

## ОСОБЕННОСТИ КИНОЯЗЫКА СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА В РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

*В.И. Журавлева*

*Национальная академия наук РА  
veronika.barhudaryan@yandex.ru*

### АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируются ранние кинокартины режиссера Сергея Параджанова, снятые до фильма «Тени забытых предков» (1964) в Киеве. Здесь предпринята попытка выявить и описать особенности киноязыка Параджанова, позже проявленные и развитые в зрелом периоде творчества режиссера. Кроме того, автор уделяет внимание и анализирует трансформацию сюжета «путешествия героя» в первой полнометражной картине Параджанова «Андриеш» (1955) и последней «Ашик-Кериб» (1988).

**Ключевые слова:** кино, драматургия, соцреализм, поэтический кинематограф, советское кино.

Исследователи творчества Сергея Параджанова (М. Черненко; Л. Григорян; К. Калантар), по мнению автора статьи, уделяют мало внимания ранним кинокартинам режиссера, снятым до фильма «Тени забытых предков» (1964). В киноведении сложилась точка зрения, согласно которой ленты режиссера до 1964 года представляет малую творческую ценность, художественно слабы и неубедительны: «Его [Параджанова] дебют в кино оказался весьма заурядным. Более того, такими же без “божества, без вдохновения” были и последующие работы <...> Если смотреть эти картины сегодня, неизбежно возникает ощущение, что снимал их другой человек, что это фальсификация, это не Параджанов» [1]; «Даже пересказывать неловко, и можно понять неловкость режиссера, которому приходится – через три с половиной десятилетия – принимать на себя давний и прочно забытых грех молодости [о картине “Андриеш”]» [2]. К. Калантар, отмечая несостоятельность фильмов Параджанова «до теневого периода», подчеркивает: «Грех фильма “Андриеш” заключается прежде всего в беспринципном эклектизме, в механическом перенесении на экран элементов разных искусств, вследствие чего они почти полностью оказались во власти кинематографических и иных штампов в их худшем виде» [3].

Вместе с тем, уже в ранних фильмах режиссера можно выявить признаки характерных особенностей его киноязыка, позже получивших свое развитие в зрелом творчестве Параджанова. Новизна данной работы заключается в том, что автор статьи впервые предпринимает попытку не только выявить и описать при-

знаки характерных особенностей киноязыка режиссера Параджанова, позже получивших свое развитие в его зрелом творчестве, но уделяет внимание развитию сюжета «путешествия героя» в ретроспективе работ Сергея Параджанова на примере первого и последнего его фильмов – это «Андриеш» (1955) и «Ашик-Кериб» (1988).

Сергей Параджанов, получив работу на Киевской киностудии, в 1952 году переезжает в Киев, где за год до этого работал ассистентом режиссера на съемках фильма Владимира Брауна «Максимка» (1952). В 1954 году режиссер снимает свою первую полнометражную картину «Андриеш», премьера которой состоялась 30 мая 1955 года. Этот фильм основан на вышеупомянутой дипломной работе и является результатом совместного труда с режиссером Яковом Базеляном. Рассматривая эту картину в контексте творческой биографии режиссера, можно увидеть, как в «Андриеше» Параджанов затрагивает сюжетную конструкцию, реализованную в полной мере в его последней картине «Ашик-Кериб» (1988).

Свою роль в драматургической конструкции тема любви Войнована и Ляны играет на этапе завязки, как «зов к путешествию» Андриеша (речь идет о похищении Ляны Злым Вихрем), и также на этапе развязки – когда на помощь Андриешу в схватке с врагом приходит Войнован. Кроме этого, образ Мольфара Юрия из «Теней забытых предков» в определенной степени перекликается с образом Злого Ветра из «Андриеша», повелителя природных сил, способных по его воле нести разрушения простым людям. Сюжет запускается тогда, когда Колдун выхватывает Ляну из общего круга танцующих, словно из привычного круга жизни. В сцене похищения Ляны Злой Вихрь демонстрирует свою силу и власть над силами природы, это же делает Юрий в эпизоде «Мольфар», но с технической точки зрения эпизод «Теней...» снят намного сильнее. Оказавшись от комбинированных и павильонных съемок, бутафорских пролетов и сложного грима, Параджанов в «Тенях...» показывает возможности Мольфара влиять на природу органичными для нее средствами, усиливая это воздействие несколькими инфракрасными вспышками – такой подход является намного более выигрышным.

В картинах «Андриеш» и «Ашик-Кериб» Параджанов выстраивает сюжет вокруг универсальной сюжетной конструкции, встречающейся в мифах множества народов и стран, и отраженной в их народном творчестве – путешествии героя. Подробно особенности данного сюжета в контексте различных национальных культур описаны в работе Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой» [4]. Опираясь на эту работу, мы можем проследить параллели между действующими героями данных фильмов.

Отправляясь в дальние страны вызволять стадо, Андриеш получает благословение слепой старухи, которая, услышав его разговор в Флоричикой, принимает мальчика за взрослого юношу. Похожее благословение получает Ашик-Кериб в эпизоде «Проводы уходящего на заработки» от своей сестры, которая, провожая героя, передает ему символический гранат. Роль «стража», открывающего врата

для героя в путешествии в новый мир в картине «Ашик-Кериб» выполняет «назойливый попутчик» жених – Могуль-Мегери, возлюбленной Куршуд-бек, он «открывает» ворота в другой мир, накрепко закрывая старые, отрезая ашугу путь назад, лишая его привычной личины. Ашуг переходит в другой мир, пересекая реку. Андриеш получает благословение от ивы, дарящей ему в благодарность свой листок, способный вернуть голос волшебной флюяре, которую тот утратил после нашествия Злого Вихря. Эту пастушью флюяру Андриешу подарил Войнован как символ собственной силы и мужества. Инструмент теперь должен напомнить другим звучанием – новым собственным опытом жизни самого Андриеша.

Андриеш также пересекает символическую реку Лету, переходя в иной мир – долину, наполненную водой под проливным дождем, посланным Барбакотом, братом Злого Вихря. Помогает ему в этом Пакала, здесь это – фигура «наставника». Он показывает мальчику Андриешу способ победить страх – разыгрывая через куклу Барбадоса символическую битву с ним и одерживая над ним победу. Стоит упомянуть, что кукла, как сакральный объект, используемый для проведения различных ритуалов, присутствует в контексте множества национальных культур. Пакала помогает Андриешу победить страх при помощи смеха, представляя фигуру Барбакота через куклу, десакрализируя его. Сопоставимый по значимости дар в контексте сюжета передает Ашик-Керибу, умирая, Старый ашуг, но в последнем своей фильме Параджанов мотив волшебного дара реализован полнее, хотя Андриешу его новоприобретенный дар превозмогать страх, безусловно, необходим в путешествии не меньше, чем ашугу дар певца – смех, как подарок от Пакала: мальчик так же, как и лист ивы, уносит с собой в флюяре.

Интересно решен режиссером образ героя, ищущего возможность для перерождения обретения новой жизни, несколько перекликающегося с образом Старого ашуга из «Ашик-Кериба», в «Андриеше» – это Дуб-Стежар (stejar – рум. дуб). Из груди Павшего воина выросло дерево, куда переселилась его душа. Поняв, что не смог погубить Воина до конца, Злой вихрь пронзает его стрелой, и дуб начинает медленно сгорать заживо. Он просил Андреева найти последний его желудь и, посадив его, дать ему возможность возродиться к новой жизни, в чем мальчик ему помогает. В награду Дуб дарит Андриешу волшебного коня, который должен вынести его к месту последнего сражения со Злым Вихрем. В «Ашик-Керибе» герой также путешествует на волшебном коне Хадерилиаза, но путешествие ашуга имеет более сложную смысловую нагрузку – это не просто путешествие к месту последнего сражения, в случае ашуга под ним можно понимать встречу с Куршуд-бека в его доме перед свадьбой в Могуль-Мегери, это еще и сакральное возвращение домой из другого, потустороннего мира. В случае Андриеша пока ни о каком возвращении нет речи, наоборот, мальчик погружается все глубже в другой мир, движется к его центру – в замок Злого Вихря. Конь также озвучивает Андриешу, что его флюяре вернулся голос – волшебный дар, который тот обрел вновь благодаря усилиям мальчика. С обретением волшебного дара также связан образ коня Хадерилиаза – прибывая в Город, Хадерилиаз передает ашугу волшебную пыль

из-под копыт своего коня, которая в нужный момент помогает ему вернуть матери зрение и, тем самым, увидеть и признать его, вернуть прежнюю личность.

Анриеш попадает в замок Злого Вихря, где находит свое стадо, пастухов и Ляну, обращенных в камень. Мальчик хочет поиграть на флюйе, чтобы разбудить их песней, но Злой Вихрь опережает его и превращает мальчика в камень. В этот момент, когда, казалось бы, для героя все потеряно, в замке Злого Вихря появляется Войнован с войском и побеждает Вихрь, возвращая всех к жизни. По сути, Войнован выполняет функцию помощника Анриеша, помогает ему выиграть последнюю битву, он не главный герой этой истории. Можно по-разному относиться к высказываниям самого Параджанова о картине «Ашик-Кериб» как о последней его картине, в то время как еще болезнь режиссера не была обнаружена и предполагались съемки картины «Исповедь»; кроме того, известны обстоятельства выборы сценария «Ашик-Кериба» для реализации из множества других сценариев режиссера. Однако «Анриеш» и «Ашик-Кериб» – первый и последний фильмы, находятся в некотором диалоге друг с другом. Можно рассмотреть, в частности, не только эволюцию мифопоэтического начала и фильмах режиссера, но и совершенствование его навыка использования выразительных средств в зрелых картинах. Мифическое, магическое начало в сюжете Параджанов показывает через вполне реальные объекты, избегая лубочной условности – предмет в контексте творчества режиссера может утратить привычную функцию и обрести новую не за счет изменения его внешней конфигурации, а за счет помещения его режиссером в необходимый новый контекст, позволяющий ему обрести новое звучание. В фильмах мы видим условность, основанную на пластике, на принципах *commedia dell'arte*, где господствуют героини-маски (наиболее близок к подобному театру по внешней форме фильм Параджанова «Легенда о Сурамской крепости» (1984)).

Сергей Параджанов продолжает работать на киностудии, хотя некоторые его собственные авторские замыслы, в контексте которых он мог бы попробовать отойти от идеологических рамок (речь идет, в частности, об идеи фильма «Казак Мамай»), остаются нереализованными. Несмотря на это, режиссер ставит в 1957 году короткометражный фильм «Думка», а позднее – еще несколько разноплановых картин: «Первый парень» (1958), «Наталия Ужвий» (1959), «Золотые руки» (1960) и «Украинская рапсодия» (1961). Рассмотрим полнометражные картины – «Первый парень» и «Украинская рапсодия», а также снятый в 1962 году «Цветок на камне». Эти фильмы во многом находятся в контексте того, что выпускала Киевская киностудия в 1950–60-е гг., несколько инертно двигаясь в плоскости «оттепели» советского кино в целом. Однако в этих фильмах нет бытовых условностей тех лет, они выглядят искусственно сконструированными, с образцово-показательной украинской деревней и одухотворенной советской идеологией молодежи, слабой драматургической конструкцией, построенной на мелодраматических сюжетных перипетиях: «Первый парень» бесконечно переполнен именно идиллическими украинскими кинопейзажами, режиссер там постоянно любуется наивными крестьянскими интерьерами и костюмами, сосредоточен не столько на

“трудовых подвигах”, сколько на обрядах – флирта, спорта, “парубоцких” состязаний, а в конце и вовсе приступает к воссозданию украинского свадебного ритуала» [5].

Вместе с тем, представляется возможным выделить несколько ключевых моментов, важных для понимания развития языка Сергея Параджанова в кино: в картине уже используется мелодика украинской речи как важная неотъемлемая составляющая аудиального рисунка фильма, но не в полную силу, как позже в «Тенях...», а только в музыкальных сценах; визуальное решение нескольких сцен, например, сцена прихода солдата домой, где малая фигура человека показана снизу на фоне бескрайних украинских степей, сцена признания в любви у дуба, снятая в контражуре, выполнены достаточно нетривиально по сравнению со всем полотном картины, но главное – сцена колхозного рынка из «Первого парня» практически полностью воссоздана Параджановым позже в одной из сцен «Теней забытых предков», но уже на другом материале. На примере «Первого парня» можно сказать, что Параджанов, как режиссер, нуждался в пространстве для фантазии, в дистанции с действительностью, его материал лежал далеко за границами реальности. Условная историчность, проявившая себя позже в его зрелых фильмах, давала ему это пространство.

Украинская музыкальная мелодраматургия наиболее выражена в картине «Украинская рапсодия»: «Музыкальными дивертисментами, яркими красками, неожиданными коллизиями картина скорее напоминает индийскую кинопродукцию, такую популярную в те годы: целомудренные свидания влюбленных на плетере, робкие признания в любви, война, разлука, ревнивый соперник – внеисторические сюжетные элементы, которые в разнообразных комбинациях и вариациях являются основой многочисленных мелодрам» [6]. Здесь же стоит отметить несостоятельность сценария данной картины, написанного А. Левадой, материал был «слабый как с точки зрения наполненности жизненными наблюдениями, хотя бы какой-то определенности характеров, так и с точки зрения элементарной связанности характеров» [7]. Сильнее всего это ощущается в финале – когда герой и героиня неожиданно встречаются на перроне, без какого-либо сюжетного поворота или драматических перипетий, создается впечатление, что большая часть этой сцены была вырезана на монтаже. Фильм изобилует сценами нарочито нереальными, в которых отсутствует как правда мифопоэтическая, так и бытовая (например, сцены в немецком замке), образ антагониста чрезмерно перегружен патетикой. Вместе с тем мы отмечаем попытку Параджанова как режиссера противопоставить ужасам войны и бедствий силу искусства и красоты; чувства героев, выраженные сквозь эту призму, выглядят на экране более ценными, чем остальные эмоциональные акценты.

В это время украинский кинематограф старался выразить себя с помощью обращения к национальному колориту, в частности, к языку, благодаря песенному и музыкальному материалу. Это находит свое отражение и в творчестве Параджанова, в том числе в картине «Первый парень», что мы отметили выше. Стоит сказать, что в «Украинской рапсодии» Параджанов еще раз репетирует «сцену

рынка» – таким же образом, каким снят колхозный рынок в «Первом парне» и позже в «Тенях забытых предков» деревенский рынок, снят блошиной рынок в одной из сцен. В одном из эпизодов фильма Антон после бомбежки укрывается в здании полуразрушенного храма, где ему снится сон – на наш взгляд, эта сцена – ранний пример того, что позже будет реализовано Параджановым в полной мере в фильме «Цвет граната» в эпизоде сна Саят-Новы. Кроме того, есть некоторые интересные находки в сюжетной линии, разворачивающейся вокруг главного героя Антона, в его судьбе заложен сюжет возвращения из другого, пограничного мира, герой возвращается на родину из-за границы – главная героиня, возлюбленная Антона, считает его погибшим, в финале картины он символически «воскресает» для нее. Когда впервые мы видим Антона, он, начиная рассказ, произносит реплику: «Время для меня остановилось». А уже перед возвращением глава условной заграничной семьи, спасший Антона, дарит его золотые часы, что является некой отсылкой к сюжету «вечного возвращения» из другого мира с «волшебным даром» – даритель буквально прозвонит фразу: «Заводи их каждое утро», – вновь запуская время жизни Антона. Что же касается визуального языка фильма – в некоторых сценах в консерватории и в условной загранице, например, в оперном театре, режиссер опирается за предметные образы, которые мы увидим позже в «Окопе Овнатаняне» и «Цвете граната» – это витражи, они есть в «Ашик-Керибе», в сцене прозрения матери ашуга; эксперименты с отражением и зеркалами выполнены так, что отсылать нас к использованию Параджановым пространства рамы, как визуального кода «Наш мир – окно» в картине «Цвет граната», отталкивающего от стихотворения Саят-Новы.

Документальные картины «Думка», «Наталья Ужвий», «Золотые руки» были сняты на Студии художественных фильмов Киевской киностудии для украинского телевидения. Фильм «Думка», посвященный Государственной академической хоровой капелле Украинской ССР «Думка», – это своего рода музыкальный клип на несколько композиций, в котором Параджанов старается использовать монтажные приемы ассоциативного монтажа; на экране возникают различные зрительные образы, задача которых – сформировать у зрителя ассоциативный ряд, подкрепляющий музыкальную тему работы. При этом в фильме встречаются как коммунистические символы, поданные с нескрываемой иронией, так и изображения красот украинской природы. Из того, что может перекликаться с изобразительными решениями зрелых картин режиссера мы отмечаем: архитектурные формы, произведения искусства, используемые как инструмент передачи смысла повествования; вторая музыкальная композиция проиллюстрирована кадрами-зарисовками – предтече фресок, иллюстрирующими музыкальное произведение, пасторальные сцены из крестьянской жизни; поэтизация природы, городского пейзажа. Любопытно сопоставить, как в финальной сцене картины Параджанов использует голубей в качестве затертого образа мира и «полета» песни, произведений, исполняемых ансамблем, при этом настолько более глубоким смыслом наделен голубь в

финальном эпизоде картины «Ашик-Кериб» «Поклон отцу возлюбленной», где он зарифмован с образом юноши, сошедшего с фаюмского портрета.

Наталья Ужвий, героиня одноименной картины Параджанова, как актриса, создала на экране и в театре множество ярких работ, однако в фильме Сергея Иосифовича ее образ предстает перед зрителем в исключительно парадном виде, перегруженный официозом, без какой-либо попытки «вчувствоваться» в героиню, показать ее внутренний мир. Фильм начинается с Концерт П.И. Чайковского для фортепиано с оркестром № 1, часто используемого в патриотический произведениях советского периода, позже это же произведение прозвучит в фильме Параджанова «Цветок на камне». Кроме то, визуально начало картины перекликается с «Думкой» – здесь тоже использованы произведения искусства, но уже не скульптура, а барельефы.

В ленте «Золотые руки» Параджанов обращается к близкому для него материалу – народному творчеству резчиков по дереву, мастеров гутного стекла, работам украинских гончаров, показывая красоту труда человека, его созидательной деятельности через результат этого труда – предмет, как произведение искусства. Появляющаяся в конце ленты советская символика несколько сбивает градус искренности происходящего на экране – так, ткачи воссоздают на ковре не что иное, как образ Владимира Ленина, поданного с плохо скрываемым режиссером сарказмом и опять-таки иронией, ранее угадываемой нами в картине «Думка», перед ним демонстрируется огромный гобелен, на котором социалистические республики изображены в образах женщин, одетых в условно национальные костюмы, не имеющие по своей сути никакого отношения к тем подлинным произведениям народного искусства, которые демонстрировались в фильме ранее. Это снисходительное обращение к растрогированным коммунистическим образам как к явлениям массовой советской культуры в основе своей, по нашему мнению, содержит в себе постмодернистский компонент, набравший свою силу позже в изобразительном творчестве Параджанова. Вместе с тем мы отмечаем, что некоторые из сцен, эпизодов и даже съемочных планов фильма имеют свое продолжение в зрелых картинах Параджанова: эпизод в ткацкой мастерской позже найдет свое воплощение в картине «Цвет граната» – это сцена в красильне из эпизода «Детство поэта». На уровне предметного языка – красота церковной утвари и то, каким образом она подана в кадре отсылает к сценам богослужений и церковной жизни в фильмах «Тени забытых предков» и «Цвет граната»; вазы как смыслообразующего элемента композиции кадра, появившийся впервые в «Золотых руках», позже проявит себя в «Легенде о Сурамской крепости» и «Ашик-Керибе»; в картине появляются куклы, как сакральный объект творчества, наделенный собственными функциями – этот мотив наиболее ярко проявлен позже в сцене урока патриотизма мальчику Симону от Старого Волынчика из «Легенды о Сурамской крепости» и в сцене похорон Старого ашуга в «Ашик-Керибе»; в одной из сцен появляется сундук – как прообраз ассамбляжа Параджанова «Сундук моего детства» (1980-е гг.). Кроме того, Параджанов в фильме «Золотые руки» обращается к творчеству близ-

ких ему по духу художников, оказавших на него определенное влияние – это Екатерина Белокур, сестры Вера и Галина Павленко, мастерицы петриковской росписи, и Мария Примаченко.

В 1962 году Сергей Параджанов поставил художественный фильм «Цветок на камне», лейтмотив которого переключается с уже найденным ранее решением в фильме «Первый парень». В сцене в клубе мы так же, как в картине «Думка», можем проследить попытку Параджанова подражать монтажным принципам Сергея Эйзенштейна: героиня слушает пение своего возлюбленного, и вдруг перед ее глазами возникает образ лезвия топора как надвигающейся на юношу опасности, крупные планы лица главной героини и лезвия сменяют друг друга. Крупные планы героев картины сняты с явной отсылкой по световому рисунку к классическим канонам Золотого века Голливуда – эмоции, передаваемые актером акцентированы с помощью светотени. Наиболее живым и реальным в картине вырисовывается образ начальника шахты Варченко в исполнении Бориса Дмоховского, сыгравшего генерала фон Шерера в фильме учителя Сергея Параджанова Игоря Савченко «Третий удар» (1948), на съемках которого Сергей Иосифович, как и другие ученики Савченко, работал ассистентом режиссера. С исследовательской точки зрения, данную картину анализировать непросто, как, согласно истории ее создания, начинал работу над ней режиссер Анатолий Слесаренко, который после гибели во время съемок актрисы Инны Бурдученко, игравшей Христину, был отстранен от работы. Но в некоторые сцены фильма, безусловно, можно отнести к снятым Параджановым – так сцена с «симфонией» угольных вагонов под музыку Чайковского, ранее использованную Параджановым в фильме «Наталья Ужвий», композиционно решена выразительно, динамично и некоторым образом переключаются с визуальным рядом лент Джиги Вертова «Энтузиазим: Симфония Донбасса» (1930) и Артавазда Пелешяна «Земля людей» (1966). Кроме того, в ней и некоторых других сценах подчеркнуты особенности пейзажа донбасских просторов, на фоне которых разворачивается сюжет. Эти же особенности ландшафта будут подмечены Параджановым в серии его тюремных работ, большую часть тюремного срока режиссер отбывал в этой части Украины – мелькающие в кадре ЛЭП, расчерчивающие пространство и терриконы позже появляются на рисунках Параджанова в виде «пирамид за проволокой» и смотровых вышек.

Проанализировав раннюю фильмографию Сергея Параджанова, мы можем сделать вывод о том, что эти картины являются необходимой основой, неким поиском, который впоследствии приведет режиссера к зрелым работам, ставших одной из отправных точек нового эстетического принципа в кино: «Театрализация во второй половине 1960-х–1980-х гг. не возникла спонтанно, эстетической ее предпосылкой послужило живописно-поэтическое направление кинематографа 1960-х годов с его своеобразной композицией кадра, часто стилизованными декорациями и другими приемами театральной выразительности: “Тени забытых предков” (реж. С. Параджанов, 1964); “Каменный крест” (реж. Л. Осыка, 1968); “Вечер накануне Ивана Купалы” (реж. Ю. Ильенко, 1968)» [8].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Григорян Л.В. Параджанов [Текст] / Левон Григорян. М.: «Молодая гвардия», 2011. С. 62.
2. Черненко М. М. Сергей Параджанов: Творч. портр. / Мирон Черненко; Всесоюз. об-ние «Союзинформкино». М.: В/О «Союзинформкино», 1989. С. 8.
3. Калантар, К.Л. Очерк о Параджанове [Текст] / Карен Калантар; Нац. акад. наук Респ. Армении, Ин-т искусств, Музей Сергея Параджанова. Ер.: «Гитутюн», 1998. С. 32.
4. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой [Текст] / Джозеф Кэмпбелл; [пер. с англ. О.Ю. Чекчурина]. М. [и др.]: Питер, 2016. 347с.: ил. (Мастера психологии).
5. Скуратовский В. Тени забытых фильмов [Эл. ресурс] // «Киноведческие записки». 2001. № 50. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/717/> (дата обращения: 25.08.2021).
6. Журавлева Т.В. Мелодрама в украинских музыкальных фильмах 1930–1960-х годов // European Journal of Arts. 2015. № 2. С. 15.
7. Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. Т. 1. Довиразне зображення. Київ: КДІТМ імені І. К.Карпенка-Карого, 2000. С. 156.
8. Смагина С.А. Влияние театральной культуры на отечественный кинематограф второй половины 1960-х–1980-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна. М., 2013. С. 61.

**FEATURES OF SERGEI PARAJANOV'S DIRECTING  
IN HIS EATRY MOVIES**

*V. Zhuravleva*

**ABSTRACT**

The author analyzes the early films of director Sergei Parajanov, which were shot before the film “Shadows of Forgotten Ancestors” (1964) in Kiev. The article attempts to identify and describe the features of Parajanov's directing, later manifested and developed in the late period of the director's creativity. In addition, the author pays attention to and analyzes the transformation of the plot of the “hero's journey” in Parajanov's first full-length film “Andriesh” (1955) and the last “Ashik-Kerib” (1988).

**Keywords:** movie, drama, social realism, poetic cinema, Soviet cinema.