука (діяльність якого Петро Шелест у спогадах характеризував як радикальну) під грифом «Секретно»⁴. В ній ідеться про неповернення іконостасу з церкви в селі Космач, де Параджанов та знімальна група позичили ікони

¹ Уривок з вірша «Перед автопортретом Параджанова», опубліковано в журналі Сучасність, 1992.

² Steffen, James. The Cinema of Sergei Parajanov. Wisconsin film studies, 2013. 356 p.

³ Дзюба Марта. КДБ про Параджанова. Документи із розсекреченого архіву КДБ УРСР. Кіно-Театр, 2011, №1. http://archive-ukma.edu.ua/show_content.php?id=1067 (дата звернення: 15.11.2023)

⁴ Там само.