

<http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.209>

УДК 82.0:791.21

## МЕТАФОРИЧНІ КОДИ КІНОТЕКСТУ С. ПАРАДЖАНОВА „САЯТ-НОВА” (1969)

**Наталія Валеріанівна Нікоряк**

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Кандидат філологічних наук, доцент*

*Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

*Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

**Анотація.** Розглянуто теоретичний та практичний дискурс питання кінометафори. Підкреслено, що окремі дослідження здійснюються на зрізі теорії в аспекті типології кінометафори, аналізуються способи їх творення та питання впливу на реципієнта; в інших випадках, переходячи у практичну площину, увага зосереджується на аналізі окремих кінометафор або на специфіці кінометафор окремих авторів. Зокрема, в означеному аспекті проаналізовано фільм С. Параджанова „Саят-Нова” („Колір граната”). Виділено кілька розгорнутих кінометафор, що найяскравіше демонструють глибокий рецептивний потенціал візуального прочитання цього кінотексту. Ключовими метафоричними кодами тут виступають вино, гранат, вода, книга, драбина, ритуал, вівця, сон, видіння, нитка, мереживо, поет. Підкреслено, що авторські способи творення кінометафор за своєю програмою поліморфні. Одні несуть у собі глибоко концептуальне, символічне значення, яке формується завдяки контексту, може розширюватися за рахунок додаткових конотацій, які виникають під час сприйняття „кінометафор”. Інші утворюються внаслідок монтажного поєднання двох чи більше кадрів, за рахунок використання суто кінематографічних засобів (напр., ракурс зйомки, крупний план, звук, колір) або залучення до сприйняття попереднього рецептивного досвіду глядача.

**Ключові слова:** кінометафора, символ, монтаж, рецептивний ресурс, С. Параджанов, „Саят-Нова”, „Колір граната”.

„Одна троянда може стати садом,  
одна людина – цілим світом”  
Арабське прислів'я

Метафора як концептуальний феномен художньої словесності, мистецтва і культури в цілому неодноразово ставала об'єктом пильної уваги дослідників (Арутюнова 1990; Лакофф и Джонсон 2004). Ще Арістотель зазначав, що вміння складати метафори є особливим поетичним даром, яким володіє той, хто „уміє помічати схожість” і, водночас, метафора постає єдиним засобом мови, здатним висловити „невимовне” (Арістотель 2007). Не минули це питання й кінознавці ХХ ст.

Чимало теоретиків і практиків кіно, вслід за такими дослідниками метафори, як Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, Ю. Лотман, В. Цив'ян, Р. Барт та ін., намагалися виявити суть і специфіку творення кінометафори. У своїй творчості метри кіномистецтва перших десятиліть ХХ ст. С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко активно використовували візуальні метафори й, одночасно, намагалися теоретично осмислити їх вагомий вплив на глядача. Зокрема, В. Пудовкін зауважував, що „кінематограф сильний можливістю кінозображення (часто через деталь чи незвичний ракурс) містити у собі прихований і явний зміст”, при цьому „явний зміст – це те, що ми безпосередньо бачимо у фільмі, а приховане, не завжди, зрозуміло, присутнє, – це той зміст, який у зображене вкладає режисер чи знаходить сам глядач” (Пудовкин 1955: с. 54).

Показово, що саме у 20-ті роки ХХ ст., названі епохою „монтажного екстремізму”, було розроблено основні кінотропи і закладено фундамент монтажно-поетичного кіно як незалежної від літератури художньої течії (Горпенко 2000). Тоді ж і набула популярності *кінометафора*. Аналізуючи цей період, Ю. Лотман підкреслював, що „в кіносвіті, розбитому на кадри”, з'явилася можливість „вичленювання” будь-якої деталі; „кадр отримує ту свободу, яка властива слову: його можна виділити, поєднати з іншими кадрами за законами змістової, а не природної суміжності і поєднуваності, вживати в переносному – метафоричному

і метанімічному – значенні” (Лотман 1973: с. 17). Як результат, найпростіший спосіб метафоричного перенесення, все одно, „прямо запозичувався з мови літератури” (Лотман и Цивьян 1994: с. 169).

Перші зразки кінометафори були досить „стереотипними”, і це можна побачити вже у перших фільмах. Приміром, в італійській мелодрамі 1920 р. „Змія”, кадри, де відома акторка Ф. Берніні спокушає чергову жертву, перемежуються з кадрами, де змія схопила морську свинку (Лотман и Цивьян 1994: с. 169). Така метафора належить до „монтажного стилю кінематографічного мислення”:

Тільки той режисер, який мислить свій фільм як ланцюжок окремих зображень, здатен, не порушуючи стилістичної єдності, „вискочити” із сюжету і показати нам змію чи барана, які, чесно кажучи, тут ніби ні до чого (Лотман и Цивьян 1994: с. 169–171).

Звернення до літератури відбувалося не лише у розрізі запозичення тем, ідей, фабул чи наративу, а й у розрізі тропеїзації.

На першому етапі формування кіномови поетичні тропи, що виступали певною нормою поетичної мови вербального мистецтва, накладалися на візуальне мистецтво, як правило, у нетрансформованому вигляді. Лише з часом кіномистецтво активно почало виробляти власну техніку образотворення. Тому в цей початковий період зустрічалися й „перлини світової культури як за масштабом змістового акумулювання, так і за оригінальністю вирішення” (Горпенко 2000). Мова йде, насамперед, про кінометафори С. Ейзенштейна („Броненосець «Потьмкін»”, 1925) і О. Довженка („Земля”, 1930), які не просто „наближалися до символів” (Елисеєва 2011), а містили явні ознаки й концептуальних метафор.

Відомо, що техніка монтажу перетворила кінематограф в образний, асоціативний, „збурюючий” фантазію глядача, водночас це надало нових можливостей індивідуальному сприйняттю режисерського задуму. Завдяки цьому стало можливим передати зміст, що не містився у самих кадрах, виникаючи лише у свідомості глядача:

Кіно стало мистецтвом тоді, коли перейшло від причиново-наслідкового монтажу до образного, від примітивного порівняння до пластичної *кінометафори, мегаметафори, символу, алюзії* тощо (Ткаченко 2010: с. 48).

Етап „першовідкриття” пройшов досить швидко, вже в епоху С. Ейзенштейна:

Граючи зі шматками плівки, вони виявили одну якість, яка сильно їх вразила на кілька років. Ця якість полягала в тому, що два яких-небудь шматка, поставлених поряд, неминуче поєднуються в нове уявлення, що виникає з цього зіставлення як нова якість (Ейзенштейн 1998: с. 63).

Тобто оптико-фонічні явища, що сприймаються глядачем як видимі образи, насправді є лише його частинами – поєднання й творення цілісної картини відбувається лише у свідомості реципієнта. За словами класика,

зображення А і зображення В повинні бути так вибрані з усіх можливих рис у середині теми, що розкривається, повинні бути так вишикувані, щоб порівняння їх – саме їх, а не інших елементів – викликало у сприйнятті і почуттях глядача найбільш вичерпний образ самої теми (Ейзенштейн 1998: с. 66–67).

Як бачимо, кіномитець замислювався над проблемою повноцінного сприйняття метафори, тобто декодування метафори глядачем.

Орієнтацію на глядача при створенні кінометафор і адекватного сприйняття акцентував також відомий формаліст Б. Ейхенбаум (Ейхенбаум 2001). Зокрема, він зауважував, що кінометафора можлива тільки за умови опори на „словесну метафору”, тобто глядач може зрозуміти її тільки в тому випадку, якщо в його мовленнєвому запасі є відповідний „метафоричний вислів” (Ейхенбаум 2001: с. 37). Отже, здатність реципієнта декодувати метафоричний кінообраз напряму залежить від його власного „мовленнєвого запасу”:

Кінометафора є своєрідною глядацькою реалізацією словесної метафори. Природно, що матеріалом для кінометафор можуть слугувати тільки відомі словесні метафори – глядач швидко розуміє

їх саме тому, що вони добре знайомі йому і тому легко відгадуються як метафори (Ейхенбаум 2001: с. 37).

Проте у цьому процесі, на думку дослідника, можуть виникати й труднощі: приміром, якщо словесна метафора не реалізується у свідомості читача до чіткого зорового образу (тобто буквальний зміст заступає метафоричний), то кінометафора не реалізується у свідомості кіноглядача до межі повного словесного речення (Ейхенбаум 2001: с. 37–38). Однак Б. Ейхенбаум лише означив проблему і, за його словами, важливим для нього було „підкреслити значення кінометафори як використання словесного матеріалу на екрані” (Ейхенбаум 2001: с. 38).

У другій половині ХХ ст., у зв'язку зі зростанням уваги до питання інтерпретації літературних текстів у цілісному контексті культури, неодноразово робилася спроба виявити механізми кодування (створення) й декодування (сприйняття) метафор – наукову вагу проблемі надали праці Р. Якобсона (Якобсон 1990), Ю. Лотмана (Лотман 1973), Р. Барта (Барт 2011) та ряду інших. Було зосереджено увагу на залежності процесу декодування метафор і, зокрема, кінометафор від „освіченості глядача, рівня його культури” (Лотман 1973). Зі зміною поколінь глядачів „перероджуються” й глядацькі смаки. Крім того, з часом, коли кінематограф дедалі більше стає явищем комерційним, відповідно знаковість його творів безпосередньо починає орієнтуватися на „уподобання цільової глядацької аудиторії”.

Р. Барт у статті „Проблема значення в кіно” неодноразово наголошував на „аналоговості кіномистецтва”, яке не дозволяє автору фільму бути абстрактним і символічно закодовувати свій твір: „Наша кіносеміологія не спирається на будь-який код; вона від самого початку розглядає глядача як безкультурного і намагається надати йому повну імітацію означуваного” (Барт 2003: с. 364). Орієнтація на смаки масового глядача позбавляє кінообраз „інформативності”: „А де немає нової інформації, немає – значення”, – підсумовує Ю. Лотман (Лотман 1973).

Значний сплеск зацікавлення природою кінематографічної метафори відбувається останніми десятиліттями відповідно до накопиченого століттям великого дослідницького поля (Boroditsky

2000; Whittock 2009; Fahlenbrach 2008; Urios-Aparisi 2014; Елисеєва 2011; Познин 2017). Зокрема, Т. Вітток у книзі „Метафора і фільм” класифікує різновиди кінематографічної метафори, фактично спираючись на всю палітру системи тропів: в даному разі кінометафора постає у вигляді прямого порівняння, протиставлення, метонімії, синекдохи, гіперболи, карикатури тощо (Whittock 2009). Л. Боролицька досліджує „метафоричне структурування”, намагаючись тлумачити час через просторові метафори (Boroditsky 2000). К. Фаленбрах, дотримуючись теорії концептуальної метафори, аналізує т. зв. „аудіовізуальні метафори” та їхні функції у звуковому оформленні наративних фільмів (Fahlenbrach 2008). Зустрічаються праці, де фільми аналізуються в компаративному ключі, зокрема, є ряд розробок на зрізі „метафоричного ресурсу зображення” (Urios-Aparisi 2014), виокремлюються способи створення метафори.

Зокрема, В. Познин вказує, що метафора в кіно може виникати: а) в результаті монтажу двох чи кількох кадрів (локальна, статична метафора); б) завдяки попередньому контексту епізоду або фільму (дієгетична метафора); в) завдяки тісному зв'язку метонімії з попереднім контекстом (концептуальна метафора); г) як результат долучення до сприйняття фільму попереднього досвіду і знання глядача (примарна метафора) (Познин 2017: с. 62). Отже, у плані теорії пропонуються такі ракурси, як типологія кінометафор, досить детальний аналіз простих або концептуальних, статичних або динамічних метафор та їхніх різновидів. У практичній площині увага зосереджується в одних випадках – на специфіці кінометафор окремих авторів, в інших – на фрагментарному аналізі окремих кінометафор (напр., дощ, лабіринт, тюрма і тому подібне).

Розглянемо приклад метафоротворення у фільмі С. Параджанова „Саят-Нова” (відомий у світі під назвою „Колір граната”, 1969), характерний для цього яскравого представника поетичного кіно (Брюховецька 2008; Катанян 2001). Творчість і життя митця постають глибоко метафоричними. За словами І. Дзюби,

він сприймав світ через красу. І мав дивовижну здатність надавати всьому краси: хатньому інтер'єрові, букетові квітів, святковому столу, одягові, випадковим речам, які вміть розташовувалися так, що виходила разюча композиція з клаптя

матерії чи паперу, що перетворювався в малюнок, колаж, *метафору*... (виділено нами. – Н. Н.). Здавалося, не було чогось такого, чого він не міг би зробити. І все – красиве... (Дзюба 1994: с. 10).

Всі його фільми разом з кіносценаріями містять низку відомих і впізнаваних кінометафор. Проте фільм „Саят-Нова”, де метафора не просто оприявнює себе, але постає стрижневою усієї тканини кінотвору, є унікальним. М. Оганесян підкреслює, що цим кінотекстом С. Параджанов започатковує „нову естетику”: остаточно пориває з нарацією, пропонуючи замість „цікавої історії” статику, низку живописних шедеврів, своєрідних „листівок” (Оганесян 2007).

Про історію виникнення задуму цього фільму написано чимало (Церители 2005; Оганесян 2007; Григорян 2011; Steffen 2013; Морозов 2014). Зокрема, Л. Григорян, учень і друг режисера, згадував в одному зі своїх інтерв’ю:

У цей час в УРСР закрили його фільм „Київські фрески”. Його друг Віктор Шкловський порадив: „Ідь до Вірменії і роби все, що хочеш, – втілюй пошуки мінімалізму на скупому, стриманому вірменському матеріалі середньовіччя”. Тоді метр кінематографа вперше відкрив для себе Вірменію. <...> Бачив його захват від Вірменії, антична і середньовічна культура справили на нього величезне враження. Він на ходу починав фантазувати майбутній фільм (Григорян 2011: с. 102).

За власним зізнанням С. Параджанова, саме тут його охопило творче натхнення: „Вірменія – велика країна, з вражаючою культурою, це моя батьківщина. Я вперше відвідав її. Абсолютно захлинувся від краси і поезії свого народу. Це безумна античність, чистота, це велич” (Параджанов 2001).

Обставини, що сприяли появі фільму, були пов’язані також зі святкуванням 250-річчя з дня народження вірменського ашуга Арутюна Саядана (Саят-Нова) у 1963 р. Ця дата супроводжувалася проведенням конференцій, круглими столами, було видано чимало збірок наукових праць, поетичних антологій, знято біографічний фільм (режисери Г. Мурадян і К. Арзуманян). „Завершальним акордом” цього масштабного дійства на честь поета мав стати

й фільм С. Параджанова – збережені кіноверсії розглянуто М. Тетерюк (Тетерюк 2014). Проте на фільм і режисера чекали важкі випробування, позаяк біографічні факти з життя Саят-Нови набули тут метафоричного й символічного звучання. Ситуація погіршувалася й тим, що вишукана кіномова фільму не сприймалася ні „комунальними домогосподарками”, ні „високоповажними замовниками”. Сам Параджанов це добре бачив: „Я не можу знайти зараз прямої дороги в маси для того, щоб вразити одночасно всіх. Мені здається, це неможливо” (Параджанов 2001). Через ускладнену метафоричність і символічність кіномови цієї стрічки, що не прочитувалася масовим глядачем, фільм, за вимогами цензури, зазнавав неодноразових переформатувань.

Сценарій фільму „Саят-Нова” режисер написав у 1966 р. У пояснювальній записці до нього означувався жанр майбутнього фільму: „Саят-Нова” задуманий як „кіно-поема про життя поета-ашуга Арутїна Саядяна” (Параджанов 1990). У передмові до фільму підкреслювалося, що не варто шукати в ньому історичної біографії поета, оскільки автори „тільки прагнули засобами кіно передати образний світ тієї поезії, що є однією з перемог людського духу” (Цвет граната 1969). Проте, на думку Л. Зайцевої, С. Параджанов в кожному своєму фільмі втілює і ускладнює форму „авторської кінолегенди”, і „Саят-Нова” постає як легенда про творчість, але, водночас, зберігає форму життєпису людини (Зайцева 1989: с. 67).

Показово, що майстер лірики Саят-Нова став дуже близьким С. Параджанову через спільну любов до поезії, доповненої у першому випадку музичним супроводом, а у другому – можливостями кіно (Абрамян 2008). На сторінці одного з рукописів сценарію, над малюнком, схожим на автопортрет, є напис олівцем: „Арутюн – я, Саят-Нова – я” (Параджанов 1990). Кіносценарій режисера є справжнім шедевром, він настільки вражає і захоплює, що може розглядатися як самостійний літературний текст. Сам режисер зазначав:

сценарій був написаний у віршах, він був абсолютно незрозумілий нікому і тому не був затверджений. Ніхто не розумів, на що треба наводити фокус (Параджанов 2001).



Кіноверсія, після перемонтажу С. Юткевича, поділена була на вісім глав, кожна з яких мала свою назву: 1. „Дитинство поета”; 2. „Юність поета”; 3. „Поет при дворі князя”; 4. „Поет іде в монастир”; 5. „Сновидіння поета”; 6. „Старість поета”; 7. „Зустріч з ангелом смерті”; 8. „Смерть поета” (Цвет граната 1969). Натомість оригінальний кіносценарій включав п’ятнадцять мініатюр, частково заснованих на біографічному матеріалі, частково – на „поетичній вигадці автора”, кожна така „мініатюра” починалася з „фактур”: архітектури, фресок, живопису, мозаїк, пейзажу, начиння, чим, на думку автора, й „досягається достовірність епохи, достовірність портрету і пластики XVIII століття Вірменії, Грузії, Азербайджану” (Параджанов 1990). Саме ця метафорична фактурність сприяла тому, що С. Параджанов називав свій фільм „мальованою персидською скринькою”, яку він створив, щоб її можна було розглядати з усіх боків, постійно знаходячи нові візерунки (Параджанов. Реквієм 1994). Водночас цей фільм, на думку М. Оганесян, постає як „візуальна ікона”, що спрямовує нас в „інший простір і час”:

Кожен кадр – то символічний живопис середньовіччя, де реалістичність поступається смислу. Кожен кадр – живописно-композиційно досконалий. Це абсолютно автономна конструкція, у якій не можна змінити жодної риси, не зруйнувавши її цілісність (Оганесян 2007).

Метафоричність віршів Саят-Нови й метафоричність усієї східної поезії, яку намагався втілити С. Параджанов у фільмі, розгортається завдяки додатковим конотаціям, що виникають під час споглядання „кінофресок” й „кінометафор”. Тут кожна деталь говорить про пізнання людиною світу, про фарби, відчуття, смаки, кохання, спокуси, зречення і смерть – для декодування багатьох кінометафор С. Параджанова культурний досвід реципієнта вкрай важливий. З теоретичної точки зору,

тропи, семантичні перетворення, – як зазначає С. Вислоух, – є наслідком особливого компонування мовних знаків, яке демонструє контраст і приховану аналогію, що відкриває нові значеннєві конотації. Нечувано істотною є роль реципієнта і його мовної

компетенції. Саме він, для того щоб відчитати метафору, мусить здійснити реінтерпретацію, усвідомити наявні фразеологічні зв'язки й зрозуміти, в чому полягають їх модифікації (Вислоух 2008: с. 317).

В цьому ракурсі власне й кінометафора спирається на культурний досвід глядача (спрацьовують знання історії, релігії, літератури, мистецтва тощо) (Познін 2017: с. 65). Відштовхуючись від сказаного, ми розуміємо, що С. Параджанов високо піднімав рецептивну планку свого тексту.

Кілька ключових розгорнутих кінометафор, що найяскравіше демонструють глибокий рецептивний потенціал кінотексту „Саят-Нова”, розглядаються нижче.

**Вино, виноград і гранат як ключова метафора.** „На кам'яній плиті – гроно винограду. Чоловіча нога боязко наступає на виноград... і чавить його... Тече вино...” (Параджанов 1990). На думку Л. Григоряна, у цьому глибоко метафоричному кадрі ніби вгадана доля цього фільму, розчавленого і знищеного цензурою (Код Параджанова: Воспоминание о Саят-Нове 2005). Проте це не повне прочитання метафоричного кадру „розчавлене гроно” – тут має місце подвійне декодування, кінообраз може тлумачитися, як „розчавлене життя поета Саят-Нови” (і лише пророчо – самого режисера). Окрім того, пам'ятаючи, що виноград є одним з найдревніших символів родючості, достатку, життєвої сили і, водночас, жертвоприношення, а ще символізує мудрість, знання й віру, тому межі тлумачення цієї візуальної метафори логічно ампліфікуються. Зокрема, приміром, виноградний сік, який витікає у кінокадрі, візуально постає як людська кров, відсилаючи до християнської традиції, де, як відомо, вино символізує кров Христа, жертвність, вічне життя й безсмертя.

Продовженням й підтвердженням означеного коду постають такі кадри: „На білому полотні – лілові гранати... Поряд карбований кинджал. Гранати стікають кров'ю. Червоніє біле полотно...” (Параджанов 1990). Ця словесна метафора трансформується на екрані у кінометафору, де гранати метафоризують людське життя, а кинджал символізує смерть. Л. Григорян слушно стратифікує її рецептивний сенс:

Сік граната і червона кров, що залила кинджал, одного кольору. Але якщо червоний колір соку – це колір Життя, то кров, що залила кинджал, – це знак Смерті... Життя і Смерть – дві основи буття – зріднилися кольором, кидаючи один одному виклик (Григорян 2011).

Міжнародна інтерпретація граната набагато ширша – це символ вічного життя, моральної чистоти, плодючості, процвітання, життєвої сили. Зокрема, саме гранат з давніх часів є одним з ключових символічних парадигм вірменської культури. У фільмі гранат з'являється неодноразово. Найяскравішим епізодом метафоричної багатозначності постає епізод з молодими монахами, які з пристрасстю й жагою вгризаються у гранатове „тіло”, а сам поет Саят-Нова з розгорнутою книгою стоїть поруч з ними, вже остаточно відмовившись від життєвих спокус. До того ж червоний колір, якого у фільмі багато, це і фоновий колір пристрасі. В даному випадку, „розчавлене гроно”, як і „розрізаний гранат”, може також тлумачитися як „розчавлена пристрась” поета, що прочитується за сюжетом.

Наступні рядки сценарію: „Свистить вітер... Обпадає біла троянда. ...Виникає дикий терен. Тиша...” (Параджанов 1990) чітко транслюються на екрані. В образі білої троянди постає смеркання людського життя, натомість червоний терен, який з'являється у кадрі, асоціюється зі скривавленим терновим вінцем Ісуса Христа. Троянда, проте, може тлумачитися і як символ „вічного поетичного натхнення”, а тернова гілка прочитуватися як „вічний супутник поетів” (Григорян 2011). Слово-ключ до декодування містять також слова поета, що додаються до цих кадрів: „Я той, чие життя і чия душа – *страждання*” (виділено нами. – Н. Н.) (у фільмі – „*муки*”) (Параджанов 1990; Цвет граната 1969). Вони розширюють смислове навантаження цього кадру, можуть дешифруватися як розуміння життя у метафізичному значенні, повсякчасне життя усього людства, що протягом багатьох століть за різних історичних обставин переважно страждало. Такого роду візуальні метафори, виникаючи за рахунок монтажу двох або більше кадрів, окрім релігійного та філософського підґрунтя містять у собі певні глибинні культурні коди, призначені для декодування глядачем.

Оскільки, як акцентує Л. Григорян, „дитинство поета пройшло не тільки в Санаїнському монастирі, але й в Авлабарі, вірменському кварталі, де знаходяться майстерні ремісників”, у фільмі органічно присутні й власне специфічні побутові сцени: фарбування вовни, ткацтво килимів, виготовлення народних музичних інструментів (Григорян 2011). Навіть тут червоний колір знову містить одне з ключових значень. Ми бачимо його, коли чоловіки фарбують шерсть для ткацтва, коли жінки ріжуть півня (матах) і він, скривавлений, у передсмертних конвульсіях стрибає, бачимо червоні хустки на головах жінок, червоні килими миють оголені ноги, червоні нитки біля ткацького верстату, червоний одяг й на хлопчиську – майбутньому ашугу. І вже пізніше, коли поет потрапляє у палац: бачимо червоні, ніби закривавлені його руки, метафоричного значення набуває червоне мереживо у руках царівни Анни.

Семантика червоного кольору осібно домінує у кадрах із відтворенням сцен матаху (жертвоприношення): багряна кров барана омиває сходи, червоний одяг жінок біля жертви, закривавлені голови баранів біля джерела. Червона кров витікає і з кинджала, і з розламаних гранатів, що не випадково знову з’являються наприкінці кінострічки (завершення життєвого шляху поета) (Цвет граната 1969).

Епізоди у жіночому монастирі святої Ріпсіме не менш метафоричні своєю кольоровою палітрою: коли Саят-Нова вибирає плащаницю для католикоса, він відкидає роботи тих жінок, які пройшли спокусу мирським життям (їхні плащаниці червоного кольору):

Самі по собі монашки виносили на руках розшиті золотом плащаниці для тіла Газара і клали на каміння притвору до ніг Аругіна свою золоту печаль... Саят-Нова зупинився і уникав очей, що дивилися на нього... А монашки дивилися в упор в обличчя Аругіна і самі по собі володіли ним певну мить... (Параджанов 1990).

Натомість обирає „істинну плащаницю” тієї діви, що у білому мереживі, чиста й непорочна і нагадує йому Анну: цей момент у фільмі яскраво передано у кольорі – білий колір одяжі, білий колір навіть її віслючка, білий переважає і на плащаниці:

Саят-Нова взяв плащаницю і приміряв на собі з голови до ніг... І всі монашки розступилися, пропускаючи до Саят-Нови монашку в білому мереживі. Монашка в білих мереживах посміхалася і в упор приклалась до плащаниці і через золото Христа поцілувала Саят-Нову! (Параджанов 1990).

Ємною метафорою виглядає такий епізод:

Хлопчина оповитий виноградною лозою... І вінок з винограду прикрашає чоло... Але немає ягід на гронах винограду, і з пискотом тривожно метушиться птах... і шукає зерно... Юнак підняв глек і вилив на груди Саят-Нови – вино (Параджанов 1990).

У фільмі у фрагменті „Смерть поета” так само глек червоного вина вилито на Саят-Нову (Цвет граната 1969), постаючи концептуальною метафорою минулих випробувань і страждань, що випали на його долю: як вино витікає із глека, так покидає поета і життя. Червоні свічки навколо фігури поета у фінальних кадрах, і окривавлені білі півні, що в передсмертних судомах стрибають біля його тіла, постають як метафора, асоціація з жертвоприношенням.

Отже, візуальні метафори, розширюючи свої межі, досягаючи найвищого ступеня семантичної багатозначності, виступаючи як образи-символи, образи-концепції – пристрасті й страждання, життя й смерті, постають саме концептуальними метафорами.

**Метафора води.** Метафора плинності людського життя проявляється у фільмі не лише через сік винограду або граната, який тече. Присутність зображень води у кадрі не менш значуща. Архетипний образ води, пов'язаний з філософським осмисленням буття, потенційно наділений ємним рецептивним ресурсом, на що вказувалося неодноразово. Як правило, вода асоціюється з безперервним колообігом буття, стихійністю, відродженням, очищенням (праці К. Юнга, Н. Фрая, Ж.-П. Рішара та ін.).

В цьому плані початок мініатюри, названої у фільмі „Дитинство поета”, метафоричний і символічний водночас:

Над Санаїном ревів грім... виблискували блискавки... лив дощ... Вода шипляче стікала по стінах Санаїнського монастиря... Базальтові стіни, насичені вологою, відображали блискавки... Хлопчик Арутін

з переляку дивиться на небо... Небо повторювало і лякало хлопчика повторенням. Грім... Блискавка... Вода. Грім... Блискавка... Вода. Хлопчик трусився в лихоманці. Вода струмками, крадучись, текла в алтарі собору... затікала в книгосховище... (Параджанов 1990).

Ця багатомовна сцена з грозою та потопом, хоча й знята доволі реалістично, постає метафорою життєвих труднощів, важких випробувань, драматичності чи, навіть, фатальності життя поета-ашуга. Проте епізод може мати й інші конотації. Зокрема, відмічається, що через це „шаленство стихії далеким речитативом звучать слова біблійного переказу про те, як з хаосу, з первісної темряви і безодні виник всесвіт” (Григорян 2011). Цей потоп можна також співвідносити з біблійною історією про всесвітній потоп. Блискавка як така може виступати символічною метафорою „духовного осяяння”, „посвячення”, одкровення, „Істини, що несподівано сходить з небес”, світла, надії, запоруки нового життя (Потапенко 2015: с. 72).

Майже онтологічного значення набуває одна з найяскравіших метафор кінострічки. Гроловиця лякає хлопчика, він прагне сховатися від неї. В наступному кадрі з'являються батьки, накривають хлопчика килимами, ніби намагаючись захистити його від майбутніх випробувань:

Мати накинула на зляканого хлопчика килим... Хлопчик зник під килимом... Але було видно, як знову б'ється в лихоманці маленький Арутін... Ще один килим... Грім... блискавка... вода... Ще один килим... Грім... блискавка... вода... Потім все зупинилося... прийшов світанок. І в абсолютній тиші на мокрих деревах заспівали птахи... (Параджанов 1990).

Показово, що С. Параджанов взагалі відмовляється від мови, відчуття передаються лише жестом, зображенням, що набувають власної метафорики. Цікава деталь: у фільмі показано двох батьків, які по черзі накривають Арутюна, тоді як у сценарії присутня лише мати. Хлопчик, ховаючись на лежку, підбирає ноги під себе, набираючи форми дитяти в утробі матері. Накриваючи його килимом, батьки ніби ховають його від цього страшного світу назад у лоно.

Вода омиває і людську душу, і плоть. У першоверсії були подані кадри, де у сірчаних банях омивають свої тіла спочатку чоловіки, а далі йдуть сцени з оголеними жіночими тілами (Код Параджанова 2005). Вода очищує їхні тіла: ритуальне омовіння постає метафорою другого народження, повернення до першовитоків. Подекуди вода інтерпретується як жіноче начало, що надає відтвореному додаткових конотацій. Але ці кадри ще й перемежуються із зображенням живих рибин, які тріпочуть на полотні. Метафора чітко демонструє можливості монтажного способу кінематографічного мислення. Слід додати, що рибини поруч із хлібом, як наскрізна метафорична деталь, з'являються також в перших кадрах фільму. В своєму первісному троповому значенні риба, насамперед, поставала алегорією здоров'я. У християнстві риба вже символізує „віру й Ісуса Христа”, згодом стає потаємним означником „хрещення” (Куйбіда 2015: с. 681). Учні Христа, як і він, а також загальні віруючих уподібнювалися рибам, які знаходяться у безпеці лише у „воді віри”. Крім того, риба й вода символізують очищення, плодючість, життя. Три рибини, за легендами, тримають на собі всю землю, а в християнстві символізують Трійцю.

Коли поет вирішує змінити світський одяг на чорну сутану, його тіло символічно також омивається водою. Монастирським священиком він у водній купелі хрестить дітей (Цвет граната 1969). У мініатюрі „Плин часу” вода, що витікає з джерел, постає метонімією одноманітності монастирського буття. Емоційно вражає і ритуал омивання водою ніг перед чавленням винограду, що постає як інтертекстуальне вкраплення з Біблії, та кадри, де вода, стікаючи по стіні, наче сльози, омиває образ Божої матері.

Метафора води оприявнює свою багатозначність у сценарній новелі „Джерело” (у фільмі фрагмент „Старість поета”). Дізнавшись про те, що у місті з'явився молодий поет, літній Арутюн прагне позмагатися з ним і вирушає в дорогу. На шляху він відвідує старовинний храм, щоби попити живої води з чудотворного джерела, набратися сил. Проте джерело висохло, перед ним з уявної води виникає лик зганьбленої батьківщини, матері: „Як складати тепер пісні у цьому світі, де все дозволено, де навіть Богородиця без

обличчя” (Код Параджанова 2005). Поет повертається в Ахбат і остаточно прощається з лірою (два янголи забирають у нього ліру).

Кінометафора з ключовою позицією зображення води демонструє свою полісемантику. В одних випадках така метафора має глибоко концептуальне значення, з урахуванням можливостей контексту, в інших – утворюється внаслідок технічних можливостей кіно, зокрема монтажного поєднання кадрів, або апелює до інтелекту глядача (реципієнт, знайомий з міфологічними й біблійними текстами, відповідно прочитує кінометафору, але позбавлений належного культурно-естетичного досвіду, буде сприймати зображуване лише як певні кінематографічні образи).

**Метафора книги.** Вже у пролозі фільму з’являються кадри зі стародавніми рукописами (Цвет граната 1969). Розгорнуту книгу можна тлумачити як книгу життя Саят-Нови, джерело його навчання й духовної мудрості, як одкровення священних писань і, водночас, як початок історії про поета. Це транзитивна метафора кінотексту.

„Першовідкриття” краси слова відбулося у Санаїнському монастирі, своєрідному духовному університеті, де він з дитинства здобував освіту (Код Параджанова 2005). Вода, що під час грози нещадно затоплює книгосховища монастиря, тече по старовинних книгах, ніби намагаючись стерти їхні записи, та книги незнищенні:

Монахи юрмилися біля книгосховища... один за одним монахи мовчки виносять з книгосховища намоклі книги... Маленький Арутін... Підіймався вгору по дерев’яній драбині, обхопивши іншою рукою мокру книгу... Маленький Арутін стояв на даху Санаїнського монастиря серед мокрих книг. Маленький Арутін відкрив книгу одну... другу... третю... Зійшло сонце... Промені сонця доторкнулися мокрих книг... Перед очима Арутіна виник світ древніх рукописів вірменських мініатюр. Захоплений хлопчик перегортав сторінки (Параджанов 1990).

С. Параджанов символічно піднімає його на дах монастиря, де хлопчик відкриває для себе світ знань, світло книги, духовно підноситься над землею.

Вагомий рецептивний потенціал має метафора біблійного походження „книги як життя”, „слова як життя” – життя поета, чи,



ширше, життя людини загалом. Показово, що С. Юткевич, перед яким поставили „завдання за мінімального втручання в образний лад картини, максимально спростити її сприйняття” (Оганесян 2007), у процесі редагування фільму додає до цих кадрів титри зі словами Саят-Нови, аби глядач міг відповідно прочитати цю кінометафору, що звужувало її рецептивний потенціал: „Святих цілей три: возлюби перо, возлюби письмо, книги возлюби”. Закадровий голос монаха повчає молодого Арутюна:

Книги треба зберігати і читати, оскільки книги – це душа і життя. Без книг світ не знав би нічого, окрім невігластва. Ти повинен читати голосно, щоб люди чули на благо їх душ. Бо багато не можуть прочитати того, що написано (Цвет граната 1969).

Створення кінометафори відбувається не лише за рахунок образного ряду, але й завдяки маніпуляції ракурсами. Приміром, вражаюче діють на глядача кадри, де на фоні великої кількості розгорнутих для просушки книг лежить і маленький Арутюн, сам, наче розгорнута книга, яку варто прочитати: „Намоклі вночі сторінки висихали на сонці і шелестіли на вітрі... Хлопчик задумливо мовчав... Шелестіли на вітрі сторінки древніх рукописів” (Параджанов 1990).

Шелест і тріпотіння сторінок на вітрі тут можна тлумачити як життя, що грається людськими долями, перегортаючи їх, наче сторінки книг. Проте тут має звернути увагу на ракурс зйомки цих кадрів, оскільки він несе „додаткове семантичне наповнення, виступаючи орієнтаційною метафорою” (Лакофф і Джонсон 2004: с. 35). Завдяки зйомці з високої точки, автор надає зображенню метафоричного узагальнення.

Зображення розгорнутої книги повторюється відтак в мініатюрі „Юність поета”, де, прикликаний до царського двору, він ніби продовжує писати і свою книгу, і свою долю (Цвет граната 1969). У такий спосіб кадр з книгою у відповідному контексті епізоду отримує т. зв. подвійне кодування: як реальний об’єкт і як метафора.

**Метафора драбини.** Зображення драбини в інтер’єрі певного кінокадру постає значущим елементом кінометафори (як, приміром,

колесо у фільмах А. Тарковського), поглиблює її сенс, передусім, символізує рух людини по вертикалі, може також виступати метафорою життєвого шляху поета. Драбина виступає образом зв'язку верху і низу, вершини поетичної слави і її згасання. Ця кінометафора викликає в пам'яті глядача словесні метафори „підійматися на вершину слави” і „згасання слави”, тобто апелює до рецептивної компетентності.

У стрічці Саят-Нова неодноразово піднімається і спускається по драбині. Кілька драбин показано вже у першій мініатюрі „Дитинство поета”, де монахи виносять книги із книгосховища і зносять на дах для просушки на сонці (Цвет граната 1969). По якійсь із драбин малий Арутюн із книгою в руках піднімається також – кінометафора дуже яскрава: на вершину слави буде підійматися поет по життєвій драбині вже з книгою власних пісень. Драбина символічно з'являється знов у мініатюрі „Старість поета”: він спускається, тримаючи кеманчу (народний музичний інструмент) в руках – ніби спускається з вершини своєї слави, бо з'явився новий ашуг, нова сходинка в розвитку пісенної історії вірменського народу. Відтепер пісні нового поета будуть співати всі, про що шепочуть монахи, про що говорять жінки-паломниці. Метафора драбини підказує, що логіка цього руху буде мати продовження. Проте в даному разі ці кадри не пропонують пролонгації; пов'язані між собою ключовою деталлю, вони, передусім, утворюють своєрідне семантичне кільце, надаючи формі естетичної завершеності.

**Метафора дійства.** „Параджанов, як справжній житель Тифлісу, – згадувала К. Церетелі, – увібрав у себе багатоголосся, багатомовність і емоційну стихію свого міста, його особливий смак, інтерес до видовищ і обрядів” (Церетелі 2005). Вихований власним досвідом, кіномайстер „малює” найрізноманітніші народні ритуали, надаючи їм, радше, філософського, ніж етно-культурного навантаження (як і в попередньому своєму шедеврї „Тіні забутих предків”, 1965 (Нікоряк 2010)): похорони, вінчання, хрестини, матах (детально аналіз обрядів див.: (Оганесян 2007), про „символ і ритуал” (Абрамян 2008)).

У кінострічці „Саят-Нова” парадигма дійства предметно реалізується також в метафоричному сенсі. Так, у сцені виїзду

нашого героя у світі царя на полювання бачимо якісь надувні золоті шари, що схожі на величезні перлини (зауважимо, що золото у Параджанова неодноразово інтерпретується як символ влади). В даному разі це метафоричний символ безглуздя, ігор, що ваблять і заманюють у полон бездумних спокусливих пристрастей. Театралізоване дійство символізує лицемірність придворного життя. У світі штучності, ілюзорності, примарності почуттів юнак відчуває себе зайвим, що підкріплюється візуалізацією традиційної метафори золотої клітки (у кадрі у закритому приміщенні дві жарптиці і поет), її підсилено цитуванням: „Я – на чужині соловей, а клітка золота – це ти!” (Цвет граната 1969). Слід також зауважити, що алегорія перлин набуває семантично протилежного навантаження в інших кадрах. Дорогоцінними перлинами вишиті слова на пергаменті, який з часом зотлів, проте залишивши вічними слова: „Саят-Нова руками, на дотик, читав на перлинах: «Ти відійшла в інший світ, і ми, що живемо під сонцем, зробили кокон, щоб вилетіла ти на тому світі метеликом...»” (Параджанов 1990).

У сценарній мініатюрі „Істинна плащаниця” (у фільмі вона іде під назвою „Смерть католикоса”) дія знов розгортається у монастирі. Помер патріарх всіх вірмен Лазар, який заповів бути похованим у стінах Ахбата. Викопати могилу доручили новонаверненому Арутюну. У кадрах копання могили спочатку з’являється біла хмара наче дух померлого: „Саят-Нова стояв у розритій могилі католикоса. Саят-Нова побачив чудо. Саят-Нова перехрестився. У собор влетіла хмара. Вона доторкнулася купола, закрутилася і вилетіла із собору на вітер...” (Параджанов 1990).

А далі храм наповнюється вівцями: спочатку на сходах, а потім у головному залі – їх настільки багато, що Арутюн навіть землю немає де кинути. Метафорика прозора: вівці тут постають як покірне, беззахисне, приречене, тривожне стадо, яке втратило свого ватажка. Присутні овечки і на відспівуванні патріарха, як символічна паства біля вівчара.

Попри те, що кіно дає можливість розгортати будь-яку дію у часі, метафоричне мислення С. Параджанова парадоксальним чином, навпаки, переводить дію в статичну предметність.

**Нитка, мереживо як метафора.** У фільмі „Саят-Нова” неодноразово з’являються предметні образи нитки і мережива –

концептуальні метафори людського життя, відомі ще з античної міфології (мойри, парки). Фарбують нитки у різні кольори чоловіки, тчуть з ниток, ніби життєві килими жінки, виплітаючи з червоних і чорних ниток найрізноманітніші візерунки. Чорні нитки з’являються у фільмі в главі „Зустріч з ангелом смерті” (Цвет граната 1969). Янголи разом з померлими батьками в’яжуть з ниток шкарпетки для поета.

Найбільш промовистою постає кінометафора мережива у мініатюрі під назвою „Царівна плете мереживо”, тут Арутюн ще не усвідомлює, що закохався у царівну, ніби тільки від імені Меджнуна він оспівує красу Лейлі. Нижче наводимо виразний сценарний фрагмент, який є цілісним комплексом метафоричної кінообразності:

У палаці Іраклія, в покоях царівни. Юні руки Анни плели мережива... Юні руки Саята! Торкалися струн. Саят співав про кохання Меджнуна. Оспівуючи красу Лейлі, закривши очі, мотав головою у млості... І Анна поволі дивилася на Саята... Напам’ять, не дивлячись, плела мережива... А в палацових нішах подруги Анни – зображували

млюсть,

печаль,

любов,

і юнаки наздоганяли ламу і взяли її в обійми.

Павліни розпускали пір’я... І хлопчики свистіли солов’ями... Саят співав про кохання Меджнуна і оспівував красу Лейли!

„Пусть я умру, будь ты жива.

Мне страсть на гибель суждена...

Я в горы, как Меджнун, ушел,

но от Лейли ни слова нет...

Пусть я умру, будь ты жива.

Мне страсть на гибель суждена”.

Анна дивилася на Саята і напам’ять, не дивлячись, плела мережива, і перстень на її пальці зачепив нитку, і мережива розпустилися...

Царівна смикнула рукою...

Обірвалася нитка...

Різно розплющив очі Саят... Перстень на його руці зачепив струну, і лопнула струна кеманчі... Обірвалася пісня про Лейлу і Меджнуна.

Павлін закрив своє пір'я. Завмерли танцюючі діви... І лама вирвалася із обіймів юнаків. І Анна, дивлячись Саяту в очі, – зняла перстень. І зняв перстень ... Саят! (Параджанов 1990).

Нитка і струна обірвалися – життєві долі переплелися, спалахнуло кохання. Відповідно, у даному разі, вкотре спрацьовує й метафорика кольору: мереживо у фільмі спочатку біле як символ чистоти й незайманості, а пізніше воно стає червоним – як символ пристрасті й кохання, а далі чорним – суголосно тузі і журбі. Аналогічно змінюється й колір вбрання Анни.

Знову образ мережива з'являється у мініатюрі „Яр (Кохана)”, коли поет остаточно вирішує покинути палац і заточити себе в монастир:

Царівна безуспішно намагалася плести мереживо... У Ашуга не ладився лад... відвог смичок, і вушко не тримало струни... Саят-Нова дивився на царівну і ніби щось болісно згадував... І царівна в подиві оглядала свої пальці... <...> Саят-Нова торкався мережива... і дивився крізь мереживо на світ... Знову в його уяві текли, отікали, витікали палацові стіни. Оживали і кам'яні мережива Самтавісі... (Параджанов 1990).

Показово, що ця авторська словесна метафора „дивитися на світ крізь мереживо” яскраво, багатократно і цілеспрямовано втілена на екрані.

**Метафора сновидіння і марення.** Нарешті, у фільмі С. Параджанова, підсилюючи сугестивний вплив на глядача, наявна версія й класичної метафори сну, марення. Онірична тема повинна була увійти в мініатюру „Спокуса” (Параджанов 1990), натомість в остаточній версії отримала назву „Сновидіння поета” (Цвет граната 1969). Поета переслідують пристрасні спогади про мирське життя і кохання до Анни. Цілісний метафоричний образ спокуси складається з кількох епізодів сновидіння: мирська рука із золота проходить через кам'яні стіни монастиря і заманює, кличе поета повернутися; весь у білому мереживі з рогами за спиною з'являється й привид, який також щось таємне шепоче і вабить; ритуальна чаша поволі наповнюється молоком, яке поет виливає на свою кохану Анну.

У мініатюрі „В ніч на Різдво” поета ніби мучить спрага – він жадно п’є вино, знову його переслідують образи з минулого, „демон пристрасті” нагадує про палке кохання і дітей (ненароджених) Арутюна й Анни: дитячі личка з’являються у прорізах стіни, демон наче заколисує дитя на руках, з’являється у кадрі і золота колиска, що гойдається, але вона порожня (Код Параджанова 2005).

Кіномовою марення передається у С. Параджанова через образ вітру, збурення, вирування стихії. Приміром, активно спрацьовує метафора вітру у мініатюрі „Божевільний березень”, коли, вриваючись в гірську обитель, цей вітер тривожить не тільки тіла монахів, а й їхні душі. Вітер набуває релігійного змісту, він самий як дух, це дихання Всесвіту, яке навіює ключові спогади. Значущі „предметні атрибути” сну, що, за зразком вищезгаданої драбини, демонструють певний „перехід” – це двері, які в даному разі забезпечують перетинання з реальності в марення, „чарівні двері у світ дитинства”, у „світ тепла і любові”: де їх знайти? (Код Параджанова 2005). Поет згадує дитинство, з’являються батьки, відчувається тепло овечої вовни, огортаючи його наче теплом батьківських рук; поет відриває шматок духмяної паляниці, яку тримають батьки, і смачно жує – ніби ще раз смакуючи і згадуючи смак дитинства. Проте сенс цього марення ще глибший, він відтворює зміст молитви до Отця Небесного про „хліб насущний”, виводячи метафору на рівень онтологічного питання.

Предметність кінометафори вкрай функціональна. Зірваний вітром монастирський купол, символ „втраченого світу”, летить, переслідуює Арутюна серед могил минулого. Пила, яка розпилює дерево, наче тіло людини – це „жорстка пила спогадів”, що проходить по серцю поета (Код Параджанова 2005). Грудку землі як пам’ять про рідну домівку загортає у тканину сліпий янгол і простягає не відомо кому – як дороговказ. Такого кшталту конструктивні елементи параджанівської метафорики усукують, на перший погляд, різноманітні враження зовнішнього світу, виступаючи стилістичним маркером фільмів видатного кіномитця. Кожен кадр продумано до найдрібнішої деталі, доповнюючи завершений образ-концепцію, образ-метафору. Проте, через зміни, які були привнесені в остаточний варіант фільму С. Юткевичем, розгорнуті у сценарії метафори спокуси, спраги, вітру з екрана не

прочитуються, постають окремішними уривками спогадів про дитинство.

У нашій статті розглянуто доволі обмежену кількість типових для С. Параджанова кінометафор, ключовими кодами метафоричного навантаження виступають вино, виноград, гранат, вода, книга, драбина, ритуал, сон, видіння, нитка, мереживо. Різноманітна й глибока образність фільму „Саят-Нова” невичерпна, вказує на глибокий рецептивний потенціал розгляданого кінотексту. Способи образотворення різноманітні. Зокрема, метафора в кінострічці може як така містити у собі глибоко концептуальне значення, яке формує контекст, може розширюватися за рахунок додаткових конотацій, що виникають під час перегляду. Іншим способом метафоротворення, суто кінематографічним, є монтажне поєднання певної кількості майже різнорідних кадрів, використання суто кінематографічних засобів (напр., ракурс зйомки, крупний план, звук, колір, освітлення), а також опір на рівень рецептивного досвіду і сприйняття. Проте, за словами Л. Григоряна, „коди Параджанова не завжди потребують розшифрування. Їх сила в поезиці несподівано знайдених образів. Вони дивовижно тактичні у своєму легкому натяку, але за ними завжди дослідницький інтерес” (Григорян 2011). Рація в словах цього дослідника звичайно є, особливо в апеляції до теорії.

Абрамян, Л. (2008). *Символ и ритуал в структуре фильма: заметки о поэтике Параджанова.* URL: [http://www.elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye\\_s1/abramyan\\_1.html](http://www.elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye_s1/abramyan_1.html) (дата звернення: 7.04.2020).

Агафонова, Н. А. (2008). *Общая теория кино и основы анализа фильма.* Минск : Тесей, 388 с.

Аристотель (2007). *Поэтика.* Київ : Грамота, 168 с.

Арутюнова, Н. Д. (1990). *Метафора и дискурс. Теория метафоры.* Москва : Прогресс, с. 5–32.

Барт, Р. (2003). *Система Моды. Статьи по семиотике культуры.* Москва : Издательство им. Сабашниковых, 512 с.

Барт, Р. (2011). *Camera lucida. Комментарий к фотографии.* Москва : Ад Маргинем Пресс, 272 с.

Брюховецька, О. (2008). *Кіно часів своєї юності.* Київ : Задруга, 176 с.

Вислоух, С. (2008). *Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв.* В: Бакула Б. (упоряд.). *Теорія літератури в*

- Польщі: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: антологія текстів.* Київ : Києво-Могилянська академія, с. 309–321.
- Горпенко, В. Г. (2000). *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища.* В 5 т. Т. 3: Монтажна архітектоніка фільму. Ч. II: Сюжетотворення. Київ : ДІТМ, 145 с.
- Григорян, Л. (2011). *Параджанов.* Москва : Молодая гвардия, 318 с.
- Дзюба, І. (1994). Він ще повернеться в Україну. В: Корогодський, Р. М., Щербатюк, С. І. (упоряд.). *Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, ст., фот.* Київ : Спалах ЛТД, 280 с.
- Елисеєва, Е. А. (2011). Визуальні метафори в фільмах А. Довженко і С. Ейзенштейна (30-е гг.). *Вестник РГГУ, № 17: Серія „Культурологія: Искусствоведение. Музеология”,* с. 112–117.
- Зайцева, Л. А. (1989). *Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране).* Москва : ВГИК, 79 с.
- Катанян, В. В. (2001). *Цена вечного праздника. Параджанов.* Нижний Новгород : Деком, 246 с.
- Код Параджанова: Воспоминание о Саят-Нове* (2005). Реж. Л. Григорян.
- Куйбіда, В. (2015). Рибка. *Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди.* Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., с. 681–683.
- Лакофф, Д., Джонсон, М. (2004). *Метафори, котрими ми живем.* Москва : Едиториал УРСС, 256 с.
- Лотман, Ю. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин : Ээсти Раамат, 92 с.
- Лотман, Ю., Цивьян, Ю. (1994). *Диалог с экраном.* Таллинн : Александра, 144 с.
- Морозов, Ю. (упоряд.) (2014). *Екранний світ Сергія Параджанова.* Київ : Дух і літера, 336 с.
- Нікоряк, Н. В. (2010). Конверсія образності літературного тексту у кінотекст: твір М. Коцюбинського „Тіні забутих предків” в аспекті парадигми „життя/смерть”. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство.* Харків : ППВ „Нове слово”, Вип. 2 (62), с. 57–65.
- Оганесян, М. (2007). „Колір граната” крізь призму вірменської світомості. *Кіно-Театр, № 4, с. 20–22.* URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=735](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=735) (дата звернення: 19.12.2019).
- Параджанов. Реквієм* (1994) („Paradjanov: A Requiem”): документальний фільм (США – Німеччина), реж. Рон Голловей.
- Параджанов, С. І. (2001). *Исповедь: киносценарии, дневник узника (письма из зоны).* Санкт-Петербург : Азбука, 654 с.



- Параджанов, С. (1990). Саят-Нова (Цвет граната). Сценарий. *Киносценарии*, № 1. URL: <https://chapaev.media/articles/9492> (дата звернення: 19.12.2019).
- Познин, В. Ф. (2017). Особенности создания и восприятия кинометафоры. *Вестник ВГИК*, № 4 (34), с. 60–70. <https://doi.org/10.17816/VGIK9460-70>
- Потапенко, О. (2015). Блискавка. *Енциклопедичний словник символів культури України* / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., с. 72–73.
- Пудовкин, В. (1955). *Избранные статьи*. Москва : Искусство, 464 с.
- Тетерюк, М. (2014). „Саят-Нова”, або „Колір граната”: трансформація оповідної структури. *Кіно-Театр*, № 1, с. 38–42. URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1581](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1581) (дата звернення: 18.04.2020).
- Ткаченко, Д. (2010). Кінолітература. Василь Симоненко: „Бенкет небіжчиків”. *Слово і час*, № 1, с. 47–52.
- Цвет граната* (1969). Реж. С. Параджанов.
- Церетели, К. (2005). *Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра*. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 272 с.
- Эйхенбаум, Б. (2001). Проблемы киностилистики. *Поэтика кино*. Санкт-Петербург, с. 13–38.
- Якобсон, Р. (1990). Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, с. 110–132.
- Boroditsky, L. (2000). Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors. *Cognition*, no. 75, pp. 1–28. URL: <http://lingwistyka.pbworks.com/f/boroditsky.pdf> (дата звернення: 20.04.2020). [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(99\)00073-6](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(99)00073-6)
- Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. *Projections*, vol. 2, iss. 2, pp. 85–103. URL: <http://filmoterapia.pl/wp-content/uploads/2015/07/Emotions-in-Sound-Audiovisual-Metaphors-in-the-Sound-Design-of-Narrative-Films.pdf> (дата звернення: 5.05.2020). <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020206>
- Steffen, J. (2013). *The Cinema of Sergei Parajanov*. Madison : The University of Wisconsin Press, 326 p.
- Urios-Aparisi, E. (2014). Figures of Film Metaphor, Metonymy, and Repetition. *Image & Narrative*, vol. 15, no. 1, p. 102–113. URL: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/475/358> (дата звернення: 5.06.2020).
- Whittock, T. (2009). *Metaphor and Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 188 p.

## МЕТАФОРИЧЕСКИЕ КОДЫ КИНОТЕКСТА С. ПАРАДЖАНОВА „САЯТ-НОВА” (1969)

*Наталья Валериановна Никоряк*

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Кандидат филологических наук, доцент*

*Кафедра зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии  
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича*

*Ул. Коцюбинского, 2, 58012, м. Черновцы, Украина*

**Аннотация.** Рассмотрен теоретический и практический дискурс вопроса кинометафоры. В данном аспекте проанализирован фильм С. Параджанова „Саят-Нова” („Цвет граната”). Выделено несколько развернутых кинометафор, наиболее ярко демонстрирующих глубокий рецептивный потенциал визуального прочтения анализированного кинотекста. Ключевыми метафорическими кодами в этом случае выступают вино, гранат, вода, книга, лестница, ритуал, овца, сон, видения, нить, кружево, поэт. Подчеркнуто, что авторские способы создания кинометафор по своей программе полиморфны. Одни несут в себе глубоко концептуальное, символическое значение, которое формируется благодаря контексту, может расширяться за счет дополнительных коннотаций, которые возникают при восприятии „кинометафор”. Другие образуются в результате монтажного сочетания двух или более кадров, за счет использования чисто кинематографических средств (например, ракурс съемки, крупный план, звук, цвет) или привлечения к восприятию предварительного рецептивного опыта зрителя.

**Ключевые слова:** кинометафора, символ, монтаж, рецептивный ресурс, С. Параджанов, „Саят-Нова”, „Цвет граната”.

## METAPHORICAL CODES OF S. PARAJANOV'S MOVIE TEXT “SAYAT NOVA” (1969)

*Nataliia Nikoriak*

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology*

*Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*

*2, Kotsiubynsky St., 58012, Chernivtsi, Ukraine*

**Abstract.** The article under studies deals with theoretical and practical discourse of the issue of cinema metaphor. It emphasizes that certain investigations

of the issue are carried out in terms of theory, in the aspect of typology of cinema metaphors. The article also analyzes the ways of their creation and their impact on the recipient; in the cases of moving to the practical plane, particular attention is drawn to the analysis of either individual cinema metaphors or to the peculiarities of cinema metaphors of individual authors. The film “Sayat Nova” (“The Color of Pomegranates”) has been considered in the above aspect. The author of the article distinguishes a few detailed cinema metaphors that most clearly demonstrate the deep receptive potential of visual reading of this movie text. The key metaphorical codes in this case are wine, pomegranate, water, book, ladder, ritual, sheep, dream, vision, thread, lace, and poet. Particular emphasis has been laid on the fact that the author's methods of creating cinema metaphors are polymorphic in their nature. Some of them contain a deeply conceptual, symbolic meaning, which is formed due to the context and can be expanded because of additional connotations arising during the perception of “cinema metaphors”. Others are formed as a result of a montage combination of two or more frames, through the use of purely cinematic means (for instance, shooting angle, close-up, sound, color) or involvement of viewer's receptive experience in the course of perception.

**Keywords:** cinema metaphor, symbol, montage, receptive resource, S. Parajanov, “Sayat Nova”, “The Color of Pomegranates”.

## References

- Abramian, L. (2008). *Simvol i ritual v strukture fil'ma: zametki o poëtike Paradzhanova* [Symbol and ritual in the structure of the film: notes on the poetics of Parajanov]. URL: [http://www.elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye\\_s1/abramyan\\_1.html](http://www.elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye_s1/abramyan_1.html) (accessed: 7.04.2020). (in Russian).
- Agafonova, N. A. (2008). *Obshchaia teoriia kino i osnovy analiza fil'ma* [General Theory of Cinema and the Basics of Film Analysis]. Minsk : Tesei, 388 p. (in Russian).
- Aristotle (2007). *Poetyka* [Poetics]. Kyiv : Gramota, 168 p. (in Ukrainian).
- Arutiunova, N. D. (1990). *Metafora i diskurs* [Metaphor and Discourse]. *Teoriia metafori*. Moscow : Progress, pp. 5–32. (in Russian).
- Barthes, R. (2003). *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [Fashion system. The articles on Semiotics of Culture]. Moscow : Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh, 512 p. (in Russian).
- Barthes, R. (2011). *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [Camera Lucida. Comments on a Photo]. Moscow : Ad Marginem Press, 272 p. (in Russian).
- Brukhovetska, O. (2008). *Kino chasiv svoiei iunosti* [Cinema of youth time]. Kyiv : Zadruha, 176 p. (in Ukrainian).
- Wysłouch, S. (2008). *Literatura i vizual'nyi obraz. Prostir strukturnoi spil'nosti mystetstv* [Literature and Visual Image. The Space for Structural Similarity of Arts]. In: Bakula, B. (ed.). *Teoriia literatury v Pol'shchi: druha polovyna*

- XX – pochatok XXI st.: antolohiia tekstiv*. Kyiv : Kyievo-Mohylians'ka akademiia, pp. 309–321. (in Ukrainian).
- Gorpenko, V. G. (2000). *Arkhitektonika fil'mu: Rezhysers'ki zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha*. U 5 tomakh. [Film Architectonics: Directors' Means and Ways of Forming the Structure of a Screen Spectacle. In 5 Volumes]. T. 3: Montazhna arkhitektonika fil'mu. Ch. II: Siuzhetotvorenna. Kyiv : DITM, 145 p. (in Ukrainian).
- Grigorian, L. (2011). *Paradzhanov* [Parajanov]. Moscow : Molodaia gvardiia, 318 p. (in Russian).
- Dziuba, I. (1994). Vin shche povernet'sia v Ukraïnu [He Will Return to Ukraine]. In: Korohodskyi, R. M., Shcherbatiuk, S. I. (eds.). *Serhii Paradzhanov. Zlet, trahediia, vichnist'*. Kyiv : Spalakh LTD, 280 p. (in Ukrainian).
- Eliseeva, E. A. (2011). Vizual'nye metafory v fil'makh A. Dovzhenko i S. Èizenshteina (30-e gg.) [Visual Metaphors in the Films by A. Dovzhenko and S. Eisenstein (the 30s)]. *Vestnik RGGU*, no. 17: Seriia “Kul'turologiia: Iskuststvedenie. Muzeologiia”, pp. 112–117. (in Russian).
- Zaitseva, L. A. (1989). *Poëticheskaia traditsiia v sovremennom sovetskom kino (Liriko-sub"ektivnye tendentsii na èkrane)* [Poetic Tradition in Contemporary Soviet Cinematograph (Lyric and Subjective Tendencies on the Screen)]. Moscow : VGIK, 79 p. (in Russian).
- Katanian, V. V. (2001). *TSena vechnogo prazdnika. Paradzhanov* [The Price of an Eternal Holiday. Parajanov]. Nizhny Novgorod : Dekom, 246 p. (in Russian).
- Kod Paradzhanova: Vospominanie o Saiat-Nove* [Parajanov's Code: Memories of Sayat Nova] (2005). Directed by L. Grigorian. (in Russian).
- Kuibida, V. (2015). Ryba [Fish]. *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kul'tury Ukraïny*. Korsun-Shevchenkivskyi : FOP Havryshenko V. M., pp. 681–683. (in Ukrainian).
- Lakoff, G., Johnson, M. (2004). *Metafory, kotorymi my zhivem* [Metaphors We Live By]. Moscow : Editorial URSS, 256 p. (in Russian).
- Lotman, Y. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoèstetiki* [Cinema Semiotics and the Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin : Èèsti Raamat, 92 p. (in Russian).
- Lotman, Y., Tsivian, Y. (1994). *Dialog s èkranom* [Dialogue with a Screen]. Tallinn : Aleksandra, 144 p. (in Russian).
- Morozov, Y. (ed.) (2014). *Ekrannyi svit Serhiia Paradzhanova* [Sergei Parajanov's Screen World]. Kyiv : Dukh i litera, 336 p. (in Ukrainian).
- Nikoriak, N. V. (2010). Konversiia obraznosti literaturnoho tekstu u kinotekst: tvir M. Kotsiubyns'koho “Tini zabutykh predkiv” v aspekti paradyhmy “zhyttia/smert” [The Conversion of the Literary Text Imagery into a Movie Text: the Work by M. Kotsiubynsky “Shadows of Forgotten Ancestors” in the Aspect a “Life/Death” Paradigm]. *Naukovi zapysky Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Seriia*

- literaturoznavstvo*. Kharkiv : PPV “Nove slovo”, iss. 2 (62), pp. 57–65. (in Ukrainian).
- Ohanesian, M. (2007). “Kolir hranata” kriz’ pryzmu virmens’koï svitomosti [“The Color of Pomegranates” through the Prism of Armenian Conciseness]. *Kino-Teatr*, no. 4, pp. 20–22. URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=735](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=735) (accessed: 19.12.2019). (in Ukrainian).
- Paradzhanov. Rekviiem* [Paradjanov: A Requiem] (1994). Directed by Ron Holloway.
- Parajanov, S. I. (2001). *Ispoved': kinostsenarii, dnevnik uznika (pis'ma iz zony)* [Confession: screenplays, prisoner's diary (letters from the zone)]. Saint Petersburg : Azbuka, 654 p. (in Russian).
- Parajanov, S. (1990). Saiat-Nova (Tsvet granata). Stsenarii [Sayat Nova (Color of Pomegranates). Scenario]. *Kinostsenarii*, no. 1. URL: <https://chapaev.media/articles/9492> (accessed: 19.12.2019). (in Russian).
- Poznin, V. F. (2017). Osobennosti sozdaniia i vospriiatiia kinometafory [The Peculiarities of Creating and Perceiving a Cinema Metaphor]. *Vestnik VGIK*, no. 4 (34), pp. 60–70. (in Russian). <https://doi.org/10.17816/VGIK9460-70>
- Potapenko, O. (2015). Blyskavka [Lightning]. *Entsyklopedychnyi slovnyk symvoliv kul'tury Ukrainy*. Korsun-Shevchenkivskyi : FOP Havryshenko V. M., pp. 72–73. (in Ukrainian).
- Pudovkin, V. (1955). *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow : Iskusstvo, 464 p. (in Russian).
- Teteriuk, M. (2014). “Sayat-Nova”, abo “Kolir granata”: transformaciya opovidnoyi struktury [“Sayat Nova” or “The Color of Pomegranates”: the Transformation of a Narrative structure]. *Kino-Teatr*, no. 1, pp. 38–42. URL: [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1581](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1581) (accessed: 18.04.2020). (in Ukrainian).
- Tkachenko, D. (2010). Kinoliteratura. Vasyl' Symonenko: “Benket nebizhchykiv” [Cinema Literature. Vasyl Symonenko: “Party of the Dead”]. *Slovo i chas*, no. 1, pp. 47–52. (in Ukrainian).
- Tsvet granata [The Color of Pomegranates] (1969). Directed by S. Paradzhanov. (in Russian).
- Tsereteli, K. (2005). *Kollazh na fone avtoportreta. Zhizn' – igra* [Collage on the Background of a Self-Portrait. Life is a Play]. Nizhny Novgorod : DEKOM, 272 p. (in Russian).
- Eikhenbaum, B. (2001). Problemy kinostilistiki [The Problems of Cinema Stylistics]. *Poëtika kino*. Saint Petersburg, pp. 13–38. (in Russian).
- Jakobson, R. (1990). Dva aspekta iazyka i dva tipa afaticheskikh narushenii [Two Aspects of the Language and Two Types of Aphetic Violations]. *Teoriia metafori*. Moscow : Progress, pp. 110–132. (in Russian).

- Boroditsky, L. (2000). Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors. *Cognition*, no. 75, pp. 1–28. URL: <http://lingwistyka.pbworks.com/f/boroditsky.pdf> (accessed: 20.04.2020). [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(99\)00073-6](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(99)00073-6)
- Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. *Projections*, vol. 2, iss. 2, pp. 85–103. URL: <http://filmoterapia.pl/wp-content/uploads/2015/07/Emotions-in-Sound-Audiovisual-Metaphors-in-the-Sound-Design-of-Narrative-Films.pdf> (accessed: 5.05.2020). <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020206>
- Steffen, J. (2013). *The Cinema of Sergei Parajanov*. Madison : The University of Wisconsin Press, 326 p.
- Urios-Aparisi, E. (2014). Figures of Film Metaphor, Metonymy, and Repetition. *Image & Narrative*, vol. 15, no. 1, pp. 102–113. URL: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/475/358> (accessed: 5.06.2020).
- Whittock, T. (2009). *Metaphor and Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 188 p.

#### **Suggested citation**

Nikoriak, N. (2020). Metaforychni kody kinotekstu S. Paradzhanova „Saiat-Nova” (1969) [Metaphorical Codes of S. Parajanov’s Movie Text “Sayat Nova” (1969)]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 101, pp. 209–238. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.209>

Стаття надійшла до редакції 15.06.2020 р.

Стаття прийнята до друку 3.07.2020 р.