

УДК 78:791.31:791.633-051:7.071.2Параджанов(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319202

ВАРДАНЯН О. І.

Варданян Ольга Іванівна — кандидат мистецтвознавства, незалежний дослідник (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5545>

olgavard2003@yahoo.com

© Варданян О. І., 2024

НАЦІОНАЛЬНА ІНТОНАЦІЯ У ФІЛЬМАХ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Розглянуто окремі аспекти творчості українського режисера вірменського походження Сергія Параджанова, його вплив на українську та світову культуру, своєрідність його творчого методу. Проаналізовано складові авторської інтонації режисера. Визначено роль звукових образів у формуванні національної інтонації в його найвідоміших фільмах — «Тіні забутих предків» і «Колір граната», які за різними рейтингами належать до найкращих світових творів кіномистецтва. Особливу увагу приділено специфіці співпраці режисера з композиторами — авторами музики до його фільмів, а також аналізу способів реалізації ними поставлених режисерських завдань. Простежено еволюцію засобів виразності на прикладі порівняння «Тіней забутих предків» та «Кольору граната». Метою статті є визначення ролі фонічних, і вужче — музичних засобів у створенні унікальної національної інтонації його фільмів та виявлення механізмів її втілення. Для досягнення мети використано загальнонаукові методи дослідження, зокрема аналіз, порівняння, класифікацію, виведення закономірностей та узагальнення. Методологія дослідження включає поняттєвий апарат теорії музичної інтерпретації В. Москаленка. За результатами аналізу двох найвідоміших фільмів С. Параджанова зроблено висновки про особливий підхід режисера до створення звукового нарративу. Він полягає у формуванні своєрідної поліфонічної звукової партитури, що складається з фольклору, професійної авторської музики, звуків природи, мовленнєвих інтонацій і тиші. Усі складові цієї партитури об'єднані авторською інтонацією. Національна інтонація виражається у його фільмах як на фонічному, так і на візуальному (кадр), вербальному (мовлення), мімічному (пантоміма, жести, танці) та знаковому (символічному) рівнях. Вербальна складова водночас поєднує у собі фонічну, оскільки слово розспівується або декламується певним чином. Тож важливим у слові є не стільки його значення, скільки інтонація — тобто як воно виголошується, звучить. Таким чином шляхом концентрації різних виражальних засобів митець досягає найвищого виражального ефекту.

Ключові слова: музика у фільмах Сергія Параджанова, творчий метод режисера, українське поетичне кіно, національна музична інтонація, неофольклорна хвиля, конкретна музика.

Вступ. Сторіччя видатного українського режисера вірменського походження Сергія Параджанова сколихнуло український і світовий культурний простір. Упродовж року в Україні, Вірменії та у світі відбулися численні заходи, ретроспективи його фільмів, які спонукають до оновленого погляду на творчу спадщину митця. Його ювілей було включено до календаря заходів, асоційованих із Генеральною асамблеєю

єю ЮНЕСКО, яка відзначила початок «Року Параджанова» показом «Кольору граната» у власній штаб-квартирі в Парижі 3 квітня 2024 року. Важливою подією став вихід в український прокат відновленої та відреставрованої версії цього фільму, більш наближеної до авторського задуму у порівнянні з відредагрованою та скороченою радянською цензурою версією Сергія Юткевича, що вийшла в обмежений прокат у 1968 році.

Аналіз публікацій. Інтерес довкола творчої спадщини С. Параджанова не вщухає вже кілька десятиліть. Його кінематографічні твори та колажі і через 50 років надихають сучасних митців, серед яких поп-зірки світового рівня, такі як Madonna¹ та Lady Gaga². Про його фільми, як і про нього самого, написано безліч книжок, статей, есеїв різними мовами світу, що є свідченням **актуальності** обраної тематики. Аналізуючи вклад митця у світовий кінематограф, відзначаючи його роль у закладанні основ українського поетичного кіно та вплив на світовий кінематограф, дослідники неодмінно вказують на досконалість втілення *національної ідентичності* кінематографічними засобами в кожному з його фільмів: української — в «Тінях забутих предків», вірменської — в «Цвіті гранту», грузинської — в «Легенді про Сурамську фортецю», азербайджанської (і ширше, мусульманської) — в «Ашик Керібі».

Так само часто йдеться й про важливість та неповторність звукового компоненту фільмів С. Параджанова, його інтегрованість у художнє ціле. Проте саме фонічну складову не було досліджено достатньою мірою. Серед значного об'єму літератури, присвяченої С. Параджанову, окремі питання звукової організації його фільмів піднімаються у статті С. Саркісян [Саркісян, 2013] та в одному з розділів дисертаційного дослідження Дж. Гурґи [Гурґа, 2012]. С. Саркісян наголошує на субстанційній ролі музики у фільмах С. Параджанова, уподібнюючи її функцію до органного пункту. Проте поза увагою дослідниці залишаються принципи організації фонічної складової. Дж. Гурґа розглядає звук у контексті введеного ним поняття «експериментального етнографічного модуса». Разом з часом та простором він вважає звук фундаментальним компонентом створення відчуття присутності у кадрі. Однак в обох дослідженнях невисвітленими залишаються принципи створення фонічного компоненту, творчої співпраці режисера з композиторами авторами музики та ролі музики у створенні національної ідентичності.

Мета статті — визначення ролі фонічних, і вужче — музичних засобів у створенні унікальної національної інтонації фільмів С. Параджанова, виявлення механізмів її втілення, специфіки роботи з композиторами — авторами музики до його фільмів, вирішення ними творчого завдання. **Наукова новизна** полягає у спробі вперше дослідити значення звукового нарративу фільмів С. Параджанова у втіленні національної ідентичності, висвітлити роль звукового компонента у комплексі засобів виразності двох найвідоміших його фільмів та простежити механізми створення фонічної складової, інтегрованої у художнє ціле.

Методологічне підґрунтя. У ході роботи було використано загальнонаукові методи дослідження, зокрема аналіз, порівняння, класифікацію, виведення закономірностей та узагальнення. Методологія дослідження включає поняттєвий апарат теорії музичної інтерпретації В. Москаленка, зокрема поняття інтонаційності як «...поза-поняттєвої тілесно-характеристичної системи спілкування, якою виражаєть-

¹ Прямі алузії до фільму «Колір граната» є в кліпі Мадонни на пісню «Bedtime Story».

² Музичний кліп 2020 року на нову пісню Леді Гаґи «911» так само був натхненний цим фільмом.

ся (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [Москаленко, 2013].

Результати дослідження. Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (в міжнародному прокаті «Дикі коні вогню» (англ. *Wild Horses of Fire*), знятий до сторіччя М. Коцюбинського, започаткував цілий напрямок в українському кінематографі — так зване українське поетичне кіно, та отримав тридцять дев'ять міжнародних нагород, серед яких Кубок Міжнародного кінофестивалю у Римі (Італія), золота медаль за режисерську роботу Міжнародного кінофестивалю у Салоніках (Греція), «Південний хрест» Міжнародного кінофестивалю у Мар-дель-Платі (Аргентина). Прем'єра фільму 4 вересня 1965 року у київському кінотеатрі «Україна» стала початком національного руху, піднявши хвилю публічних протестів проти арештів представників молоді інтелігенції. Пізніше режисер підписав знаменитий «Лист-протест 139» проти політичних переслідувань в Україні. Зрештою С. Параджанов — вірменин, що народився у Тбілісі — був звинувачений в українському націоналізмі та гомосексуалізмі, та ув'язнений радянськими репресивними органами на чотири роки¹. Його було остаточно реабілітовано лише 20 грудня 2023 року Національною комісією за реабілітації за поданням Українського інституту національної пам'яті.

С. Параджанова визнають одним із засновників українського авторського кіно 1960-х років. Підґрунтям моделі цього напрямку Г. Погребняк вважає «...поетичне світовідчуття її представників — Ю. Ілленка, І. Миколайчука, Л. Осики, С. Параджанова» [Погребняк, 2023, с. 243]. Він був учнем видатних українських митців Олександра Довженка та Ігоря Савченка та після смерті останнього завершив фільм «Тарас Шевченко» (1951). Тонко відчував українську культуру, був, за його власними словами, у неї «...закоханий, виріс з неї та не мислив своєї творчості поза нею» [Злет, 1994, с. 186]. Йому вдалося втілити повість М. Коцюбинського у кінотвір, який Іван Дзюба — літературознавець, шістдесятник, один з натхненників української незалежності, назвав «...святком українського мистецтва, української душі», а появу цього фільму розглядав як «...підтвердження того, що Україна може стати естетичною та духовною величиною у світі» [Дзюба, 1994, с. 15].

Вибір С. Параджанова у якості режисера для кінематографічної реалізації повісті М. Коцюбинського був не випадковим. Бюрократичний апарат сподівався, що вірменин за національністю не зможе втілити українську ідентичність та обмежиться зовнішньою стилізацією. Натомість митець зумів проникнути глибоко у душу українського народу, почути та зрозуміти світ гуцулів, їхню віру та звичаї, поєднання язичницького та християнського у їхньому побуті. Та, виходячи з правди життя, створити кінематографічний витвір, просякнутий українськістю.

Пояснюючи свій творчий метод у статті «Вічний рух», С. Параджанов говорить: «...досконале знання виправдовує будь-яку вигадку» [Параджанов, 1966]. Так, пізнаючи спосіб життя гуцулів, їхні дерев'яні церкви, що невід'ємні від гір, їхню злистість з природою та самотність, голоси трембіт, він створив «...фрески з життя людини» [Там само], тому що саме людина була у центрі його світосприйняття. Саме це, на його думку, зробило фільм зрозумілим за кордоном — людьми далеких культур та національностей. Він поєднав «...літературу, історію, етнографію та філософію в єдиний кінематографічний образ, єдиний акт» [Там само].

¹ Більш докладно про обставини арешту та ув'язнення С. Параджанова у статті Л. Брюховецької [Брюховецька, 2024].

«*Тіні забутих предків*» (1964, прем'єра у 1965) — рідкісне явище у ті часи — чи не єдиний тогочасний український фільм, який вийшов українською мовою, без російського перекладу. Завдання було продекларовано С. Параджановим ще на початку роботи: «Я їм таке кіно зроблю, яке на жодну мову не перекладуть — не зуміють. Бо й перекладати не треба буде: всім все буде ясно. Отаку я їм Україну зроблю!» [Воронова, 2008, с. 82].

Та коли керівництво студії вимагало перекласти фільм російською, він пояснював: «Як же це може бути? Мати Івана оплакує свого чоловіка:

(Співає) Петрику мій дорогий,
На кого ти мене лишив?

Це той варіант.

(Співає) Петя-петушок,
На кого ти мене оставил?

Це російський варіант. Як може бути? Можете зробити субтитри, можете поставити диктора, але як передати *аромат* цих голосінь жіночих. А трембіту як можна зробити на москальський лад, на московську мову?» (курсив мій — О. В.) [Олексик-Бейкер, 2008].

Цей приклад якнайкраще передає специфіку світовідчуття С. Параджанова та його ставлення до інтонації: у його образній системі слово насамперед є *інтонаційним*. У «Лекціях з інтерпретації» В. Москаленко вказує: «...центральною, головною функцією мовлення є функція *означення*, тоді як центральною, головною функцією музики є функція *вираження*» (курсив мій — О. В.) [Москаленко, 2013]. Наведений приклад доводить, що С. Параджанов сприймав слово інтонаційно, тобто чуттєво. У своїх фільмах він змінює функцію вербального складника: слово не означає, воно «виражає». Саме тому переклад російською мовою, який був необхідною умовою існування кінострічки у широкому прокаті у радянські роки, був неможливий. У фільмі не так багато діалогів, як говірок, заклинань, співанок, які звучать також як своєрідна музика, частина поліфонічної партитури, створеної зі звуків трембіти, дзвонів, денцівки та волинки.

Пояснюючи зміст терміну «українське поетичне кіно», введеного польським мистецтвознавцем Янушом Газдою, Л. Брюховецька вказує: «Поетичне кіно як явище мистецьке — це вияв світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю, яка годує людину <...> У ньому постають моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, <...> з чого впливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору» [Брюховецька, 2008]. Далі авторка продовжує: «Поетичне кіно передбачає *образну* систему. Воно ґрунтується на тому, що кіно є мистецтвом *зображальним*, і отже, повинно мати композиційне багатство, продуманий ритм, драматургію кольору й колориту» (курсив мій — О. В.).

До цього висловлення можемо додати: «воно є інтонаційним». Саме інтонаційність відрізняє поезію від прози. Інтонаційність кінотворів С. Параджанова дозволяє глядачеві не лише бачити, але й відчувати, сприймати сенс і емоцію через тональність кадрів, їх ритм і гармонію кольорів. Інтонація в поетичному кіно проявляється в усьому — у динаміці монтажу, взаємодії світла й тіні, звучанні музики або тиші. Ця багатшаровість викликає у глядача асоціативне мислення, відкриваючи йому нові сенси, які не завжди можна вербалізувати. Таким чином, поетичне кіно

стає не лише засобом передачі образів, але й інструментом глибокого занурення в емоційно-смысловий простір, що зближує його з музикою або поезією.

Зображальна сутність кіно, про яку йдеться у висловлюванні авторки, у поєднанні з інтонаційністю створює унікальну мистецьку мову. Ця мова звертається не до логіки, а до почуттів і підсвідомості, будуючи міцний міст між екраном і глядачем.

Інтонаційність кінотворів митця має коріння у способі його світосприйняття, в якому музика, звуковий компонент завжди займав важливе місце. Відомо, що С. Параджанов у дитинстві вчився грі на скрипці, пізніше — у Тбіліській та Московській консерваторіях займався по класу вокалу, любив співати. У згадуваній вище статті митець пише: «Я можу пісенний матеріал перетворити на дієвий, а дієвий на пісенний» [Параджанов, 1966]. Так само він вміє надавати кадрам, пантомімам певної музикальності.

За В. Москаленком, інтонаційність може мати різні форми вираження: зорову (візуальну), слухову (аудіальну), та дотичну (тактильну) [Москаленко, 2013]. У «Тінях» національна інтонація відчувається як на візуальному — костюми, танці, природне середовище, побут; так і на аудіальному — авторська та фольклорна музика, церковний хоровий спів, гуцульський говір, звуки трембіт та інших народних музичних інструментів.

Показовим є також принцип роботи режисера з композиторами, авторами музики до фільмів. Так, для всіх своїх фільмів він обирав молодих національних композиторів: Мирослава Скорика — для роботи над фільмом «Тіні забутих предків» (1964), Тиграна Мансуряна — для «Кольору граната» (1968), Джаваншира Кулієва — для «Ашика-керіба» (1988).

За спогадами М. Скорика, С. Параджанов насамперед захотів привезти до Києва народних музикантів, у тому числі трембітарів. Потім на Гуцульщині було зроблено багато якісних записів, які мають також високу етнографічну цінність. Режисер і сам долучався до пошуків цікавих, незвичних народних інструментів, вивчення обрядової культури. Оригінальна авторська музика з'явилась пізніше, коли фільм був змонтований. Тоді почалося створення поліфонічної «музичної тканини фільму» (М. Скорик), яка складається з тиші, звучання матеріальних об'єктів (звук сокири, звук дерева, що падає), природних звуків, людського голосу — карпатського говору, народних музичних інструментів, дзвонів, звуків тварин, та музики, написаної М. Скориком¹.

Авторська музика М. Скорика стала органічною частиною цієї партитури. У фільмі вона грає роль лейтмотивів, що передують появі тих чи інших подій — дитинства Івана, зображеного у дусі гуцульського танцю (з імітацією денцівки за допомогою флейти), романтичної теми любові Івана та Марічки, глибоко трагічної теми смерті, що наслідує звучання трембіт. Те, що для створення саундтреку режисером було залучено автентичних народних виконавців, яких привозили до Києва на запис, мало окрему науково-етнографічну цінність та вплинуло на подальшу творчість М. Скорика, за свідченнями якого робота у фільмі дала йому можливість краще познайомитися з гуцульським фольклором, надихнувши його до створення «Карпатського концерту», «Карпатської рапсодії».

Після «Тіней» С. Параджанов почав знімати фільм, присвячений Києву — «Київські фрески». Проте після перших кінопроб проєкт був закритий. Залишилися

¹ Пізніше М. Скорик об'єднав музику, написану до фільму, у «Гуцульський триптих» — один з найвідоміших своїх творів.

лише сценарій та проби, змонтовані у 15-хвилинний короткометражний фільм, в якому помітні натяки на його подальші кінотвори.

Індивідуальний стиль, особливості кіномови, віднайдені у «Тінях» та «Київських фресках», отримали своє продовження у *«Кольорі граната»* (1968)¹. Разом з тим очевидно є певна еволюція образно-виражальних засобів як на візуальному, так і на аудіальному рівні. Можемо казати про певну редуцію, самообмеження засобів. Звуковий ряд органічно відображає ці зміни, доповнюючи візуальний, що складається з «живих картин», компенсує відсутність діалогів у традиційному сенсі.

Починається фільм з ремарки: «Цей фільм не ставить за мету розповісти про життя поета. Скоріше, режисер прагнув відтворити внутрішній світ поета, зображаючи трепет його душі, його пристрась і муки, широко використовуючи символіку й алегорії, що були характерні для культури ашугів — середньовічних вірменських трубадурів».

Так само, як і в «Тінях забутих предків», для «Кольору граната» С. Параджанов обрав молодого національного композитора, якому надав свободу дій коли вже відеоматеріал був змонтований. За свідченнями Т. Мансуряна, він бачив своє творче завдання у наслідуванні режисеру: «До фільму увійшли предмети з повсякденного життя, звичайнісінькі предмети, поставлені на п'єдестал і обрамлені в рамку. Іноді вони були розташовані в дивних і красивих композиціях. Мені потрібно було зробити те саме: витягнути звуки повсякденного життя і поставити їх на п'єдестал, в рамку. І в послідовності цих звуків найнезвичайніші зв'язки набували б дуже природного резонансу, і вони сприймалися б як дуже природні і прийнятні, ставали б такими, якими їх вимагав образ. Навіть найнезвичайніші, найрізноманітніші за своєю природою звуки можуть під егідою гармонії знайти спільну мову і жити пліч-о-пліч у мирі та злагоді. подібно до того, як режисер виокремив та помістив «у рамку» звичайні предмети, композитор намагався зробити те саме зі звуком: «витягнути звуки з повсякденного життя і поставити їх на п'єдестал, у рамку» [Галстанян, 2014].

Створюючи саундтрек до фільму про Саят-Нову, середньовічного вірменського поета, ашуга, який писав свої вірші-пісні трьома мовами — вірменською, грузинською та тюркською, композитор відмовився від написання традиційної інструментальної або вокальної музики та звернувся до «конкретної музики»² — техніки композиції, що заснована на компонуванні звукової партитури із записаних звуків оточення, шумів природи, музичних фрагментів, з'єднаних в одне ціле за допомогою монтажу. До кожного фрагмента вже відзнятого фільму він складав графічну діаграму та вигадував способи добуття необхідних звуків, синтезував, деформував та монтував.

¹ На сьогодні існує дві версії стрічки: режисерська версія, що була зроблена С. Параджановим і виходила в обмежений прокат у Вірменії у 1968 році, та перемонтована С. Юткевичем версія, яку було випущено в прокат в інших республіках Радянського Союзу у 1973 році, та яку С. Параджанов побачив лише у 1988 році. У 2014 стрічку було відновлено за дубль-негативом.

² Конкретна музика (Musique concrète) — експериментальна техніка музичної композиції, що використовує записані звуки як початковий матеріал. Розроблена близько 1948 року французьким композитором П'єром Шеффером (Pierre Schaeffer) та його колегами в Studio d'Essai («Експериментальній студії») французького радіо. Фундаментальний принцип конкретної музики полягає в тому, що різні природні звуки, записані на магнітофонну плівку (або, спочатку, на диски), монтуються в єдине ціле, створюючи звуковий монтаж. Під час підготовки такої композиції відібрані та записані звуки можуть бути будь-яким чином модифіковані: відтворені задом наперед, вкорочені або подовжені, піддані ехо-камерним ефектам, змінені за висотою тощо.

Накладав шари, намагаючись уникнути банальності, прямолінійності. Пояснюючи метод роботи у цьому фільмі в одному з інтерв'ю, композитор розказує, що під час створення саундтреку надихався мистецтвом японської ікебани, в основі якої лежить принцип відсікання зайвого¹.

Фонічна складова цього фільму на відміну від музики М. Скорика для «Тіней забутих предків» є невід'ємною частиною кінострічки та не може бути використана окремо. Колаж кадрів, живих картин, створений С. Параджановим, Т. Мансурян доповнив колажем звуків. Однак подібно до «Тіней забутих предків», тут так само у звуковій партитурі поєднані мовленнєві інтонації, декламація, вірменський фольклор, вірменська та грузинська церковна музика, шуми, природні звуки та тиша, яка так само справляє потужний емоціональний ефект.

Композитор також наслідує режисера й у створенні символічної звукової мови. С. Параджанов використовує предмети у кадрі, надаючи їм символічного значення. Так само й Т. Мансурян використовує звуки як символи: у першому кадрі ми бачимо гранат, який є символом вірменського народу, розкиданого світом, та водночас чуємо дудук, який теж має символічне значення і є виразником багатовікових страждань. Цей кадр супроводжується повторенням фрази вірменською: «Я людина, чие життя й душа — це мука». Таким чином ми бачимо концентроване поєднання виразальних засобів на візуальному, аудіальному та вербальному рівнях. При цьому композитор часто уникає синхронного звуку: у кадрі з кеманчою² продовжує звучати дудук.

Національна інтонація проявляється у цьому фільмі як за допомогою образів-символів, образів-кольорів, так і за допомогою звуків-символів: музичних та мовленнєвих інтонацій, тембрів вірменських (східних) народних інструментів. Фонічна складова також є виразником національного начала: грузинський поліфонічний спів протиставляється вірменському монодичному та тюрксько-азербайджанському мугаму.

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження дозволяє констатувати своєрідність підходу С. Параджанова до втілення національної інтонації в його кінотворах, стверджує інтонаційність слова, головною функцією якого у його фільмах є вираження, а не означення. На прикладі «Тіней забутих предків» та «Кольору граната» розкрито, як митець зміг інтегрувати різні художні форми й засоби для створення багатопланового звукового та візуального наративу, в основі якого лежить інтонаційність.

Визначальним аспектом фільмів С. Параджанова є поліфонічність його звукових партитур, що синтезують елементи фольклорної музики, професійних композицій, природних звуків і мовленнєвих інтонацій, формуючи потужний виразальний ефект. Такий підхід дозволив режисерові досягти глибокої універсальності, роблячи його твори зрозумілими на міжкультурному рівні, водночас підкреслюючи національну ідентичність. Важливо, що звукова інтонація в його фільмах нев'ємна від візуальної, вербальної та символічної складових, що створює цілісну образну систему.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у поглибленому аналізі звукової організації інших фільмів С. Параджанова, зокрема його пізніших робіт — «Легенди про Сурамську фортецю» та «Ашик Керіба», а також у вивченні впливу його

¹ Про специфіку роботи над музикою до фільму «Колір граната» Т. Мансурян розповідає у рамках проєкту «Параджанов і ми», опублікованого вірменським телеканалом «Бун ТВ» до сторіччя режисера (вірменською мовою). URL: <https://youtu.be/xqh9vP8Gn-k?si=QxdaMovWsOiciYST&t=2303>

² Кеманча (або кяманча) — струнний смичковий народний музичний інструмент, поширений у Вірменії та регіоні. Є символом Саят-Нови.

творчого методу на сучасний кінематограф і музику. Важливим є дослідження механізмів співпраці режисера з композиторами та музикантами для розуміння специфіки творення звукової драматургії. Це дозволить не лише краще усвідомити спадщину митця, а й сприятиме розвитку національного кіномистецтва у контексті світової культури.

Творчість Сергія Параджанова залишається невичерпним джерелом натхнення для дослідників, митців і широкої аудиторії, вносячи вагомий вклад у розуміння ролі звуку та інтонації в кінематографічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька Л. Арешт, суд, ув'язнення. Юриспруденція в СРСР на службі в КДБ. *Кіно-Театр*. 2024. № 1. С. 11–14.
2. Брюховецька Л. Прорив до вічного. *Кіно-Театр*. 2008. № 5 (79). С. 24–29. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814 (дата звернення: 11.12.2024)
3. Воронова М., Наконечний С. Колажі Сергія Параджанова. *Личности Украины*. 2008. № 1. С. 60–89
4. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>. (дата звернення: 12.12.2024)
5. Олексик-Бейкер М. Хай живе український націоналізм! Інтерв'ю з кінорежисером С. Параджановим. *Кіно-Театр*. Київ, 2008. № 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=797 (дата звернення: 22.12.2024)
6. Параджанов С. Вечное движение / Сергей Параджанов // Искусство кино. — 1966. — № 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (дата звернення: 22.12.2024)
7. Погребняк Г. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274>
8. Саркісян С. Кольоровий слух. *Екранний світ Параджанова*: зб. ст [упор. Ю. Морозов]. Київ: Дух і Літера, 2013. С. 127–138.
9. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність : твори, листи, док. архівів, спогади, ст., фот. / [упоряд.: Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк]. Київ: Спалах, 1994. 277 с.
10. Galstian, N. A. Conversation with Tigran Mansurian (16 January 2014). *Music & Literature*. URL: <https://www.musicandliterature.org/features/2014/1/16/a-conversation-with-tigran-mansurian> (дата звернення: 13.12.2024)
11. Gurga, J. Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode. Doctoral thesis. London :University College London, 2012.

REFERENCES

1. Briukhovetska, L. (2024). Aresht, sud, uv'iaznennia. Yurysprudentsiia v SRSR na sluzhbi v KDB. [Arrest, trial, imprisonment. Jurisprudence in the USSR serving the KGB]. In: *Kino-Teatr*. № 1, pp. 11–14. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, L. (2008). Proryv do vichnoho. [A breakthrough to eternity]. In: *Kino-Teatr*. № 5 (79), pp. 24–29. Available at: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814 (accessed: 11.12.2024) [in Ukrainian].
3. Voronova, M., Nakonechnyi S. (2008). Kolazhi Serhiia Paradzhanova. [Collages of Serhii Paradzhanov]. In: *Lichnosti Ukrainy [Personalities of Ukraine]*. № 1, pp. 60–89 [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2013). *Leksii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv: Nat. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, 134 p. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (accessed: 12.12.2024) [in Ukrainian].

5. Oleksyk-Beiker, M. (2008). *Khai zhyve ukrainskyi natsionalizm!* Interv'iu z kinorezhysyrom S. Paradzhanovym. [Long live Ukrainian nationalism! Interview with film director S. Paradzhanov]. In: *Kino-Teatr*. № 4. Available at: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=797 (accessed: 22.12.2024) [in Ukrainian].

6. Paradzhanov, S. (1966). *Vechnoe dvizhenie*. [Eternal movement]. In: *Iskusstvo kino*. № 1. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (accessed: 22.12.2024) [in Russian].

7. Pohrebniak, H. (2023). *Vidzerkalennia natsionalnoi idei v rezhyserskykh modeliah avtorskoho kino* [Reflection of the national idea in the directorial models of auteur cinema]. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274> [in Ukrainian].

8. Sarkisian, S. (2013). *Kolorovyi slukh*. [Colored hearing]. In: *Morozov Yu. (Ed.). Ekrannyi svit Paradzhanova* [The Screen World of Paradzhanov]. Kyiv: Dukh i Litera, pp. 127–138 [in Ukrainian].

9. Serhii Paradzhanov. (1994). *Zlet, trahediia, vichnist: tvory, lysty, dok. arkhiviv, spohady, st., fot.* [Serhii Paradzhanov. Flight, tragedy, eternity: works, letters, archive documents, memoirs, articles, photos. Korohodskiy R. M., Shcherbatiuk S. I. (Eds.)]. Kyiv: Spalakh. 277 p. [in Ukrainian].

10. Galstania, N. (16 January 2014). *A Conversation with Tigran Mansurian* (16 January 2014). *Music & Literature*. Available at: <https://www.musicandliterature.org/features/2014/1/16/a-conversation-with-tigran-mansurian> [in English].

11. Gurga, J. (2012). *Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode*: Doctoral thesis. London :University College London [in English].

OLGA VARDANYAN

Vardanyan, Olga — Candidate of Art Criticism, independent researcher (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5545>
olgavard2003@yahoo.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319202

NATIONAL INTONATION IN THE FILMS OF SERGEI PARAJANOV

The significance of the study: Interest in Sergei Parajanov's creative legacy has not waned for several decades. His cinematic works and collages continue to inspire contemporary artists, including world-class pop stars such as Madonna and Lady Gaga, 50 years on. Many books, articles and essays have been written about his films and himself in various languages, demonstrating the relevance of his chosen subject.

The main purpose of the study: to determine the role of background and, more specifically, musical means in creating the unique national tone of Parajanov's films, to identify the mechanisms of its implementation, the specifics of the director's work with composers who wrote music for his films, and to highlight the ways in which they solved their creative task.

Methodology: The research methodology includes the conceptual framework of V. Moskalenko's theory of musical interpretation, in particular the concept of intonation as '...a non-conceptual physical and characteristic system of communication that expresses (in audio, visual or tactile forms) the situational emotional and psychological state of an individual'. The work also used general scientific research methods, including analysis, comparison, classification, inferring patterns and generalisation.

Results and conclusions. Based on the analysis of two of S. Parajanov's most famous films, the article concludes that the director's special approach to the embodiment of national intonation in his films asserts the intonation of the word, whose main function in his films is expression, not definition. What is important in a word is not so much its meaning as its intonation, i.e. how it is pronounced, how it sounds. A defining aspect of Parajanov's films is the polyphony of his scores, which synthesise elements of folk music, professional compositions, natural sounds and speech intonations to create a powerful expressive effect. This approach allowed the director to achieve a profound universality, making his works understandable on a cross-cultural level while emphasising national identity. The sound intonation in his films is inseparable from the visual, verbal and symbolic components, creating a holistic visual system. The national intonation in his films is expressed on the background as well as on the visual (frame), verbal (speech), mimetic (pantomime, gesture, dance) and sign (symbolic) levels. The verbal component simultaneously combines the phonic component, as the word is sung or recited in a certain way. In this way, the artist achieves the greatest expressive effect by concentrating the various means of expression.

Keywords: music in the films of Serhiy Parajanov, the director's creative method, Ukrainian poetic cinema, the national musical intonation, the neo-folklore wave, *Musique concrète*.