

ЛАРИСА НАУМОВА

## НЕПРИХОВАНА ЖІНОЧА ТІЛЕСНІСТЬ У ФІЛЬМІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Образ жінки займає центральне місце не тільки в українському кінематографі. Ймовірно, це найскладніший за своєю багатомірністю і полізмістовністю образ світового кіно. Крім того, у творчості кожного режисера цей образ набуває особливого значення, залежно від жанру, стилю викладу, історичної доби. Неможливо охопити усю різноманітність трактування жіночої тілесності у творах українських кінематографістів.

Аналіз фільму «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова у контексті прояву жіночої тілесності в українському кіно є певним

Палагна. Весілля.



чином показовим, оскільки стрічка являє собою важливу подію і презентує певну добу розвитку українського національного кіно.

У фільмі «Тіні забутих предків» збережені основні засади міфологічного чуттєвого сприйняття через опанування своєрідного матеріалу: гуцульських народних традицій. «Режисери поетичного кіно звернулися передусім до досвіду мистецтва народного, до історичних надбань культури народу, вони творили свої фільми не всупереч сучасності, а всупереч отій спрощеності, естетичній збідненості, що, як то кажуть, в сучасності мала місце.»<sup>1</sup> Параджанов звертається до форм традиційної народної культури, ніби нехтуючи фактором сучасності. У його тлумаченні її образ набуває поліфонічності за рахунок використання звукової партитури, можливостей кольору та засобів для якнайвиразнішої реалізації задуму. Саме тому фільм С. Параджанова здобув статус національного твору, а його прем'єра стала визначною подією у мистецькому та політичному житті України.

## ЧОЛОВІК І ЖІНКА

Сергій Параджанов надзвичайно тактовно та з великою творчою винахідливістю підходить до вирішення сцен, у яких має місце розвиток стосунків між чоловіком і жінкою. Він знаходить специфічну, виразну і достатньо зрозумілу, живу й барвисту мову для них, нову палітру звучання й кольору, і обов'язковий міфологічно-образний контекст.

Ці ключові сцени, безумовно, впливають на загальне прочитання відомого твору Михайла Коцюбинського. Тому варто подивитися на них уважніше. Особливого значення набуває не так відокремлений аналіз цих епізодів, як їх порівняльна характеристика, оскільки сама структура оповіді зумовлює таку логіку дослідження й фіксації уваги.

## ЗУСТРІЧ І РОЗВИТОК СТОСУНКІВ

Зустріч і розвиток стосунків між Марічкою й Іваном та Палагною й Іваном відбуваються у полісно протилежних обставинах. Якщо Марічка з Іваном вперше спілкуються на березі річки і їхні взаємини

<sup>1</sup> Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. – К.: Мистецтво, 1989. – 173 с., с. 17.

розгортаються на тлі наскільки чарівної, настільки ж і загрозової Карпатської природи, то Палагна помічає Івана в момент побутової праці, коли той підковує коня. Й вона, усією своєю жіночою силою, старається йому допомогти, утримуючи ногу норовливої тварини.

Якщо заняттями Марічки й Івана є дитячі та молодечі ігри й любові, то звичним простором життя Палагни й Івана виступають робочі будні з нечисленними та дещо нудними святами, де вони вдвох за накритим столом із безліччю страв і наїдків.

Заможне походження Марічки, коли ідеться про стосунки молодих, фактично ніколи не проступає в сюжеті. Цей факт згадується



лише на початку фільму, коли виникає конфлікт між двома гуцульськими родинами Палійчуків і Гутенюків, що провокує убивство батька Івана і, як наслідок, подальше загострення конфлікту. Можна навіть сказати, що стосунки Івана і Марічки безвинні й не орієнтовані на матеріальні блага, вигоду чи зиск. Тому і розвиваються на лоні природи, вони прості й зрозумілі, як і сама природа.

Палагна ж ніби сама виступає символом достатку. Впорядковане господарство, доглянутий двір і худоба, добротні скрині під час весільного обряду, свята у достатку з наїдками і напоями, охайне, як видно, не дешево вбрання, — усе свідчить про хазяйновитість і добробут.



← Палагна іде на світанку ворожити. Робочий момент фільму. За камерою Юрій Ілленко.

## ЄДНАННЯ МОЛОДИХ

Обрядові форми єднання молодих Марічки й Івана та більш зрілих Палагни й Івана також відрізняються. Марічку з Іваном ніби благословляє сама природа. Зрештою, закоханих зрошує життєдай-на злива, символічна у своєму прадавньому міфологічному сенсі, адже дощ має багатопланову символіку у міфологіях багатьох народів світу. Він означає божественне благословення, сходження небесного блаженства. Він також виступає синонімом очищення. Для багатьох народів він також і символ родючості й достатку.

У «Тінях забутих предків» злива супроводжується іще й сонячним сяйвом. «Дощ при сонці завжди викликав враження дивного явища. Такий дощ пояснювали: “Дощ йде крізь сонце, то чорт... дочку заміж віддає”. Сербі вважали, що під час такого дощу купуються віли. Росіяни і поляки — що відьма або чарівниця колотить масло»<sup>2</sup>. З іншого боку, життєдайність образу сонячних променів разом із багатозначною символікою дощу, до всього, накладаються іще й на давньогрецьку міфологічну інтерпретацію, коли всемогутній Зевс проникає до красуні Данай у вигляді золотого дощу.

Взагалі стихія води набуває особливого значення у фільмі, як і в самому творі Михайла Коцюбинського. Для головних героїв вона стає доленосною.

Марічка з Іваном вперше зустрічаються на березі річки. Дітьми вони оголюють тіла і ступають у воду серед лісу. Надалі благословіння літнім рясним дощем із сонцем. Містком через річку Іван іде з села. Гірська річка несе іще живу Марічку. Востаннє Іван бачить уже мертвою свою кохану знову на березі, у воді.

Палагну ж й Івана готують до єднання серед людей. Обряди здійснюються берегинями традицій, літніми жінками. Молоді проходять усіма символічними етапами умовного шляху, чітко впорядкованими і визначеними традицією.

Цікава певна підміна у моменті концентрації уваги глядача під час супровідних дій і обрядів. Режисер показує не Палагну (молоду), а Івана (молодого) під час підготовки до самого весільного обряду. Під пісню «Вербова дощечка» (жіночу обрядову, давню пісню, що супроводжувала саме дівочі весняні

<sup>2</sup> Шалак О. Дощ / Оксана Шалак // 100 найвідоміших образів української міфології. – К.: ТОВ «Автограф», ТОВ «Книжковий дім “Орфей”», 2006. – С. 80 – 86. с. 86.

ігри) Іван іде до дому Палагни. Жінки ж, що мили й виряджали його та провадитимуть надалі обряди, поспішають смиренно за ним, на відстані. Й, коли зупиняється Іван, вони зупиняються.

Як зазначає Ольга Брюховецька, С. Параджанов вдається до обрядової містифікації й вигадує неіснуючий гуцульський обряд, коли нареченим зав'язують очі й одягають на шию ярмо. Ця надто виразна символічна дія максимально принижує обряд й одразу переносить його у побутову площину, де щоденне життя селянина порівнюване з життям тяглової худоби. Наступна ж частина, яка має назву «Будні», ніби підтверджуючи таке тлумачення, переносить стосунки Палагни й Івана у вимір буденності, позбавляє тієї романтики й натхненої піднесеності, що відчуваються в епізодах зустрічей Марічки й Івана на тлі природи.

Таким чином, режисер звертає увагу на принципову різницю почуттів і прагнень героя щодо двох жінок. Таке протиставлення не єдине в українській традиції й мистецтві, воно виразно прозвучало в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Цікаво, що обидва твори, і «Тіні забутих предків», і «Лісова пісня» були написані в 1911 році. Однак, слід зауважити, що в «Лісовій пісні» авторка виводить міфологічного персонажа Мавку і протиставляє його реальній жінці Килині. В образі Мавки знаходять втілення романтичні уявлення про жіночність, цнотливість й тендітність, що межує з певною сакральною піднесеністю, тоді як в образі Килини втілені меркантильні, підкреслено побутові й грубо утилітарні якості, що роблять його максимально приземленим і профанним.

У фільмі «Тіні забутих предків» обидві, й Марічка, й Палагна, — звичайні жінки. Та розрізняються вони таким самим протистоянням, що його окреслює у своїм творі Л. Українка.

## БЛИЗЬКІСТЬ

Щоразу, коли йдеться про близькість між чоловіком і жінкою, режисер делікатно уникає буквального показу, а вживає символічну образну систему, звертаючись до архетипічних образів, відомих міфологічними сюжетами або своїм прадавнім символічним значенням.

Під час юнацьких любовщів Іван частує з долонь кохану Марічку суницею. У випадку ж з Палагнуою він сам, спокушений, ласує

яблуком. У такий спосіб автор підкреслює принципову різницю в їхніх стосунках. Якщо у першому випадку солодке перше кохання затьмарює обох молодят, то у другому кохання є певним актом зваблення, тілесної жаги, результатом спокуси, після якої, за біблійним міфом, зазвичай, очікувано приходиться каяття.

У випадку Івана й Марічки про безпосередню близькість навіть не ідеться, про неї лише можна домислити за натяками й символами. Натяками є згадувана суниця і рясна літня злива з сонцем.

Опосередкованим свідченням близькості можна вважати ще, принаймні, кілька сцен. Зокрема, раптова втрата Марічкою свідомості у танці з Іваном під час сільського гуляння. Також зустріч Марічки й літньої жінки на сільській дорозі. Остання допитується у дівчини чия та, а згодом із відьомським сміхом, хапає її за живіт. Слід зазначити, що Марічка, йдучи дорогою чи то підтримує, чи то намагається закрити від сторонніх живіт, і руки тримає весь час складеними на ньому.

Зрештою, ці сцени можуть мати й зовсім інше тлумачення, адже будь-які попередні здогадки й викриття так і не знаходять остаточного підтвердження у подальшому. Це, зрештою, також має значення для загального сприйняття й оцінки стосунків між Іваном і Марічкою.

Для Івана й Палагни ж близькість — неодмінна складова стосунків. Та й тут режисер уникає відвертого показу, знаходячи для відповідних сцен алегоричну мову. Після весілля Іван зриває з Палагни намисто, простеньку прикрасу, аби безцільно, по намистині, розсипати-розкидати його у наступному кадрі просто на долівку. І це значною мірою характеризує ставлення Івана до неї, а надалі стає певною проєкцією, власне, й на розвиток їхніх стосунків.

Під час свята у їхній з Палагнуою хаті, коли Іванові ввижається Марічка у темному нічному вікні, дружина знімає з себе плахту й закриває нею вікно, аби все те, що за ним, не турбувало Івана.

Надалі, у наступному епізоді оповіді, Палагна під час нічного ворожіння звертається до вищих сил із проханням повернути до неї Івана, та дати їм нащадків.

## ЖІНКА

Жіночі образи, створені С. Параджановим, спершу здаються традиційними. Та при ближчому розгляді з'ясовуються факто-

ри, які дають підстави поставити під сумнів таку однозначну їх оцінку та витлумачення.

## ЖІНОЧЕ ТІЛО. ПАЛАГНА

У фільмі оголене жіноче тіло з'являється всього двічі. Показово, що це тіло не головної героїні Марічки, а Палагни. У першому випадку наприкінці весілля Івана й Палагни, фактично ніби продовжуючи весільний ритуал, Іван зриває останнє, що є на нареченій — намисто. Щоправда, кадр скомпоновано так, що за його рамками залишилось, власне, саме оголене тіло. Для глядача відкрите обличчя, шия та плечі. Основна увага прикута до здивованих виразних очей Палагни. Для неї залишається дивним жест Івана, та, як належить боязкій дружині, вона мовчки його зносить й не озивається жодним словом.

Друга сцена — коли Палагна вступає на шлях забороненого чаклунства. У прадавньому ритуалі жінка має бути повністю відкритою як у своїх бажаннях, так і тілесно. Цього разу оголене жіноче тіло, поглинуте тіннями, лише раз у раз спалахує білою плямою серед дерев.

Та сакральний ритуал грубо порушує своєю появою Юра. Він, ніби руйнує і ритуал і наспівну мову оповіді, ніби вдирається у тендітний жіночий світ грубою чоловічою силою. Юра шарпає до себе оголене тіло Палагни, та вона із відразою кидається од нього.

Яскраво виражена ритуальна складова цих епізодів та присутність тієї само міфологічно-епічної оповідальності у «Тінях забутих предків» підносять образ оголеної жінки, як і у фільмі О. Довженка «Земля», до архетипічного рівня міфологічного праобразу. Та все ж існує значна різниця у трактуванні жіночого образу, та й, зокрема, самого жіночого тіла у цих стрічках.

## ЖІНОЧЕ ТІЛО. МАРІЧКА

Оголене тіло Марічки не з'являється жодного разу. Оголеними бігають Марічка й Іванко тільки дітьми. І цей факт ніби проектується на їхні молоді роки і виступає свідченням того, що між ними не має уже таємниць тілесного гатунку. Так, іще хлопчина, Іванко розсипає з рук суницю, коли чує, як мати кличе Марічку. Надалі, уже юнкою, Марічка із насолодою частується зібраною у лісі суницею.



Іван та Марічка. Прощання. →



Утаємничення плоті тут давно розвінчане, іще з дитячими іграми й пустощами. Між ними все з'ясовано і погоджено. Достатньо зірки у небі, аби тримати зв'язок, достатньо думки, аби спілкуватися з коханою людиною. І, отже, людський суд не має сили над їх стосунками. Своїм коханням Марічка та Іван виходять ніби на певний трансцендентний рівень існування.



Однак і йому, і їй доводиться жити серед людей. Уже з самого початку їхнє кохання отримує засудження. Маріцці сміються у спину. А вона, як дає знати автор, символами і манівцями, можливо навіть при надії! Серед чужих Іван чомусь мовчить про Марічку, і цим (тим, що не сповіщає їх, що не самотній) ніби зраджує кохану, мовчазно відрікається від неї. Схоже, саме цю

провину, а не материне прокляття Марійчиного роду, спокутуватиме Іван усе своє життя.

З іншого боку, намагання Івана приховати своє кохання можна витлумачити як спробу вберегти найцінніше, що у нього є, кохання як реліквію і найвищу святиню, від недоброго ока і злого язика.

Та утаємниченим це кохання залишається лише для самого Івана та тих людей, що живуть далеко й до яких він іде у найми. Уберегти таїну закоханим не вдається. Тому то й таке важке для Марічки очікування Івна, коли той залишає село.

У контексті кінооповіді самостійним яскравим візуальним образом в одному з фінальних епізодів стрічки постають руки Марічки (щоправда, це вже не зовсім Марічка, оскільки являється Іванові через значний час по своїй смерті). Ці руки у їх безкінечно довгому простягненні водночас і кличуть, й ведуть, і хапають, і дають сподівання. Вони ніби простягнуті з іншого виміру і чітко зорієнтовані на Івана. Зрештою, рука Марічки досягає Івана й захоплює його руку широким накриванням долоні. Після цих кадрів через образ тендітного оленя, ймовірного символу її безневинної душі, йдуть, ніби закручені у танці, червоні гілки дерев, спершу шалені у своїм русі, а опісля — покручені й вивернуті у різні боки, завмерлі і ніби змертвілі. Остання частина фільму «Pieta» розпочинається також з рук, старечих й порепаних, з понівеченими нігтями, що проступають у кадрі із цілковитої темряви. Вони тримають товстезний Псалтир, сторінки якого гортають руки явно молодого людини.

В образі, що формується такою послідовністю кадрів, і руки, і віги дерев сплітаються у цілісність, у своєрідний ритмічний танок, створений рухом камери й засобом монтажу. Пластика молодого жіночого тіла із її максимально виразним проявом у рухах рук неочікувано застигає у мовчазному порівнянні із покрученими гілками. І зрештою, фінальним акордом стають руки літньої людини, на яких тримається Біблія. Отже, у цьому багатогранному образі — відчуття єдності людини й природи, таке характерне для ральності пропонованої оповіді, живе й болюче протиставлення молодості й старості, жорстоке зіткнення життя зі смертю, руху з мертвою завмерлою статикою.

Одна з ключових сцен фільму, де герой знаходить свою кохану мертвою, вирішена без буквального показу: «в далекому

від розпростертого Івана кутку кадру — зрізане кадром уполовину тіло, що неявно видніється...»<sup>3</sup>. Насправді в одному кадрі камера наближається до Івана від загального до середнього плану. Зрештою, глядач може бачити босі ноги Марічки та нижній край сорочки, дійсно, у самому кутку кадру, не вирішеному за вимогами класичної, «правильної» композиції. Решта залишається за межами бачення.

Цей образ можна визначити як надзвичайно цнотливий і водночас радикально тілесний образ смерті коханої. Позбавлене життя тіло не показане авторами повністю (саме авторами, бо у даному випадку роль оператора у творенні цього екранного образу можна вважати чи не визначальною). Для глядача достатньо тривалий час події залишаються незрозумілими, остаточно не з'ясованими і тому невизначеними. Він прагне прояснення того, що відбувається. Надія ще жевріє, та з кожною миттю її вогник слабшає...

Спершу щось (імовірно Маріччине тіло) якимось нечітко простує на дальньому плані. Іван зіскакує просто у воду, кидаючись туди. Надалі, у довгому за тривалістю кадрі, вже при максимальній досягнутій напрузі чекання, після реакції на побачене Івана в поле зору потрапляють лише ступні, босі ноги, уже заляклі. Вони з'являються ніби випадково чи то недбало захоплені камерою, у самому нижньому кутку екрану. Авторі ніби навмисно залишають усе тіло прихованим за рамками кадру, роблячи цим самим факт смерті Марічки максимально трагічним й нестерпним для людської свідомості.

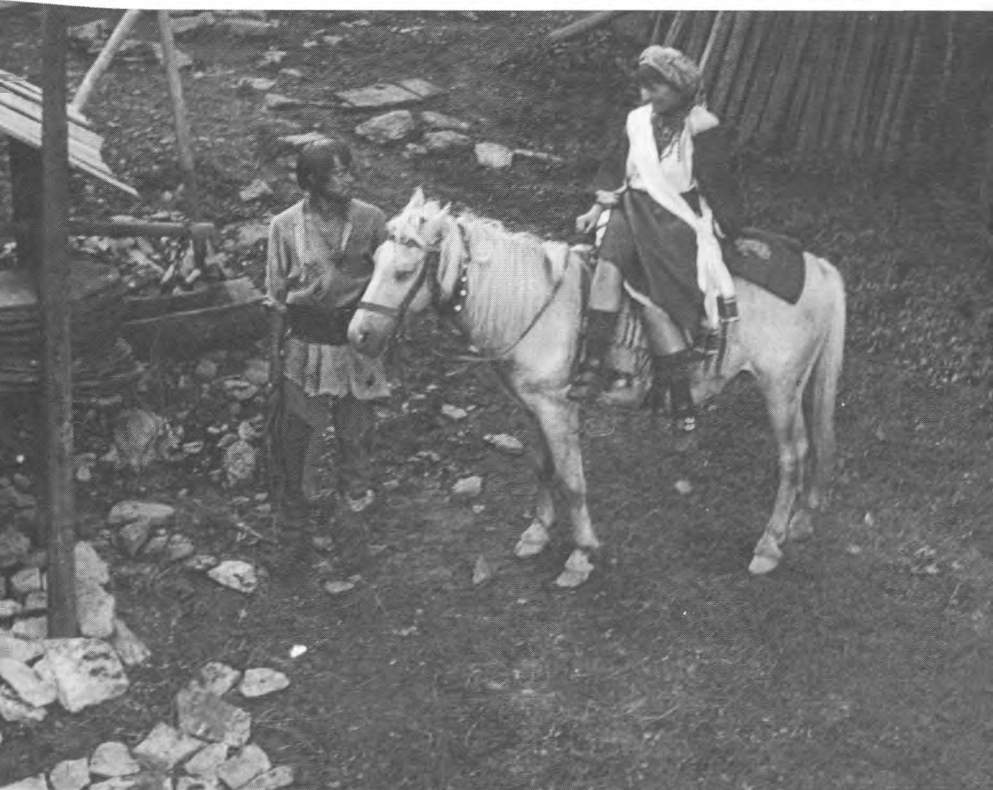
## ЖІНОЧІ ОБРАЗИ. МАРІЧКА І ПАЛАГНА

Взагалі образ Марічки постає надзвичайно суперечливим і неоднозначним. Трагічний і приречений, він втілює у собі дві різні жіночі іпостасі. З одного боку, Марічка виступає уособленням цноти, вірності й непорочної чистоти, молодості й довірливої відкритості. До неї по багатьох роках знову звертається Іван у момент зневіри, коли усвідомлює зраду й підступність Палагни. До слова, в Лесі Українки усі ці якості характеризують персонажа нелюдського. Мавка не є людиною й залишається

<sup>3</sup> Дзюба І. День пошуку / І. Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. — К.: Видавництво «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — 464 с., с. 21 — 26, с. 24.

такою навіть у обставинах людського побуту. Й очевидно, що стати людиною вона не може. Отже, риси, що є її характеристикою, — надлюдські.

З іншого боку, Марічка, за усіма натяками, залишається при надії. Для місцевих жінок вона пропаша. Для неї немає іншого шляху, як чекати Івана та сподіватися тільки на нього.



Повернення Івана до життя. Зустріч з Палагною.

Таким чином, оповідь має міфологічно-фантастичне забарвлення, що утримує історію про Марічку й Івана на межі легенди, казки й трагічної реальності. А за законами міфологічної поетики фінал у такому разі не може бути щасливим.

При збереженні традиційної для української культури глибокої поваги до жіночого тіла, його образ, як і взагалі образ

жінки, значно відрізняється від, скажімо, такого образу у фільмі Олександра Довженка «Земля». Жінка у Довженковому трактуванні несе архетипічні традиційні ознаки матері-землі, де плодючість й генеративна сила стають провідними характеристиками образу й найважливішими його ознаками.

Головна героїня у С. Параджанова не стільки мати (або точніше не стільки майбутня мати) за своєю найважливішою характеристикою, скільки тендітна й замріяна, ніжна й беззахистна романтична закохана. У ній переважає чуттєвість і якась надприродня піднесеність над життєвими обставинами, побутом, зрештою, самим, плинним і важким у своїм повсякденні, життям. За таких обставин і її смерть виглядає фактом більше закономірним, аніж випадковим. Адже смертю героїня порятована від згубної дії часу, від старіння і, зрештою, набуття досвіду. Й вона залишається вічно молодою у пам'яті Івана, наївної й довірливою дівчиною.

Образ Палагни у своїх характеристиках не надто далеко відійшов від першого. Хоча Палагна — жінка більше земна й призначена до життєвих реалій, побуту й тяжкої праці, насправді й вона далека від архетипічного праобразу жінки-матері, благодатної родючої землі. Палагна не здатна народити, і звертається із благанням про допомогу до вищих сил. Як і Марічка, схоже, вона не настільки уже й земна.

Отже, при видимому традиційному показі образу жінки, С. Параджанов все ж відступає від прадавнього усталеного канону, і бере за взірць романтичний жіночий образ, що з'являється в історії культури й у європейському мистецтві дещо пізніше. Цікаво, що жіночі персонажі, незважаючи на їх місце і функції в сюжеті, наділені романтично-піднесеними якостями й віддалені від традиційного українського жіночого образу.

Оцінюючи творчість С. Параджанова, Вадим Скуратівський, визначає її як розчинене «...на весь світ екранне вікно, в якому людство нарешті побачило всю свою попередню ритуалістичну суму. Побачило тим самим усі головні **значіння** світоустрою — в найавторитетніших його інтерпретаціях. Від праслов'янської та давньоіранської міфологічних першосистем до доби християнства й ісламу доби його художнього розквіту. В естетичній редакції самого Параджанова. “Тіні забутих предків” посередині того диво-

вижного кінофеномену»<sup>4</sup>. Більше того, у творчості С. Параджанова знайшов відображення також і весь попередній класичний мистецький досвід людства в усій його різноманітності й багатозначності.

Саме «естетична редакція Параджанова» викликає найбільше зацікавлення. Творення художнього образу є унікальним індивідуальним процесом реалізації особистісного начала митця. Між тим, і міфопоетична мова як життєдайне джерело образів може набувати авторської, своєрідної інтерпретації, що, зрештою, і відбувається у творчості С. Параджанова.

Та все ж, незважаючи на авторський чинник творення образу, ставлення до жіночої тілесності у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» залишається головним чином традиційним для української культури: з належною шаную і звеличенням до рівня провідного культурного архетипу. Жіноче тіло показане з максимальною цнотливістю й повагою. Кожне звернення до цього, не вельми популярного за радянської доби, аспекту у такому авторському витлумаченні, отже, підносить фільм С. Параджанова до архетипічного рівня, відкриваючи численні виміри й площини ймовірних розумінь й інтерпретацій.

Однак авторська складова виявляється настільки сильною й потужною, що вступає у діалог з традицією й автор привносить нові елементи, доповнюючи обряди, акцентуючи увагу на окремих аспектах. На цей факт, зокрема, звертає увагу Ірина Зубавіна у дослідженні «Час і простір у кінематографі»: «У 1960-ті роки ХХ ст., коли режисери ігрового кінематографа практично на всьому радянському культурному просторі захоплювалися документальною стилістикою та графічністю чорно-білого зображення на тлі повернення “довіри до фізичної реальності”, представники українського кіноавангарду протиставляли цій реальності барвистий метасвіт, де міфи і легенди органічно спліталися з архетиповими мотивами та образами, сюрреалістичне органічно сполучалось з містичним. У картинах “Тіні забутих предків” (1964) С. Параджанова, “Вечір на Івана Купала” (1968) Ю. Ілленка, “Пропала грамота” (1972) Б. Івченка часопростір являв риси казкової умовності і водночас породжував відчуття достовірності відтворених (або містифіко-

<sup>4</sup> Скуратівський В. Із спостережень над поетикою Сергія Параджанова / В. Скуратівський // KINO-КОЛО. Часопис екранних мистецтв, 2001, зима (12). – с. 77–79, с. 79.

ваних) на екрані шарів матеріальної, духовної культури українців, особливостей їхнього побуту»<sup>5</sup>. Тут слід звернути особливу увагу, що першим до подібного способу оповіді, навіть з перерахованих авторів і стрічок, вдався С. Параджанов у «Тінях забутих предків».

Спираючись також на дослідження Ганни Чміль, І. Зубавіна, крім того, відзначає неоміфологічні й модерністські аспекти цього феномену з «своєю аутистичною природою — посиленою увагою до внутрішнього світу окремої людини, її індивідуальних психологічних станів»<sup>6</sup>. Зрештою фактор переважаючого особистісного начала, звернення до глибоких внутрішніх переживань людини, відзначався багатьма дослідниками як відносно творчості С. Параджанова і його фільму «Тіні забутих предків», так і щодо напрямку в цілому. Таким чином, підхід С. Параджанова також можна охарактеризувати максимально «індивідуалістичним» з точки зору переважання і навіть домінування авторської складової над усім, історичним, етнографічним чи то навіть візуальним і образним матеріалом. Усі елементи кінематографічної оповіді, суворо підпорядковані його авторському я.

Таким чином, і образи жінки й жіночого тіла, залишаючись центральними, недоторканими у своїй святості і могутності, під впливом численних культурних та мистецьких нашарувань зазнають змін, і виступають у почасті перетвореній якості. Бачення С. Параджанова аж ніяк не спрощує цих образів, навпаки, у деяких моментах навіть ускладнює й робить їх полізмістовними, й інколи складновитлумачуваними у всій своїй багатозначній символіці навіть, незважаючи на всю їхню конкретність у своїй візуальній сутності.

Залишаючись однією з центральних проблем українського кінематографа, проекція теми жіночої тілесності на кінематографічний екран підіймає за собою також і безліч супутніх питань соціального, політичного та особистісного буття людини.

*Наумова Л. М. Неприхована жіноча тілесність в українському кіно / Лариса Наумова // Cialo i tozsamość. Warszawa-Iwano-Frankiowski: Katedra Ukrainistyki WLS UW. – Iwano-Frankiowski, 2016. – XIV. – 360 с., с. 235–244. Друга редакція. Друкується вперше.*

<sup>5</sup> Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К., Щек. 2008. – 447 с., с. 301 – 302.

<sup>6</sup> Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К., Щек. 2008. – 447 с., с. 303 – 304.