

УДК 7.01:75.023.22:791.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-44>**Володимир ТАРАСОВ**

кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури; докторант, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011

ORCID: 0000-0003-2164-9135

Наталя МАРХАЙЧУК

кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0002-2321-9107

Марина КОНЄВА

старший викладач кафедри мистецтвознавства, кураторка, арт-менеджерка культурних проектів колекції Бориса та Тетяни Гриньових, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0002-5590-8492

Бібліографічний опис статті: Тарасов, В., Мархайчук, Н., Конєва, М. (2025). Візуальна поезія Сергія Параджанова. Досвід інтермедіального аналізу колажу «Орфей». *Fine Art and Culture Studies*, 6, 338–351, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-44>

ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА. ДОСВІД ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ КОЛАЖУ «ОРФЕЙ»

Мета роботи. Дослідження спрямоване на реконструкцію художнього алгоритму та семіотичної структури колажу Сергія Параджанова «Орфей», що походить із приватного зібрання колекції Гриньових. Автор розглядає цей твір як специфічну форму «стиснутого фільму», прагнучи довести, що колажна практика митця не є випадковою декоративною імпровізацією. Основна мета полягає у виявленні механізмів режисерського мислення, що інтегрують різні культурні коди та часові пласти в єдину кінематографічну цілісність, а також у легітимізації колажу як генетичного коду незнятої стрічки «Сповідь».

Методологія. У роботі представлені авторські методи аналізу колажу, що базуються на конвергенції інтермедіальних оптик. Дослідження структуроване за трьома рівнями: семантичним (дешифрування символів), морфологічним (композиційний хіазм) та транзитним (сценографічна логіка). Використано методи іконологічної редукції для ідентифікації запозичених фрагментів творів Е. Барлаха, Ф. Снайдерса та Ю. Александрова.

Наукова новизна. Уперше проведено комплексну реконструкцію колажу «Орфей», в результаті якої встановлено джерела всіх його візуальних компонентів. Обґрунтовано статус концептуальної фотографії в структурі колажу: фотографічні врізки (фрагменти скульптур та архітектурних макетів) інтерпретуються як документальні цитати з буття, що легітимізують умовний простір колажу як майбутню екранну реальність. Доведено, що Параджанов використовує фотографію як маркер об'єктивної дійсності кіно, протиставляючи її живописній суб'єктивності. Встановлено, що фігура Амфіона-Орфея є точкою перетину біографічного та міфологічного наративів майстра.

Висновки. Дослідження підтверджує, що колаж «Орфей» функціонує за законами кінематографічного синопсису. Виявлений композиційний хіазм між статикою монохромної маски та динамікою падаючої вази створює ефект застиглому кадру, готового до розгортання в часі. Аналіз засвідчив, що символічна інверсія кольору та фактури дозволяє розглядати твір як автобіографічний маніфест. Запропоновані методи аналізу колажу дозволяють сприймати спадщину Параджанова не як набір інтуїтивних ескізів, а як цілісну систему режисерського проектування, де кожен об'єкт-знак виконує чітку драматургічну роль.

Ключові слова: Сергій Параджанов, колаж, «Орфей», інтермедіальність, концептуальна фотографія, колекція Гриньових, методи аналізу колажу.

Volodymyr TARASOV

PhD in History, Associate Professor, Head of the Department of Photography and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture; Doctoral Student at Lviv National Academy of Arts, 38 Kubiiovycha Str., Lviv, Ukraine, 79011

ORCID: 0000-0003-2164-9135

Natalia MARKHAYCHUK

PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Audiovisual Art, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0002-2321-9107

Maryna KONIEVA

Senior Lecturer at the Department of Art History, Curator, Art Manager of cultural projects of the Boris and Tetiana Gryniov Collection, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0002-5590-8492

To cite this article: Tarasov, V., Markhaychuk, N., Konieva, M. (2025). Vizualna poeziia Serhiia Paradjanova. Dosvid intermedialnoho analizu kolazhu «Orfei» [Parajanov's Visual Poetry. Experience of Intermedial Analysis of the «Orpheus» Collage]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 338–351, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-44>

**PARAJANOV'S VISUAL POETRY.
EXPERIENCE OF INTERMEDIAL ANALYSIS OF THE «ORPHEUS» COLLAGE**

Aim. The study is aimed at reconstructing the artistic algorithm and semiotic structure of Sergei Parajanov's «Orpheus» collage, which originates from the private Gryniov Art Collection. The author considers this work as a specific form of a «compressed film», seeking to prove that the artist's collage practice is not a random decorative improvisation. The primary goal is to identify the mechanisms of directorial thinking that integrate various cultural codes and temporal layers into a unified cinematic integrity, as well as to legitimize the collage as the genetic code of the unfiled movie «Confession».

Methodology. The paper presents original collage analysis methods based on the convergence of intermedial optics. The research is structured according to three levels: semantic (decoding of symbols), morphological (compositional chiasmus), and transit (scenographic logic). Iconological reduction methods were used to identify borrowed fragments of works by E. Barlach, F. Snyders, and Y. Alexandrov.

Scientific Novelty. For the first time, a comprehensive reconstruction of the «Orpheus» collage has been carried out, as a result of which the sources of all its visual components have been established. The status of conceptual photography in the structure of the collage is substantiated: photographic inserts (fragments of sculptures and architectural models) are interpreted as documentary quotes from existence that legitimize the conventional space of the collage as a future screen reality. It is proved that Parajanov uses photography as a marker of the objective reality of cinema, contrasting it with painterly subjectivity. It is established that the figure of Amphion-Orpheus is the intersection point of the master's biographical and mythological narratives.

Conclusions. The research confirms that the «Orpheus» collage functions according to the laws of a cinematic synopsis. The revealed compositional chiasmus between the stasis of the monochrome mask and the dynamics of the falling vase creates the effect of a «frozen» frame, ready to unfold in time. The analysis showed that the symbolic inversion of color and texture allows the work to be viewed as an autobiographical manifesto. The proposed collage analysis methods allow perceiving Parajanov's legacy not as a set of intuitive sketches, but as a holistic system of directorial design, where each object-sign performs a clear dramaturgical role.

Key words: Sergei Parajanov, collage, «Orpheus», intermediality, conceptual photography, Gryniov Art Collection, collage analysis methods.

Вступ. У творчості Сергія Параджанова колаж виступає як фундаментальний спосіб мислення, що інтегрує різні змісти, символи та культурні коди в єдину художню цілісність. Для майстра, за його власними словами, він став своєрідним стиснутим фільмом (Загребельний,

2015, с. 90, 95), що акумулює енергію цілої кінокартини, створюючи нову багатошарову реальність. У наших попередніх розвідках ми звертали увагу на формальні, стилістичні та композиційні паралелі між образотворчими колажами митця та його кінематографічною

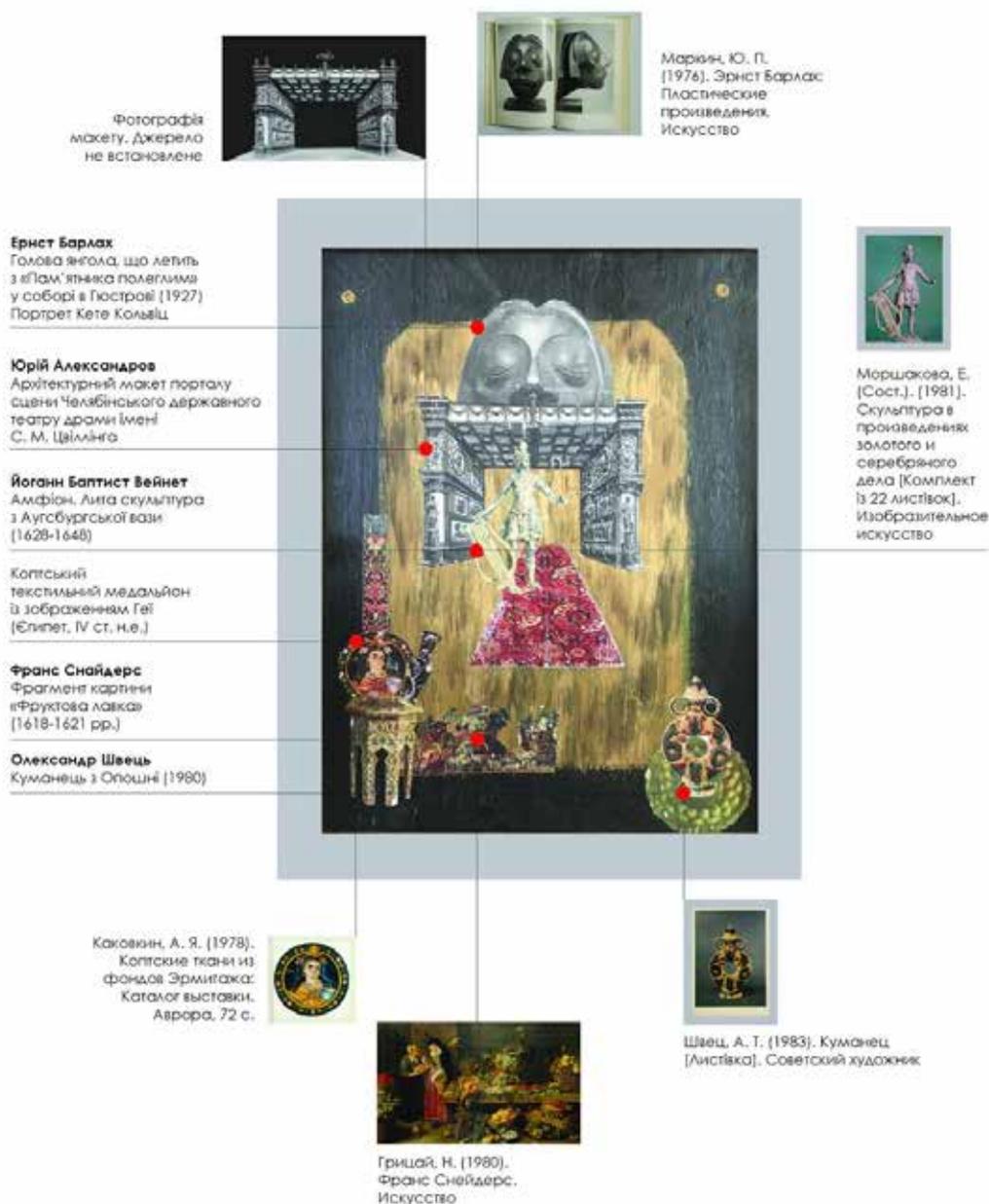
практикою, досліджуючи трансформацію візуальної статичності предметного світу у динаміку екранного простору (Tarasov, Markhaichuk, Konieva, 2021, с. 87–88). Ці напрацювання засвідчили необхідність застосування методологічної конвергенції інтермедіальних оптик, що дозволяє синхронізувати символічний, формально-пластичний та сценографічний рівні аналізу твору. Пошук такої еластичної методології зумовлений специфікою мистецького почерку Параджанова, який водночас виступав і режисером, і художником. Його синкретичне мислення вимагає ревізії вузьких рамок мистецтвознавчого актуалізму на користь інтердисциплінарності, що дозволяє охарактеризувати його мову як «візуальну поезію». Такий підхід дає змогу сприймати кадр як міжвидову художню матерію, що функціонує за законами живопису, і водночас – розглядати образотворчу мову через оптику режисерського бачення, де за інсайтами та імпровізаціями проступає чіткий проєктний алгоритм (Markhaichuk, Tarasov, Chadaeva, Zolotukhina, 2018, с. 169–170).

Практичною апробацією цієї методології став дослідницький проєкт, презентований нами у лютому 2022 року в Муніципальній галереї м. Харкова. Об'єктом аналізу став колаж Сергія Параджанова «Орфей», люб'язно наданий фундацією «Групуов Art Collection» Бориса і Тетяни Гриньових (Гнатченко, 2022). Хоча подальше розгортання проєкту було істотно загальмоване початком повномасштабного вторгнення, а сам твір евакуйований, попередні результати дозволяють реконструювати генезу цієї роботи як вузлової точки параджанівської «Сповіді», останньої і так і не знятої кінострічки.

Колаж «Орфей» є репрезентативним зразком українського андеграунду радянської доби. Твір, придбаний до колекції на аукціоні «Корнерс» у 2011 році, має високу художню та документальну цінність. Виконана на фарбованій фанері, робота містить на зворотному боці відтиск тбіліської кіностудії «Грузія-фільм» (Колекція Гриньових, 2025). Аналіз матеріалів, з яких був зроблений колаж (звісно, йдеться про неруйнуючі методи без дослідження проб паперу, клею та фарб) дозволяє віднести його до останнього періоду у творчості Параджанова у межах «довгих 1980-х» (Markhaichuk, Tarasov, 2018, 113–115).

Методологія аналізу. Для дешифрування образної «тканини» колажа нами була реконструйована його формально-пластична мова, що складається з фрагментів творів Ернста Барлаха, Франса Снайдерса, сценографічних проєктів Юрія Александрова, кераміки Олександра Швеця тощо. Така еkleктика джерел, – по факту, від барокового живопису XVII століття до радянського театрального макета 1970-х років та опішнянської кераміки 1980-х – підтверджує нашу тезу про інтермедіальну конвергенцію, яка, звісно, не є обов'язково свідомим, раціонально задуманим дизайном. Проте, – вкотре вважаємо за необхідне підкреслити цю тезу (!) – відокремити імпровізацію у сценічному виконанні можна лише на ґрунті детального аналізу партитури та послідовного вивчення нотного тексту. Натомість, Параджанов монтує різні часові та видові пласти мистецтва в єдиний кінематографічний синопсис, який, у свою чергу, повертає художньо-образну ідею до висхідної точки живописного за духом та буквою образотворення.

Поза тим, як ми неодноразово зазначали у попередніх дослідженнях, колажні твори Параджанова неможливо розглядати поза контекстом авторського кінематографа, ізолюючи їх в окремий видовий контекст виключно образотворчого мистецтва, адже майстер мислить як живописець, але діє як режисер, і навпаки. Якщо колаж у такому разі – це зупинений кадр фільму, або, за влучним виловом О.Самарцева, «пам'ять про незмонтований фільм» (Самарцев, 1989, с. 6), то лінійний аналіз не спрацює перед подібним синкретичним мисленням. Як свідчать друзі та сучасники маестро, Параджанов прагнув не розділяти форму та зміст, а тому у його творах, приміром, шматок розбитої на друзки вази постає одночасно і сміттям, і музейним експонатом, і драматургічним тригером (Simyan, 2024, с. 476–478). Таким чином, методика, що враховує інтермедіальність перебування між живописом та кінематографом, здатна запропонувати розкодування його задумів. Ми пропонуємо дивитися на колаж очима режисера, який будує мізансцену, і водночас очима художника, який працює з формами, фактурами та кольором. Такий підхід є важливим для глибинного дослідження спадщини Параджанова, творчість якого часто сприймається через призму наївного генія або інтуїтивного



Лл. 1. Композиційна деконструкція колажа «Орфей» (Инфографика В.Тарасова)

епатажу. На противагу такому спрощенню, багаторівнева модель інтерпретації колажа «Орфей» дозволяє похитнути цей стереотип та представити твір як роботу художника, чия інтуїція спирається на внутрішній каркас режисерського задуму. Складна семіотична система твору, а по суті, скоріше, візуальної сповіді, дозволяє легітимізувати колаж як рівноправну частину кінематографічного всесвіту майстра.

Відтак, конвергенція дослідницьких підходів в аналізі інтермедіальної природи цього твору дозволяє виділити три рівні інтерпретації – *семантичний, морфологічний та транзитний* – що в цілому є «оптиками», які дозволяють

реконструювати задум Параджанова, закладений у роботу. Саме на перетині цих трьох ліній виникає обґрунтоване розуміння твору як автобіографічного маніфесту.

Іконологічна редукція: оптика свідомого символізму. Розпочати інтерпретацію «Орфея» варто з іконологічної редукції – процесу виявлення художньо-образних прошарків, які Параджанов свідомо чи інтуїтивно інкорпорував у структуру твору. У цій оптиці колаж розглядається нами як система цитування, де кожен запозичений образ зберігає пам'ять про своє походження, але в структурі авторського узгаляння набуває нового звучання.

Почнемо з Орфея – головного героя твору. Хоча в документах колаж підписаний саме так, відсутність посилань, на думку самого Параджанова, дає підстави вважати цю назву радше узагальненою позначкою, ніж авторським рішенням. Насправді на листівці, з якої вирізано фігуру юнака з лірою, зображений Амфіон. Це робота Йоганна Баптиста Вейнета, створена для оздоблення аугсбурзької вазы (1628–1648 рр.).

Відтак, актуальним є припущення, що Параджанов знає про відмінність між міфологічними локусами Орфея та Амфіона, і закликає глядача пам'ятати про це разом з ним. Амфіон побудував стіни Фів, рухаючи величезні камені звуками своєї ліри, коли його брат Зет тягав їх силою. Свого роду, плата за його музичний геній – особиста драма: усі діти Амфіона та Необи були вбиті богами, а сам Амфіон чи то наклав на себе руки, чи то був вбитий Аполлоном (покровителем мистецтва). У світлі іконологічної редукції виглядає, що Параджанов навмисно грає з цією підміною імен, створюючи подвійне дно для інтерпретації долі митця. Він ніби натякає, що будь-який творчий акт має однакову трагічну природу, яка для Орфея стала спуском в Аїд, а для Амфіона – будівництвом Фів. Крім того, використання саме аугсбурзької статуетки додає твору відтінку музейної застигlosti, перетворюючи життєво актуальну оповідь на архівний експонат. Сила мистецтва здатна рухати матерію, але безсила перед волею вищих сил, які карають за надмірний талант. Таким чином, фігура з лірою стає універсальним символом крихкості творця перед обличчям неминучої фатальної розплати.

У цій символічній конотації, знаковість фрагменту скульптури Ернста Барлаха (монохромна маска зверху над архітектурою) є посиланням на «волю Богів», присутність долі та провидіння, неминучість плати за геніальність. При цьому Параджанов усвідомлює, що фрагмент відсилає до досить непростой в символічному сенсі роботи. Це голова янгола, що летить з «Пам'ятника полеглим» у соборі в Гюстрові. Одночасно це портрет Кете Кольвіц, яка втратила сина на першій світовій війні та онука – на другій, і померла за декілька днів до знищення нацизму в Німеччині. Закриті очі цієї маски дивляться не назовні, а всередину, споглядаючи нескінченний цикл людських страждань. Розміщення цього образу у верхній частині

композиції створює ефект дамоклового меча, що нависає над золотим сяйвом сцени. Параджанов використовує важку, трагічну історію Кольвіц, щоб надати своєму Амфіону-Орфею історичної ваги та екзистенційної глибини, адже янгол не охороняє, а радше мовчки фіксує невідворотність втрат, які супроводжують будь-яке велике сходження. Монохромність маски контрастує з золотим тлом, підкреслюючи прірву між світом живих емоцій та холодним спокоєм вічності.

Фрагмент з архітектурою – це проект макету одного з вхідних порталів театру у Челябінську у 1970-х – 1980-х рр., у той самий період, коли створювався колаж. Тут ключове значення має символізм оформлення «дзеркала сцени» (проценіуму). Якщо Параджанов це усвідомлює, він – уявно на сцені, перед софітами та публікою. Водночас це ті самі міфічні та символічні «стіни Фів», які Амфіон побудував своїм талантом та музичним генієм, рухаючи каміння без зусиль. Тут не важливо який це саме театр і де він – важливий символізм архітектури, що поєднує алегорію «сцени» та «стін» (власних здобутків). Архітектура стає кліткою, яку митець сам збудував своєю майстерністю, і з якої він вже не може вийти. Простір сцени виглядає порожнім, перетворюючи тріумф будівничого на самотність в'язня власних декорацій. Використання радянського архітектурного проекту останньої третини ХХ ст. додає іронічного підтексту про офіційну культуру, яка водночас і возвеличує, і обмежує. Стіни не захищають героя, вони натомисть відокремлюють його від реального життя, залишаючи сам на сам із мистецтвом.

У такому ракурсі «килим» по центру – це «червона доріжка» Канського фестивалю. Це про шлях до визнання. Орнаментальна структура нагадує східні килими, що часто фігурують у живописі як ознака статусу та сакральності простору. Ця доріжка веде в нікуди, обриваючись біля ніг героя. Червоний колір тут також читається двояко: як тріумф переможця і як кров жертви, принесеної на вівтар мистецтва. Геометрія килима задає чіткий вектор руху, але сам герой стоїть нерухомо, наче вагаючись зробити крок назустріч своїй долі. Це дорога, яка манить блиском визнання, але приховує під своїми візерунками пастки марносластва.

Локус перемоги та успіху – передній план колажу. Тут Параджанов залучає символізм

Франса Снайдерса (фрагмент картини «Фруктова лавка», 1618–1621 рр.). Барокове багатство форм, кольорів, проте із чітко зонованим місцем у загальному цілому колажа. Символізм Снайдерса маргіналізований та загнаний у чітку авторську опцію. Це частина того символічного локусу колажа, який про достаток, винагорода, святкування, щастя із усією повнотою гедоністичного значення. Додамо до цього і унікальну історію самої картини, яка вижила тільки тому, що, попри незгоду британської еліти, була продана до колекції Катерини II, а маєток де вона зберігалась у Британії – згорів. У цій частині роботи – перемога та успіх у всьому. Цей розкішний натюрморт слугує бар'єром між глядачем та сакральним простором сцени, ніби пропонуючи земні блага замість духовних пошуків. Надмірність плодів і насиченість кольорів нагадують жанр «ванітас» (Vanitas), що не дає забути про швидкоплинність земних насолод. З точки зору презумпції авторського символізму, Параджанов свідомо розміщує ці символи внизу, підкреслюючи їхню приземленість у порівнянні з високою трагедією героя. Це своєрідний відкуп від реальності, спроба компенсувати внутрішню порожнечу зовнішнім блиском.

Частина цього локусу – жіночий образ. Це фрагмент із зображенням Геї, богині Землі – фотографія коптського текстильного медальйона із грецькими літерами ГН (Гея); сам артефакт походить із Єгипту і датується IV століттям нашої ери. Гея відображає ідеї родючості, життя та воскресіння. Отже, плодючість – винагорода – воскресіння. Коло замикається. Проте, що вона означає для Амфіона? Можливо це Необа, фотографія якої стоїть на столі, як спогад у момент, коли герой усвідомлює, що ціна його безсмертя – це життя його близьких. Її погляд, спрямований вбік, ігнорує і пишність натюрморту, і трагізм сцени, існуючи у власному вимірі пам'яті. Цей образ стає мовчазним докором, нагадуванням про те живе і справжнє, що було принесено в жертву заради абстрактного мистецтва. Включення стародавнього коптського текстилю підкреслює вічність жіночого начала, яке існує поза часом і поза амбіціями чоловіків-творців. Вона – єдиний елемент, що пов'язує холодний світ міфу з теплою землею, але ця земля тепер недосяжна для героя.

Зрештою, куманець на передньому плані виглядає як метонімія українського періоду Параджанова, символ втраченого раю. Він різко контрастує з рафінованим західноєвропейським натюрмортом Снайдерса та елліністичною міфологією. Для Параджанова Україна стала місцем його найвищого творчого злету і місцем його найглибшого падіння. Куманець виступає як символ тієї самої карнавальної культури, яка під час зіткнення із нею на рівні особистого, побутового, повсякденного наділила його творчість іншими змістами. Згадаємо хрестоматійний приклад про придуманий авторський символізм гуцульського весільного ритуалу із надяганням ярма! (Самарцев, 1989, с. 6). Його розташування на передньому плані, серед земних благ, вказує на те, що цей етап життя належить до світу живих, світу плоті та кольору, який тепер недосяжний для героя-Орфея. Куманець порожній – свято скінчилося, лишилася тільки форма.

Таким чином, колаж – це авторський символізм, прихована і усвідомлена історія, символічне вираження неявних потягів до визнання, до бажання бути почутим як митець. Одночасно це оповідь про життєві страждання та творчі поневіряння митця, якого доля змушує будувати стіни власної в'язниці, а реальне визнання можливе тільки після значних втрат та смерті. Іконологічний рівень розкриває колаж як історію особистої трагедії, де міф про Амфіона-Орфея стає дзеркалом долі самого митця. Проте, аби зрозуміти, як саме ці не прості сенси утримуються у тендітній рівновазі, необхідно відсторонитися від літературних алюзій і розглянути твір як композиційно-пластичну систему.

Формально-структурна артикуляція: фрагмент як матеріал художнього узагальнення. Перехід до формально-структурного аналізу вимагає прийому ізоляції домінанти: ми тимчасово виносимо за дужки біографію та міфологію, фокусуючись на морфології колажного простору, а також на встановленні композиційних зв'язків між елементами. У такому ракурсі Параджанов випадає з образу митця-міфograфа, а фрагменти, приміром, Снайдерса чи Барлаха стають насамперед колористичними плямами, фактурами або інструментами організації площини.

Наприклад, припускаємо, що Параджанов не знає про відмінність між Орфеєм та

Амфіоном, і не збирається у це занурюватись. Його цікавить «співець», митець, а у такому підході поет Орфей (митець, поет із лірою у руках), – узагальнений, але впізнаваний та широко трансльований образ, загальновідомий у художній культурі. Він – центральна частина композиції, дійова особа та персонаж. Ймовірно він є уособленням автора. Відтак, з точки зору розв'язання композиційних завдань, це дійова персона, герой, персонаж. Саме цими аспектами визначене його положення та значення у композиції. Постаць розміщена точно по центру вертикальної осі, тримає на собі всю конструкцію колажу. Вирізаний силует позбавлений об'єму, перетворюючись на знак, піктограму «митця» в широкому культурологічному сенсі. Ця площинність дозволяє Параджанову вмонтувати фігуру практично до будь-якого контексту, ігноруючи реалістичні співвідношення простору або перспективи. Ліра в руках героя працює виключно як візуальний атрибут, маркер професії, необхідний для швидкої ідентифікації образу глядачем. Таким чином, персонаж стає функцією, інструментом візуальної оповіді, позбавленим індивідуальних біографічних рис.

Фрагмент скульптури Барлаха є, у першу чергу, композиційно-пластичною доміантою та посиланням на погляд «стороннього», «вищого» (погляд божественного, потойбічного). З точки зору композиційного устрою, це вдале зіткнення двох різних пластичних норм художньої поведінки: станкової (Орфей) та монументальної (янгол Барлаха, якого Параджанов монументалізує засобами масштабу та фрагментування – відіймає частину обличчя, тобто деперсоніфікує, а також засобами монохромної репрезентації). Цей масивний елемент тисне на композицію зверху, створюючи напругу та візуальну вагу, яка врівноважує строкатість нижньої частини. Відсутність кольору у верхньому фрагменті працює на контрасті з золотим тлом, створюючи ефект графічної врізки в живописне полотно. На наш погляд, саме цей аспект спонукав Л. Смирну до порівняння цього колажу із українською народною іконою (Смирна, 2017, с. 328-329). Обрізання обличчя по лінії очей фокусує увагу на закритих повіках, перетворюючи споглядання на внутрішній процес, що ігнорує зовнішній світ. Різниця масштабів між гігантською головою та

маленькою фігуркою співця підкреслює ієрархію форм та субординацію значень. Це суто формалістичний прийом, який організовує простір аркуша, не вимагаючи від глядача знання історії мистецтв.

Фрагмент з архітектурою – це потреба в узгодженні планової та масштабної побудови образу. Це композиційна механіка представлення героя через ритм, глибину другого плану. Навколо героя – порожнеча, крім сцени нічого і нікого немає. Монохромність архітектури та «погляду Бога» у порівнянні із життєвістю Орфея ще більше провокує враження відсутності альтернатив – і формальних, і символічних. Чіткі геометричні лінії цього архітектурного елемента створюють каркас, що дисциплінує хаотичні мазки золотого тла. Кесонована стеля вводить ритмічний малюнок, який римується з візерунками килима, зшиваючи верх і низ композиції. Відтак, архітектурний портал працює як візуальна рама в рамі, фокусуючи погляд глядача безпосередньо на центральній фігурі. Якщо до цього додати перспективне скорочення стін, яке створює ілюзію глибини на площині, стає очевидним цікавий ефект: сама фігура героя залишається аплікативно пласкою. Це гра з просторовими вимірами, де об'ємна ілюзія сцени конфліктує з двовимірністю колажних вирізок.

Важливо зауважити, що для Параджанова монохромність цих фрагментів це не лише колористичне рішення, а й апеляція до концептуальної фотографії. У системі координат митця фотографічне зображення володіє іншим онтологічним статусом, ніж живописне, воно є маркером об'єктивної дійсності кіно, а не суб'єктивної дійсності пензля. Для Параджанова-режисера діє непорушний принцип: де фотографія – там кіно. Якщо живописні елементи колажу (Снайдерс, золоте тло) репрезентують рівень художнього задуму та декоративної візії, то фотографічні врізки (Барлах, архітектурний макет) виступають документальним свідченням реальності кадру. З такої точки зору є очевидним, що Параджанов формує із фотографією власні відносини, в яких фото – це не ілюстрація, а «цитата з буття» (Самарцев, 1989, с. 6), яка надає всьому твору ваги кінематографічного факту (тобто перетворює умовний простір на такий, що має фізичну вагу та документальну достовірність).

Килим по центру – усе та ж «червона доріжка» Канського фестивалю. Це теж про шлях до визнання, але з іншого ракурсу та із інакшою подачею. Візуально він виконує роль вхідного вектора, спрямовуючи око від нижнього краю роботи до центру подій. Його текстура та орнамент розбивають монотонність золотого фону, додаючи необхідну вібрацію та деталізацію. Розташування килима під кутом створює динаміку, протиставлену статичній позі скульптури, ніби запрошуючи до руху, якого насправді немає. Червоний колір килима слугує колористичним акцентом, що зв'язує фігуру героя з насиченим низом колажу. Це композиційний міст, без якого робота розлітається на друзки фрагментів.

Статус декоративного елементу отримує фрагмент з «Фруктової лаки» Снайдерса, на що вказує його маргіналізованість через фрагментування (зокрема, вилучення усіх головних персонажів картини та зведення сюжетного живопису до натюрморту) та підпорядковане місце в колажі загалом. Він не акцентований жодним чином – цей фрагмент є лише площиною переходу до наступного складника у композиції, сам тому він єдиний у роботі, що аплікований хрестоподібним способом. У композиційній структурі він виконує функцію фундаменту, візуально обтяжуючи низ колажу, щоб утримати масивну голову згори. Щільність зображення фруктів та предметів створює текстурний шум, який контрастує з тишею порожнього простору навколо героя. Використання готового живописного фрагмента дозволяє автору швидко наситити роботу кольором та складними формами без необхідності промальовувати їх. Це суто утилітарне використання класичного живопису як будівельного матеріалу для нової форми. Відтак, Снайдерс стає лише фактурою, дорогими шпалерами, на тлі яких розгортається основна дія.

Жіночий образ – окрема система в системі. З точки зору візуальних завдань, ключове значення має падаюча китайська ваза, яка поряд із фігурою Амфіона/Орфея, є другим динамічним компонентом (білку з фрагменту Снайдерса можна не враховувати через її об'єктивованість). Нахил вази створює діагональ, яка руйнує сувору симетрію та статику решти композиції, вносячи елемент неспокою. Жіноче обличчя в медальйоні працює як локальна колірна

пляма, що перегукується з іншими елементами, але живе автономно. Розташування цієї групи збоку врівноважує композицію, заповнюючи порожнечу в нижньому куті. Це візуальна кома, яка не дає оку глядача просто зісковзнути вниз і вийти за межі картини. Сама динаміка падіння вази, крім усього іншого, створюючи напругу незавершеної дії, що є важливим інструментом утримання уваги.

У цьому аспекті куманець постає інструментом пластичної рівноваги та формування хіазму. Формально його тороїдальна форма кола з отвором римується з медальйоном Геї та створює візуальну опозицію до падаючої вази праворуч. Якщо ваза задає динаміку розпаду/руху по діагоналі, то куманець, навпаки, є статичним якорем лівої частини, стабілізуючи низ композиції. Тут виникає хіазм верхнього лівого кута (Янгол/Барлах – статика/смерть) – нижнього правого кута (ваза – динаміка/падіння). Верхній правий кут (архітектурна порожнеча) – нижній лівий кут (куманець – матеріальна щільність/форма). Отвір у центрі куманця (т.зв. «бублик») візуально перегукується з порожніми очницями маски та порожниною сцени, створюючи наскрізну тему пустоти в центрі форми.

Таким чином, колаж – це мізанабім, картина в картині. Класична колажна методологія втрати частини цілого заради набутті спільної «іншої» цілісності. Кожна окрема картина або автор не мають значення. І водночас мають велике значення як постачальники колажного матеріалу: такі собі готові художньо-образні кластери (бульбашки із прихованим потенціалом), які Параджанов розкриває по-новому згідно із власним задумом.

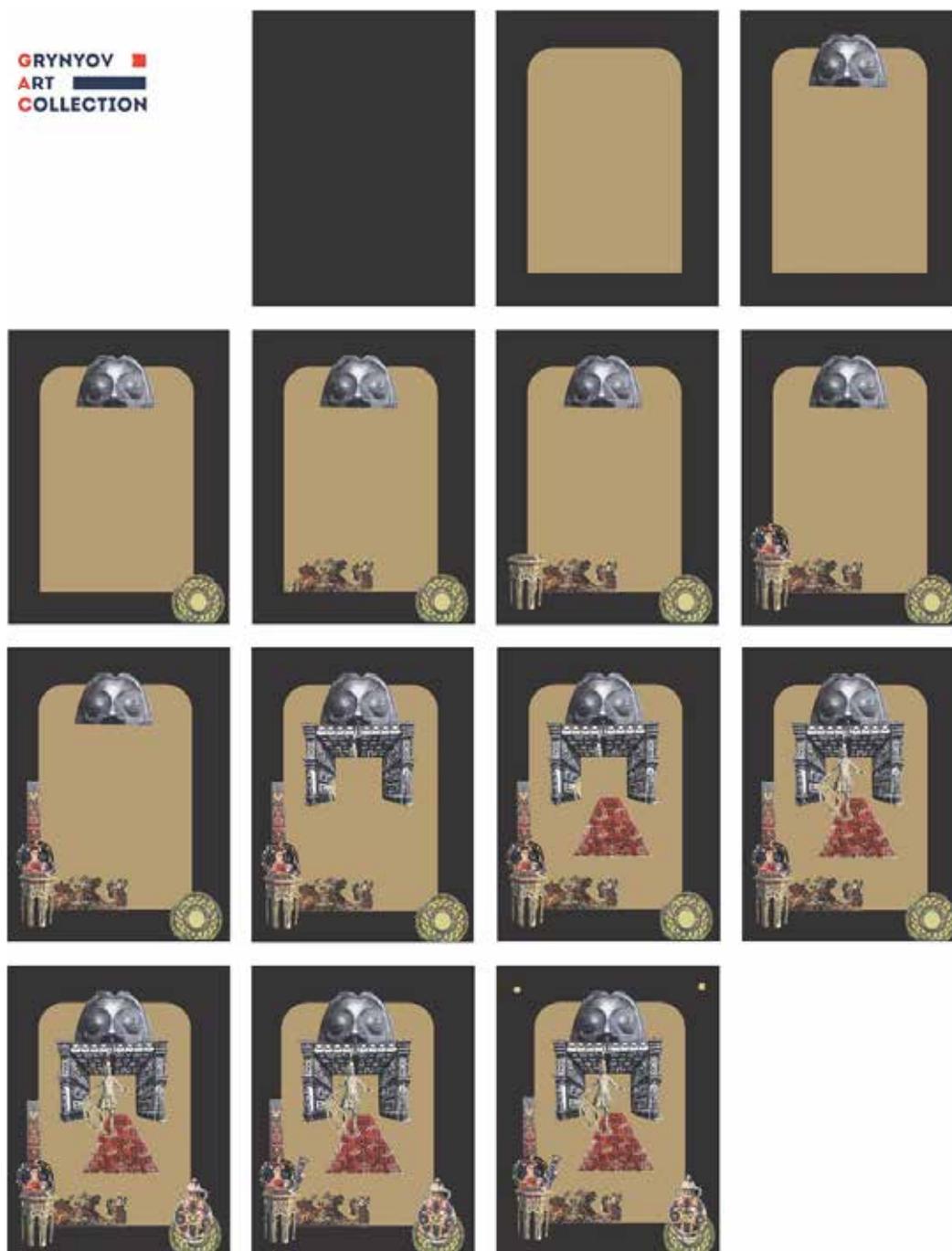
У цьому контексті важливо розмежувати параджанівську роботу з фрагментом та загальноносвітлові тенденції колажування. Як ми зазначали у попередніх розвідках щодо сучасного китайського колажу, деструкція форми часто «не призводить до появи образотворчої цілісності» (Тарасов, У Меньфей, 2025, с. 123). Звернемо увагу, що деструкція, один з найбільш властивих мистецтву колажу прийомів, є контекстуальним засобом, який по різному працює в різних образотворчих середовищах. Тому висновок, який ми сформувавши щодо сучасного китайського «портретного» колажу можна використати як методологічний маркер для перевірки параджанівського художнього

почерку. За умови активного використання деструкції, часто із навмисною символічною інверсією, його твори навпаки вели до виявлення та структурування образотворчої цілісності. Зміна контексту призводить до зміни образного символізму.

Запропонована нами дослідницька реконструкція послідовності створення колажу демонструє логіку поступового нашарування сенсів. Ми бачимо, як на золоте тло спершу

накладаються вертикалі долі та горизонталі буття (янгол та натюрморт), і лише в останній момент з'являється фігура героя – Амфіона-Орфея, який фактично опиняється в пастці вже сформованого декоративного світу.

Підсумуємо цей фрагмент. Параджанов здійснює символічну інверсію. Потойбічне в нього – монохромне (архітектура + янгол), Амфіон/Орфей – сьогодення автора; далі – простір життя героя. А на передньому



Іл. 2. Реконструкція побудови візуального простору як «сценарного плану» колажа (Інфографіка В. Тарасова)

плані – кольорове, розмаїте та борокове визнання у цьому світі, але після смерті героя. Передній план – це наш світ (бароковий, пишний, еkleктичний, із поєднанням шинуазрі, елінізму та західної естетики, проте все це у той час, коли Амфіона/Орфея вже немає.

Зафіксований нами композиційний хізм – перехресна напруга між статикою янгола та динамікою вази – створює ефект внутрішнього неспокою всередині нерухомого зображення. Це перетворює колаж із декоративного панно на застиглу подію, яка вимагає свого розгортання у часі, що неминуче підводить нас до третьої, кінематографічної оптики сприйняття.

Екранна оптика транзиту та сценографічна логіка колажа. Найбільш специфічною для параджанівського генія є оптика транзиту, де колаж розглядається як проміжна ланка між живописом та екраном. У цьому ракурсі аркуш фанери перетворюється на знімальний майданчик, а аплікативні фігури – на акторів та реkwізит, що перебувають у стані префігурації (тобто вони ще не рухаються, але вже заряджені режисерським вектором майбутньої дії).

Параджанов знає про відмінність між Орфеєм та Амфіоном, проте це не важливо для задуму. Важливо, що це герой, який, вочевидь, уособлює автора. Він підбирає актора на головну роль, керуючись не історичною достовірністю, а типажем та пластикою. Золотий відтінок фігури вже на етапі пре-продакшну задає тон освітленню та кольорокорекції майбутнього кадру. Статична поза героя – це вихідна точка для розкадровки, момент концентрації перед початком руху камери. Для режисера цей вирізаний силует – манекен, на який він приміряє долю, шукаючи правильний ракурс для сповіді. Це кастинг одного актора у театрі одного режисера.

Фрагмент скульптури Барлаха є статичною кулісою. Якщо порівняти із іншими парами (приміром, колаж та сценарна картина зі синопсису, як у матеріалах фільму «Колір гранату»), то це схоже на художні міркування щодо майбутнього кіно, пророблення сцени з точки зору візуальної постановки. В рамках такого задуму, глядач має це прочитати як присутність потойбічного, «голос Бога» поряд з героєм. Монохромність скульптури підказує оператору необхідність роботи зі

світлотінню, щоб відокремити божественне від земного. Це задня частина сцени, яка замикає простір, активно тисне на мізансцену, формуючи настрій епізоду. У кінематографічній мові Параджанова такі статичні обличчя часто замінюють діалоги, транслюючи зміст через чистий образ.

Архітектура є простором сцени, а отже, вона працює як сценографічна частина постановки. Її задача – формувати контекст нарративу, вводити глядача в особливості наскрізної дії. Тут також має значення монохромність, яка задає масштаб кадру, визначаючи, наскільки маленькою має виглядати людина у просторі історії. Глибина сцени дозволяє планувати рух акторів з глибини на авансцену, створюючи ефект появи з небуття. Відсутність кольору в архітектурі вказує на те, що цей простір належить минулому або сну, на відміну від реальності героя. Це готова декорація для павільйонної зйомки, де елементи інтер'єру працюють на розкриття внутрішнього стану персонажа. Сценографія виступає не як фон, а як дійова особа, що диктує умови гри.

Важливо, що саме через фотографію Параджанов-режисер легітимізує простір колажа як майбутню екранну дійсність. Оскільки фотографія фіксує те, що «вже було перед об'єктивом», її присутність у роботі стає заставою того, що цей задум може бути втілений у кіно. Монохромність фотографічних фрагментів працює як чорно-біла хроніка всередині кольорового сну митця. Це точка найвищої напруги, яка показує, що там, де художник-Параджанов пропонує колір та метафору, режисер-Параджанов бачить фотографічну реальність. Відтак, колаж перестає бути лише образотворчим об'єктом, перетворюючись на монтажний стіл, де фотографічна монохромність відповідає за правду життя, а живописна поліхромність – за правду мистецтва.

І знову килим по центру – та ж сама «червона доріжка». У кінематографічному контексті це – операторська рейка, по якій рухається камера, наближаючись до героя. Текстура килима задає ритм кроків та, можливо, характер звукового супроводу сцени (шарудіння, глухі кроки). Це шлях, який герой повинен пройти у кадрі, фізична траєкторія його долі від народження до фіналу. Візуально доріжка з'єднує різні плани зйомки, дозволяючи режисеру монтувати

переходи між епізодами. Вона маркує зону основної дії, виокремлюючи її з хаосу навколишнього середовища.

Фрагмент з картини Снайдерса та в цілому зона переднього плану. Якщо розглядати її за законами сценографії, то глядач має фокусуватись на постаті та діях героя, проти бачити і плани (передній еkleктично-бароковий, та задній – монохромний, порожній, зі зворотною перспективою, з якою «виходить» оповідь). Навіщо це Параджанову, що саме він прагне контролювати у ракурсах та точках спостереження глядача? Які ефекти сприйняття проектує така модель? Оптика транзиту підказує, що Параджанов створює ефект підглядання, змушуючи глядача продиратися крізь нагромадження речей до суті. Передній план працює як, свого роду, рампа, що відділяє глядацьку залу і тим самим створює сакральну дистанцію. Це нагадує композицію кадрів у «Кольорі гранату», де об'єкти на передньому плані є площинними (Simyan, 2024, с. 477). Режисер навмисно перевантажує низ кадру, щоб підкреслити аскетизм і самотність центральної фігури. Це візуальний конфлікт між матеріальним духовним пошуком, але вирішений засобами кінокомпозиції.

І от тут динамічний аспект вази, яка падає, та дівчини, що присутня поруч, вочевидь, є точкою входження до сюжету. Вони є головними, саме звідси розгортається дія: ваза має розбитися, а Орфей – заграти. Звук розбитої вази може стати тригером, що запускає флешбек або різку зміну сцени. Дівчина – це камео пам'яті, персонаж, який з'являється на якусь мить, щоб змінити мотивацію героя. Відтак, падіння вази вносить у статичний кадр часовий параметр, перетворюючи картину на зупинену плівку за секунду до катастрофи. Це класичний сценарний гачок, який порушує рівновагу і змушує наратив бути динамічним.

І знову загадковий фінальний елемент. Куманець як автоцитата. У контексті кінематографічного мислення, компонент нагадує реквізит, перенесений з іншого знімального майданчика, реквізит з попереднього фільму, як, свого роду, посилення на естетику українського поетичного кіно. Якщо виходити з того, що Параджанов працює над історіями з власної біографії, то куманець є флешбеком матеріалізованого спогаду про київський період творчості, виконуючи у кадрі роль маркера місця та локалізуючи

частину антуражу героя в українському культурному коді.

Таким чином, кінематографічна оптика дозволяє поміркувати над сюжетною аркою у життя та творчості самого Параджанова. Майстер помер влітку 1990 року в Єревані, працюючи над останнім, незавершеним автобіографічним фільмом «Сповідь», встигнувши відзняти лише початкові епізоди з образів дитинства. У певному сенсі, колаж є частиною сповіді – і як такої, і в сенсі синопсису кінострічки.

Такий сценографічний підхід остаточно стирає межу між художником та режисером, він представляє фрагмент як кадр, що прагне стати цілим фільмом. Саме тут, у точці падіння вази та німого крику маски, зациклюється час параджанівського всесвіту. А Орфей перетворюється на візуальний епіграф до вже задуманою, проте ще незнятої «Сповіді».

Постать Сергія Параджанова неможливо вписати в межі канонічних мистецьких жанрів, так само як і образ Орфея в його творчості виходить далеко за межі простої ілюстрації. Можна стверджувати, що ми маємо справу з багаторівневою ідентифікацією, де автор, його герої та художні об'єкти зливаються в цілісний «орфічний» текст.

Фундаментальною у цьому контексті є теза О. Брюховецької, яка інтерпретує Івана Палійчука з параджанівських «Гіней забутих предків» як «Орфея Революції». В її міркуваннях – це образ поета, що втратив музу і приречений на нерозуміння, – символічна постать етичного опору. Його вірність загиблій Марічці постає як відданість справжньому мистецтву в часи ідеологічної реакції (Брюховецька, 2015, с. 45).

Образ мандрівного поета знаходить своє продовження в структурі фільму «Ашик-Керіб», де Орфей трансформується у співця, чие мистецтво долає кордони, час і саму смерть. Візуально окремі стоп-кадри стрічки з характерними фронтальними планами музиканта та його поглядом «крізь глядача» у вічність перегукуються з образністю музейної постаті Амфіона-Орфея в колажах майстра.

Зрештою, і самого Параджанова часто ототожнювали з цим універсальним архетипом, що уособлює чисту поезію поза межами будь-яких нав'язаних ідеологічних визначень. Зокрема, В. Катанян та М. Загребельний прямо називали маестро «Орфеєм ХХ століття», підкреслюючи

його здатність повертатися з «аду» небуття та репресій, не полишаючи творчість.

Висновки. Колаж «Орфей» Сергія Параджанова: сповідь або «Сповідь»?

Обґрунтування обраної методології базується на трьох ключових векторах. По-перше, наша гіпотеза стверджує, що компаративний аналіз дозволяє виявити типові повторювальні риси та ізолювати одиничні. До певної міри це є запорукою зменшення ризику ілюзії причинно-наслідкових зв'язків. Об'єктивність страждає, якщо фундамент складається з припущень, які репрезентовані як факти. Наприклад, незалежно від того, через яку оптику ми дивимось на фігуру головного героя Амфіона-Орфея – як на міфологічний символ, як на композиційний складник або як на сценарного героя, результат є однаковим. Це персонаж, що відділений від світу, приречений на самотність та оточений монохромною вічністю зверху та еkleктично-бароковим життям знизу (як у композиційному рішенні). Відтак, усі три оптики аналізу зводяться до єдиного результату, що має потенціал об'єктивності.

Натомість, оптика символізму, як безальтернативний погляд, могла би завести аналіз в глибини езотерики, ігноруючи, приміром, що митець здатен обирати певну ілюстрацію тільки тому, що вона подобається або, навпаки, з причини її потрібності для цілісної композиції (важлива емоційна близькість, а не зміст, або важлива форма, а не образ). Відтак, взаємна корекція помилок потрібна і у випадку формального-композиційного аналізу, безальтернативність якого провокує підхід до композиції як до суто раціональної структури, – так, ніби не існували фактору глибокого трагізму долі Параджанова або банально випадкового інтуїтивного вибору.

Зайве нагадувати, що ми ніколи точно не дізнаємось, чи знав Параджанов про різницю між різними полюсами міфологічного символізму його персонажів або чи поринав він у біографії митців, фрагменти творів яких використовував для колажування. Тому частина наших міркувань базується на презумпції «освіченого» автора, який вкладає повноцінні смисли у форми та образи. Проте, як ми неодноразово зазначали у попередніх дослідженнях, Параджанов часто діяв ситуативно та рухався за інтуїцією, тому приписування йому складних

інтелектуальних схем може, зрештою, побудувати заплутану авторську проекцію і стати перепорою для дослідницької рефлексії реальності твору.

Таким чином, метод використання кількох точок зору для перевірки спільного комплексу візуальних даних дозволяє розраховувати на більшу структурну достовірність, де форма, зміст та контекст взаємно підсилюють один одного, а різні шляхи аналізу (назвемо їх ще раз – символічний, формальний та сценарний) ведуть до єдиного смислового ядра.

В оптиці свідомого символізму колаж постає як зашифрована автобіографія, де кожен елемент є символічним вираженням неявних потягів до визнання та бажання бути почутим. Це оповідь про життєві страждання та творчі поневіряння митця, якого доля змушує власноруч будувати стіни своєї в'язниці, а справжнє визнання стає можливим лише ціною значних втрат і, зрештою, смерті. У цьому контексті акт творчості постає як фатальний обмін життєвої енергії на застиглу вічність форми, де золоте сяйво слави є лише відблиском жертвовного вогню. Герой усвідомлює свою приреченість, але продовжує грати на лірі, адже саме у цьому трагічному стоїцизмі й полягає його єдина можлива свобода. Стіни, що його оточують – це не зовнішня перешкода, а матеріалізована межа його власного генія, за яку неможливо вийти живим.

В оптиці художнього узагальнення робота трансформується у мізанабім – «картину в картині», де реалізується класична колажна методологія: втрата частини цілого заради набуття нової, «іншої» цілості. Окремі фрагменти класичних творів втрачають первинний контекст, стаючи «будівельними кластерами» для нової реальності Параджанова, який здійснює тут візуальну та символічну інверсію. Потойбічне у нього маркується монохромністю та статикою, простір життя героя – золотим мерехтінням, а передній план – це наш світ: бароковий, пишний і кольоровий, але такий, що існує вже без героя. Ця інверсія підкреслює драматичний розрив між аскетизмом духу творця та надмірністю матеріального світу, який його споживає. Параджанов майстерно маніпулює часовими пластами, показуючи, що свято життя (бароковий натюрморт) завжди триває на тлі чистішої особистої трагедії, байдуже до зникнення автора.

В оптиці транзиту стає очевидним, що колаж не є самодостатнім артефактом, а радше візуальним синопсисом, частиною творчої лабораторії для майбутнього кіно (цілком можливо, для незнятої «Сповіді»). Візуальний ряд працює як розкадровка прощання, де режисер востаннє вибудовує мізансцену свого життя перед лицем вічності. Це спроба побути режисером власного фіналу, розставити декорації для останнього акту, де межа між автором і його героєм остаточно зникає. Таким чином, колаж перетворюється на заповіт, записаний мовою образів, де недосказане у фільмі знаходить свій прихисток у мовчазній гармонії аплікації, колажній мові фрагментів та промовистості фотографій.

Особливої уваги заслуговує куманець на передньому плані – єдиний маркер української візуальності у космополітичному просторі колажу, який вносить у структуру твору очевидну нотку автобіографічності. Композиційно він утворює хіазм із падаючою вазою, протиставляючи статику народної традиції

динаміці руйнування. Але змістовно – це уламок київського періоду, знак карнавальної, життєствердної енергії, яка для Параджанова стала фатальною.

Зрештою, застосування принципу «де фотографія – там кіно» дозволяє остаточно розв'язати питання про ієрархію смислів у колажі «Орфей». Використання принципу концептуальної фотографії як фундаменту для монохромних частин твору (образи долі та метафора стін) свідчить про те, що трагедія митця для Параджанова кінематографічним фактом, який він не бажає розглядати як художню вигадку. Живописний успіх на передньому плані є лише декорацією, тоді як фотографічна самотність героя у глибині сцени – це і є справжня дійсність, зафіксована режисерським баченням. Таким чином, конвергенція оптик виявляє головний конфлікт твору: конфлікт між кольоровим світом, який ми бачимо живописними засобами, і монохромною істиною, яку ми проживаємо завдяки фотографічності кіно.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків» / Орфей Революції. Сергій Параджанов і Україна: зб. статей і документів / упоряд. і ред. Л. І. Брюховецька. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2015.
2. Гнатченко Ю. Харків'ян запрошують на лекцію, присвячену творчості Параджанова як художника. Суспільне Новини. 2022. 4 лютого. URL: <https://suspilne.media/kharkiv/205386-harkivan-zaprosuut-na-lekciu-prisvacenu-tvorcosti-paradzanova-ak-hudoznika/>.
3. Загребельний М. Сергій Параджанов. Харків : Бібколектор, 2015. 126 с.
4. Колекція Гриньових. Сергій Параджанов. URL: <http://www.grynyov.art/artist/paradzhanov-sergij>.
5. Самарцев О. Страта, що не відбулася: (фрагмент статті, написаної під час зйомок фільму «Ашик-Керіб»). Кіно-Театр. 1989. № 5. С. 5–6.
6. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
7. Тарасов В., У Меньфей. Колаж у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 86(3). С. 119–124.
8. Markhaychuk N., Tarasov V. Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2018. Вип. 4. С. 110–123.
9. Markhaychuk N., Tarasov V., Chadaeva K., Zolotukhina N. Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. Художня культура. Актуальні проблеми. 2018. Вип. 14. С. 168–173.
10. Simyan T. Creative use of objects as signs in cinema: an analysis of Sergei Parajanov's *Nakob* Hovnatanyan. Creativity Studies. 2024. Vol. 17(2). P. 475–494.
11. Tarasov V., Markhaichuk N., Konieva M. Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. Культура України. 2021. Вип. 74. С. 81–89.

REFERENCES:

1. Briukhovetska, O. (2015). Poetychnyi materializm. «Tini zabutykh predkiv» / Orfei Revoliutsii [Poetic materialism. “Shadows of Forgotten Ancestors” / Orpheus of the Revolution]. In L. I. Briukhovetska (Ed.), *Serhii Paradzhanov i Ukraina [Sergei Parajanov and Ukraine]*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
2. Hnatchenko, Yu. (2022, February 4). Kharkivian zaprosuut na lektsiiu, prysviachenu tvorchosti Paradzhanova yak khudozhnyka [Kharkiv residents are invited to a lecture dedicated to Parajanov's work as an artist]. *Suspilne Novyny*.

<https://suspihne.media/kharkiv/205386-harkivan-zaprosuut-na-lekciu-prisvacenu-tvorcosti-paradzanova-ak-hudoznika/> [in Ukrainian].

3. Zahrebelnyi, M. P. (2015). Serhii Paradzhanov [Sergei Parajanov]. Kharkiv: Bibkolektor [in Ukrainian].
4. Grynyov Art Collection. (n.d.). Serhii Paradzhanov [Sergei Parajanov]. <http://www.grynyov.art/artist/paradzhanov-sergij> [in Ukrainian].
5. Samartsev, O. (1989). Strata, shcho ne vidbulasia: (frahment statti, napysanoi pid chas ziomok filmu «Ashyk-Kerib») [The execution that did not take place: (fragment of an article written during the filming of “Ashyk-Kerib”)]. Kino-Teatr, 5, 5–6 [in Ukrainian].
6. Smyrna, L. (2017). Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A century of nonconformism in Ukrainian visual art]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
7. Tarasov, V., & Wu, Mengfei. (2025). Kolazh u khudozhnikh praktykakh kytaishkykh myttsiv «heneratsii novykh» (kin. XX – poch. XXI st.) [Collage in the artistic practices of Chinese artists of the “new generation” (late 20th – early 21st centuries)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 86(3), 119–124 [in Ukrainian].
8. Markhaychuk, N., & Tarasov, V. (2018). Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti, 4, 110–123 [in English].
9. Markhaychuk, N., Tarasov, V., Chadaeva, K., & Zolotukhina, N. (2018). Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy, 14, 168–173 [in English].
10. Simyan, T. (2024). Creative use of objects as signs in cinema: an analysis of Sergei Parajanov’s Hakob Hovnatanyan. Creativity Studies, 17(2), 475–494 [in English].
11. Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Konieva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. Kultura Ukrainy, 74, 81–89 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 06.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025