

ВИДИМІСТЬ НЕВИДИМИХ У "КИЇВСЬКИХ ФРЕСКАХ" СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА: СОЦІАЛЬНЕ ВИКЛЮЧЕННЯ ТА РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ПІСЛЯВОЄННОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Вступ. У статті досліджено кінопроект С. Параджанова "Київські фрески" як джерело для аналізу соціокультурних наслідків Другої світової війни в УРСР. Офіційний радянський дискурс героїзує пам'ять про війну, залишаючи поза увагою повсякденні проблеми ветеранів, інвалідів війни, вдів і матерів загиблих. Метою статті є виявлення та аналіз сюжетів сценарію і кінопроб фільму, у яких репрезентовано соціальну ексклюзію в післявоєнну добу, осмислення ролі мистецтва як засобу психологічної адаптації та символічної реінтеграції людини в суспільство.

Методи. У роботі використано методи історико-культурного та візуального аналізу матеріалів і документів, що дали змогу розглянути кінопроект як культурний текст, у якому через образи та символи артикульовано проблеми повсякденного суспільства. Джерельну основу дослідження становлять літературні й режисерський сценарій "Київських фресок", короткометражний фільм, змонтований С. Параджановим у 1966 р., документи Київської кіностудії ім. О. П. Довженка, органів влади УРСР та СРСР.

Результати. Встановлено, що у "Київських фресках" С. Параджанов планує вивести у поле видимості соціальні групи, які в офіційному радянському дискурсі залишалися периферійними або репрезентувалися у формалізованого-героїчному ключі. Режисер показує контраст між привілейованими генералами та рядовими ветеранами, інвалідами війни, вдовами, акцентуючи увагу на самотності, психологічних травмах, матеріальній незахищеності й суспільному замовчуванні їхніх проблем. Війна у фільмі постає не завершеною подією минулого, а тривалим досвідом, який продовжує визначати емоційний стан, побут і соціальне становище людини. З'ясовано, що мистецтво в концепції С. Параджанова виконує не лише естетичну, а й соціальну функцію. Взаємодія з музейним простором, творами мистецтва, архітектурою міста сприяють внутрішньому відновленню героїв фільму, збереженню їх гідності, адаптації до нових реалій, реінтеграції виключених осіб у післявоєнне суспільство.

Висновки. "Київські фрески" слід розглядати як художню спробу критичного осмислення післявоєнного радянського суспільства, у якій проблема соціального виключення поєднана з роздумами про роль мистецтва в подоланні травми та поверненні людині видимості. Фільм руйнує оптимістичний образ повсякденної реальності, тому виявився неприйнятним для радянської цензури. Нездійснений проєкт С. Параджанова є цінним джерелом для дослідження культурної пам'яті, візуальної історії та механізмів соціального виключення в УРСР.

Ключові слова: С. Параджанов, "Київські фрески", соціальне виключення, візуальна історія, УРСР, кінообрази, український кінематограф, артгаузне кіно, українська культура.

Вступ

Після Другої світової війни в радянській державі формувалися традиції святкування Дня Перемоги. З 1965 року 9 травня стає вихідним днем та активізується увага до пам'яті про події війни. В умовах комуністичної тоталітарної системи інтерпретація подій минулого цілком залежала від політики партії. Масові заходи, публічні лекції, відкриття монументів та інші засоби комеморації подій війни стали звичним явищем. Паралельно формувалася особливий статус військових, в першу чергу високопосадовців, які мали високий рівень соціальних гарантій, зокрема, отримували привілейоване обслуговування, мали доступ до обмежених ресурсів тощо (Даниленко, 2022, с. 15).

У той же час проблеми ветеранів, інвалідів війни, членів сімей загиблих в радянській країні не помічали. Якщо про ці категорії населення і говорили, то в контексті святкування Дня Перемоги – щорічного привітання, вираження поваги і нагородження за колишні воєнні звитяги. Це ставало одним з ключових елементів радянської політики пам'яті. Натомість психологічні проблеми, соціальні та економічні негаразди, з якими вони зіткнулися, виключали з публічного дискурсу. Навіть у сучасних роботах, присвячених повсякденню в радянській Україні у другій половині ХХ ст., зазначені питання не досліджуються ґрунтовно. Лише іноді з'являються згадки про ветеранів, вдів і матерів загиблих, інвалідів війни. Автори відзначають, що ветеранам принаймні декларували певну систему пільг, натомість вдови і матері загиблих залишались без уваги (Даниленко, 2022, с. 241). Інваліди війни мали настільки

низькі пенсії, що багатьом доводилося додатково працювати (Даниленко, 2022, с. 112-113). У 1950-х роках діяли навіть артілі інвалідів, які займалися ремонтом побутової техніки та перукарською справою. Але згодом ці підприємства були ліквідовані, а їхнє майно передали державним органам і частково споживчій кооперації (Даниленко, 2022, с. 104-105), що ще більше ускладнило пристосування даної групи населення до реалій післявоєнного життя.

Спроби привернути увагу до проблеми соціального виключення згаданих категорій населення все ж робили. Сергій Параджанов, після зйомок "Тіней забутих предків", вирішив звернутись до теми сучасного суспільства та поекспериментувати із засобами художнього вираження у фільмі "Київські фрески". Враховуючи визначну роль С. Параджанова в історії українського кінематографу, його творчій спадщині приділено значну увагу (Алексійчук, 2001; Антипенко, 2014; Демещенко, 2017; Корогодський & Щербатюк, 1994; Лакатош, 2001; Морозов, 2001; 2024). Окремі роботи стосувалися й фільму "Київські фрески", відзнята частина якого була віднята на кіностудії ім. О.П. Довженка у 1992 р. та вперше показана публіці у 1993 р. (Авраменко, 2010; Балаян, 2024; Брюховецька, 2021, с.66-88; Дерев'яно, 2024; Нікоряк, 2013; Сімян, 2024; Стеффен, 2014; Яворська, 2010). Проте автори, в більшості, досліджували історію творення і відкриття фільму, надавали загальну характеристику задуму режисера. Менше уваги приділено сюжетно-образній структурі сценарію та кінопроб як джерелу для аналізу соціальної проблематики. Тож метою даного дослідження є виявлення та аналіз сюжетів

сценарію та кінопроб фільму С. Параджанова "Київські фрески", у яких відображається проблема соціального виключення, та визначення запропонованої режисером ролі мистецтва в подоланні психологічних проблем виключених груп населення та реінтеграції їх у суспільство.

Методи

Враховуючи, що після розгляду сценарію та кінопроб, фільм Сергія Параджанова "Київські фрески" заборонили знімати, то для проведення дослідження використано короткометражний фільм, змонтований режисером у 1966 р. з матеріалів кінопроб (Параджанов, 1966). Головним же джерелом інформації про задум митця стали два варіанти літературного та режисерський сценарії фільму, а також матеріали їх обговорення на засіданнях сценарно-редакційної колегії і художньої ради Київської кіностудії ім. О. П. Довженка (березень - липень 1965 р.) та документи Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії. Історико-культурний та візуальний аналіз зазначених матеріалів дає змогу розглядати "Київські фрески" не лише як кінематографічний задум, а як культурний текст, у якому через образи, символи, монтажні рішення артикульовано соціальні проблеми повоєнного суспільства та роль мистецтва у їх вирішенні. Окрему увагу приділено тому, як С. Параджанов формує режими видимості та невидимості, виводячи на передній план саме ті групи, які офіційний дискурс прагнув виключити або репрезентувати лише у формалізованому героїчному ключі.

Результати

У 1965 р. Сергій Параджанов пише сценарій нового фільму, присвяченого наслідкам війни та повоєнному суспільству Києва – "Київські фрески". Фільм задумувався нетиповим для радянської практики того часу, тому на початку С. Параджанов пояснює авторську концепцію "кінофресок", виводячи їх з розуміння фрески як такої: "Основне значення – свіжий. Фреска дозволяє створювати монументальні твори, органічно пов'язані з архітектурою і часом... Палітра фрески досить стримана, що надає їм благородної простоти... Методи використання фресок змінюються з їх розвитком. [...] Фільм задуманий мною як кіно-фрески" (Параджанов, 1965а, арк. 1а-2а).

У своєму проєкті С. Параджанов бачив свіжий, пов'язаний з часом твір мистецтва, простий за своєю суттю. Це мав бути новий метод використання фресок, яких за першим сценарієм передбачалось 10. Вони доповнювалися двадцятьма залпами салютів, що символізували річницю Перемоги. Проте режисер відійшов від святкового пафосу. За допомогою фільму С. Параджанов намагався, як сам говорив на засіданні художньої ради Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, вдивитися в душу Києва, "зробити фільм про сучасність, про нас із Вами: як ми живемо, з чим стикаємось, що живе, що руйнується, що приходить на зміну старому, показати філософію буття" (Стенограма засідання..., 1965, арк. 28), знайти "фрески життя", "створити фільм про нього[Київ – І.А.], про людей, що живуть в ньому, про національний характер" (Протокол..., 1965, арк. 16).

Це фільм про один день – 9 травня. Але у С. Параджанова він постає не стільки днем офіційного триумфу як моментом виявлення глибоких соціальних контрастів. Саме тому в творі присутні образи військових, ветеранів, інвалідів війни, членів сімей загиблих. Вони вписані у загальний образ Києва середини 1960-х років. "Автор за одну ніч хоче показати життя міста в усьому його різноманітті: благополуччя і невлаштованість, щастя і горе, життя – смерть, війна – мир", – зазначала

редактор Н. Орлова під час обговорення літературного сценарію (Протокол..., 1965, арк. 10). Проте режисер не просто демонструє суспільні проблеми. Він намагається зв'язати минуле, теперішнє і майбутнє, про що прямо говорить у режисерській версії сценарію: "Двадцять річниця" – тривога за майбутнє... [...] Ми входимо в кіночас, щоб розгледіти типове і відтворити його в образі. Образі... в якому сьогодення зливається з минулим... минуле – з майбутнім..." (Стефен, 2014, с. 95).

У сцені на самому початку фільму С. Параджанов показує як троє сержантів з валізами заходять до квартири головного персонажа на вогник, а на ранок з власної ініціативи вимивають йому підлогу добіла. "Їх щось єднало, але всі вони були різні", говорить у сценарії з натяком на спільну долю (Параджанов, 1965а, арк. 1). Цю сцену миття підлогу було відзнято у вигляді кінопроб. Тож, бачимо символізм у зображенні самих постатей та їх дій – три портрети козацьких гетьманів за спиною військових, булава, яблуко та хліб в їх руках, що символізують давні традиції та зв'язок з українським минулим; роззування та виставлення чобіт на стільці, паралельне старанне миття підлоги босоніж, у чому можна побачити спільність проблеми для кількох осіб (всієї соціальної групи) та бажання представлених постатей віддячити за проявлену до них доброту господаря, а більш узагальнено – бути корисними в післявоєнному суспільстві (Параджанов, 1965а, арк. 1-3; 1966).

Ще однією групою військових-ветеранів, яскраво представлених у сценарії фільму, є генерали. Проте у ставленні режисера до них відчувається іронія, іноді навіть сарказм (Корогодський & Щербатюк, 1994, с. 135). Кілька сцен яскраво це демонструють, представляючи генералів привілейованою групою в суспільстві. Вони мають низку нагород – медалі та ордени, що зберігаються разом з генеральськими мундирами у скринях з нафталіном (Параджанов, 1965а, арк. 5). Вони з розмахом святкують День Перемоги – організовують розкішні застілля, на які гості приносять стільки привітальних подарунків, що квіти складають на кухонні шафи, бо не встигають розпаковувати з газет і ставити у вази, а коробки з тортами виносять на балкон. У них є великі квартири з хорошим ремонтом та машини, а вдома дефіцитні для того часу речі – кришталеві вази, дорогий сервірувальний посуд, побутова техніка, зокрема магнітофони, дорогі та рідкісні меблі, як наприклад великі ліжка з різьбленими балдахінами; дружини вдягнені в оксамитові сукні та панчохи, хутряні вироби з чорнобурої лисиці; діти отримують хорошу освіту, зокрема вивчають англійську мову (Параджанов, 1965а, арк. 6, 13-15; Параджанов, 1965b, арк. 34-38). За сценарієм, під час святкування Дня Перемоги генералам приділяють багато уваги, з ними проводять фотосесію біля пам'ятника М. Щорсу. Режисер підкреслює турботу їх дружин про зовнішній вигляд чоловіків: "осмикують шинелі чоловіків, здувають пушинки" (Параджанов, 1965а, арк. 4).

У той же час на площі Перемоги з'являється самотній інвалід у візку: "Інвалід натискає педалі... летить повз світлофор... в'їжджає один на пусту площу «Перемоги»" (Параджанов, 1965а, арк. 4). Ним ніхто не зацікавлений, як і його проблемами. Інваліди залишалися зі своїми негараздами наодинці. Ця сцена з другої фрески перетворює офіційний меморіальний простір на місце оголення соціального виключення. Більше того, режисер робить пряме протиставлення добробуту генералів та скрути інвалідів у сцені, де на вулиці Києва інвалід вимушений підробляти, зважуючи перехожих. За режисерським сценарієм у святковий день на його вагах

стоїть генерал у парадній формі з орденами: "інвалід культишками рук пересуває гири на колодці ваг... зважає генерала..." (Параджанов, 1965b, арк. 16). Узагальнював проблему С. Параджанов сценою, де перед генералами кружляють порожні інвалідні візки (Параджанов, 1965a, арк. 4). Присутність предметів за відсутності людей виступає метафорою суспільного замовчування. Насправді, інвалідів у суспільстві багато, але про них не прийнято було говорити. Вони залишалися невидимими, і режисер намагався це змінити. Більше того, за допомогою символічного нічного танцю глухонімих біля вічного вогню та меморіалу Слави С. Параджанов привертав увагу до ширшої проблеми – замовчування багатьох складних тем у післявоєнному суспільстві (Параджанов, 1965b, арк. 61-62).

Після інвалідних візків перед цирком з'являється двадцять вантажівок із солдатами. Двадцять рот солдатів направляються до колони цирку і зникають. Лише одна з них розпорошується по околицях, але потім знову збирається і також зникає за колонадою (Параджанов, 1965a, арк. 4-5). Звичайні солдати проходять і зникають, на відміну від генералів, чії постаті фіксують на камеру. Так само зникає увага до їх буденних проблем. Самотність солдат у повсякденному житті, їх невпевненість та мрії режисер відображає у сцені на вулиці нічного Києва. Молодий солдат із валізою, подібний до тих, що з'являлися на початку фільму, торкається ланцюга на дитячих ліжечках, придивляється до дівчини у вітрині магазину, яка розставляє цінники, у думках переноситься разом з нею до собору Спас на Берестові, де вони стоять перед фресками – він лише в білій натільній білизні, а вона у білому халаті на голе тіло – в очікуванні благословення від глядачів (Параджанов, 1965b, арк. 46-48).

Черговий сюжет із генералом бачимо у 7 фресці, яка починається з символічного показу коней. Рано вранці нервові білі коні ходять по колу перед Цирком під управлінням дівчат зі стеками, а одного чорного розпашлого коня виводять із запасного виходу і везуть на забій (Параджанов, 1965a, арк. 23). Далі зображено генерала, що сидить на валізі, важко дихає та витирає піт, його проводить стара мати. Для неї він залишається дитиною, про яку вона і далі турбується. Мати оберігає сина, проганяючи навіть хлопця, що придивляється до нагород на кітелі, і сама зупиняє машину посеред площі Перемоги. Генерал їде з площі до аеродрому на вантажівці з яблуками. Він стелить на них свій кітель з нагородами, щоб прилягти, а мати хрестить сина на дорогу. Натомість в наступній 8 фресці вже генерал проводить свою матір. Він їде на типовій для його статусу білій "Волзі", яка "свистіла... обганяючи все на своєму шляху... намагаючись сказати щось недоговорене" (Параджанов, 1965a, арк. 24-25). Машина наздоганяє автобус, який вже на трасі, і генерал пересаджує стару матір в нього. Інші матері роздивляються генерала та машинально дякують йому. Пасажири автобусу продовжують свій шлях, переповнені почуттями. У цих кіно-фресках увагу привертає образ матерів, про яких у суспільстві забували, особливо у випадку з матерями простих ветеранів чи загиблих воїнів. С. Параджанов візуалізує материнську турботу і почуття, нагадує про їх переживання за поранених синів або горе втрати, акцентує увагу на необхідності шанобливого ставлення до них, на потребі допомоги цій групі населення.

На фоні представлення облаштованого і комфортного життя генералів, режисер зображує також побут і почуття пересічних людей, що пережили війну. Сильний контраст,

який він змальовує, має викликати додаткові емоції у глядача. У фільмі представлено образ жінки-вдови, хранительки музею, самотної та незаможної, яка на самоті зустрічає День Перемоги. Її чоловік, портрет котрого висить на стіні, дійшов до Дніпра, але потім пропав безвісти і їй нічого не сповістили (Параджанов, 1965a, арк. 11). У короткометражному фільмі замість портрету померлого чоловіка зображено ліжко з померлим воїном, а картинна рамка лише обрамляє реальну постать. Ліжко з воїном постійно стоїть в кімнаті жінки, вона чує його стогін, молиться за чоловіка (Параджанов, 1966). Це супроводжує її все післявоєнне життя.

Минуле не відпускає жінку. Вона, забута всіма, залишилася наодинці зі своїми проблемами і тільки завдяки помилці в доставці отримує квіти на річницю Перемоги. Жінка збентежена неочікуваним подарунком, адже квіти до свята отримала вперше за 20 років. Вона рада будь-кому в домі і намагається затримати вантажника, що приніс квіти, пригощаючи його борщем і чаркою наливки. В її домі все старе і дешеве – комод, шафа, старі стільці з подушками, мереживні фіранки з дірками, абажур з бахромою, дзеркало з плямами, стара машинка "Зінгер", а з декору видно було "слоників з відбитими носами, гіпсову "гейшу", що висіла на стіні, дванадцять десертних ножів, що віялом прикрашали буфет" (Параджанов, 1965a, арк. 10-12).

Вантажник залишається в неї на ніч, а на ранок жінка знімає портрет свого чоловіка зі стіни – в кінопробах ліжко, на якому лежав її померлий чоловік, стоїть пустим і заправленим. Вона їде по молоко (Параджанов, 1965a, арк. 22-23). Молоко у фільмі, за словами самого С. Параджанова, є символом миру та достатку. Його вже 20 років розносить вантажник. Вперше за ці 20 років вдова знову відчула себе жінкою. Гаряче вугілля праски та мушля символізують пристрасть, яка в ній прокинулася (Параджанов, 1966). У неї відроджується надія влаштувати своє життя, навіть після стількох років самотності та забуття. Але з молоком вона їде до музею, де працює, і повертається до щоденної рутини. Як відзначили у висновку сценарно-редакційної колегії студії імені О.П. Довженка, режисер передав цим образом "безмежний смуток печального вдівства" (Заклучение ... от 05 апреля 1965, арк. 3). А сам С. Параджанов підкреслював, що "за цим образом жінки стоїть багато жіночих образів, з якими ми стикаємося" (Стенограма засідання..., 1965, арк. 29).

Паралельно сформовано образ вантажника гастроному, чоловіка 55 років, що погодився віднести квіти, намагаючись підзаробити. Він сам ветеран, що звільняв Київ, але навіть у свято працює, вдягнений у старий брудний робочий комбінезон та старі черевики. Святковий день для нього починається з негараздів: зранку його викликали до відділку міліції свідчити про бійку біля магазину, а вдома він мав сварку з дружиною (Параджанов, 1965a, арк. 8-9, 11, 13).

Важкий психологічний стан вантажника передається за рахунок сцен зі сновидіннями головного героя і самого вантажника. Головний герой у снах бачить нічний Київ. Коли місто спить, "десь далеко-далеко засвічується вікно... світло освітлює обличчя "Вантажника"... до нього повертається надія. "Вантажник" поспішає до нього... підходить впритул до вікна... Вікно гасне" (Параджанов, 1965a, арк. 19-20). Коли вікно знову запалюється – в руках вантажника замість квітів земля і коріння, тому він розгублюється і починає сердитися, хоче кричати, замахається і розбиває скло. Але скло без жодних звуків змиває і відносить вода, так як зміло і віднесло пелюстки

однієї з квіток, які ніс вантажник на прохання головного героя. Святкові дні для ветеранів минали, як упливали пелюстки квітки, а разом з ними зникала увага до цієї групи населення, як алегорично беззвучно зникало розбите скло. Про буденні проблеми ветеранів мовчали.

У сні самого вантажника він несе ящик з молоком і чує дитячий плач. Він повертається у часи війни: "Гасло світло у вікні... Розпадалася квітка, [...] розбивалася пляшка з молоком [...] Свистіли бомби... націлені на штабелі з молоком у залізних арматурах" (Параджанов, 1965а, арк. 21). Він бачив як гинуть діти, як гинуть молоді хлопці й дівчата. Війна поверталась до нього вночі і на ранок "він був знесилений від того, що сталося..., від побаченого..." (Параджанов, 1965а, арк. 22). Але згадка про жінку, її волосина на його одязі змушує вантажника посміхнутися (Параджанов, 1966). Ветерани жили без надії, замкнені у своїх переживаннях і спогадах, злилися на оточуючий світ, не маючи можливості щось змінити. Тільки випадок, зустріч зі "служительницею краси", як її охарактеризує С. Параджанов, починає щось змінювати в його стані.

Під час обговорення літературного сценарію С. Параджанова на засіданні сценарно-редакційної колеги студії імені О.П. Довженка в березні 1965 р., редактор В.К. Силіна охарактеризувала цей образ як всеохоплюючий, узагальнюючий образ солдата: "Скільки в ньому сконцентровано людських долі, скільки трагізму та ніжності, скільки доброти та глибини в його душі і в авторському ставленні до нього" (Протокол..., 1965, арк. 9-10).

Про те, наскільки болісною була тема, якої торкнувся режисер, і як яскраво вона була представлена С. Параджановим, свідчить рішення щодо заборони зйомок фільму. Спочатку впродовж квітня – серпня 1965 р. художня рада кіностудії, республіканська та союзна сценарно-редакційні колеги Державних комітетів УРСР та СРСР по кінематографії обговорювали сценарій та рекомендували внести до нього зміни – збільшити увагу саме до подій Другої світової війни, конкретизувати постать головного героя, чіткіше та зрозуміліше пояснити, зокрема за допомогою діалогів, головну ідею фільму, пом'якшити образ генералів, прибрати окремі суперечливі сюжети тощо (Заключення... от 05 апреля 1965; Заклучение... от 12 июля 1965; Заклучение... от 29 июля 1965; Заклучение... от 06 августа 1965; Заклучение... от 07 августа 1965). Але до тематичного плану Київської кіностудії ім. О. П. Довженка на 1966 р. фільм все ж був включений (Лист..., 1965, арк. 84).

У постанові Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії від 13 вересня 1965 р., натомість, відзначалось, що замість життєстверджувальної спрямованості фільму, яку вимагали від режисера, сценарій С. Параджанова і надалі був "перевантажений... похмурими, а то й потворними деталями" (Постанова № 58..., 1965, арк. 88). Не дивлячись на те, що С. Параджанов після цього виключив зі сценарію танці глухонімих, епізод зі зважуванням генерала, ввів епіграфи до кожної фрески та деякі інші зміни, Державний комітет по кінематографії продовжував говорити про "викривлене, подекуди патологічне сприйняття реальної дійсності" режисером (Постанова № 63..., 1965, арк. 86). Недоречним визнали акцентацію на інтимних стражданнях, на самотності та душевній безвиході персонажів. У зв'язку з чим підготовку до зйомок припинили аж до надання сценарію, який би відповідав всім вимогам.

Новий варіант літературного сценарію спробував зробити П. Загребельний (Загребельний & Параджанов,

1965). Письменник збільшив увагу до історії Києва, подій війни. Святкування двадцятої річниці перемоги набуло у цьому сценарії більш традиційного, пафосного, вигляду, а постаті генералів перестали так сильно протиставлятися іншим ветеранам. П. Загребельний також збільшив увагу до культури. Проте мистецтво вже не мало такої символічно-рятувальної функції, зміщувалося на другий план і відіграло роль фону. Ідея фільму фактично змінилася, але до його зйомок так і не дійшло.

Незнятий фільм "Київські фрески" С. Параджанова має подвійну функцію. По перше, стрічка та її сценарій самі по собі є твором мистецтва, яким митець намагався привернути увагу до проблем післявоєнного суспільства Києва. А по друге, С. Параджанов пояснював фільмом ідею важливості творів мистецтва в суспільному житті та житті окремо взятої людини, потреби звернення до мистецтва, як можливого засобу подолання наявних психологічних проблем у людей, методу згуртування та залучення ізольованих груп населення.

Кіносценарій С. Параджанова був спробою поєднання різних мистецтв, зокрема літератури та живопису, починаючи із самого задуму. При реалізації проекту цей синтез тільки посилювався. У сценарії додалася класична музика – fuga Йоганна Баха, що мала озвучувати 4 фреску та інвенція Йоганна Баха, що супроводжувала 5 фреску (Параджанов, 1965а, арк. 19-20). В кінопробах звучать позивні Українського Радіо "Реве та стогне Дніпр широкий...", церковний спів, прелюдія №8 Клода Дебюссі "Дівчина з волоссям кольору льону", радянські ("Батьківщина чує, Батьківщина знає") та зарубіжні пісні (Параджанов, 1966).

Вже перші кадри змонтованого короткометражного фільму знайомлять з місцем майбутніх дій – Києвом – за рахунок демонстрації окремих елементів скульптури та архітектури міста (вічного вогню та обеліску Меморіалу Вічної Слави, куполів Софії Київської, пам'ятників Володимирі Великому, Богдану Хмельницькому, Миколі Щорсу). У першій фресці за спинами солдатів висять портрети козацьких гетьманів, які символізують зв'язок з героїчним українським минулим. Режисер, знімаючи кінопроби, показує їх зблизька окремими кадрами, наближає до глядача (Параджанов, 1966). Солдати у фільмі регулярно взаємодіють з творами мистецтва. Мрії сержанта про дівчину переносять його у собор Спаса на Берестові з фресками. Режисер кілька разів привертає до них увагу в сюжеті та підкреслює, наскільки "надзвичайно красиві блакитні фрески храму" (Параджанов, 1965b, арк. 49). Пізніше сержант вглядається у постать Тараса Шевченка та знаходить у квітах біля постаменту пам'ятника дитину. На солдата з дітям на руках провісницькі дивилася Марія Оранта з Софії Київської та починало "виблискувати колосся на золотому гербі України" (Параджанов, 1965b, арк. 62-64). Режисер за допомогою мистецтва показує зв'язок минулого, теперішнього та майбутнього України, формує почуття гордості за культурну спадщину Києва, акцентуючи при цьому увагу на її українському характері.

Друга, за сценарієм, фреска переносить глядача до Київського музею західного та східного мистецтва (зараз – Музею Ханенків), який стане одним з центральних місць фільму. На самому початку тут демонструються деякі найвидатніші твори мистецтва, що зберігаються в музеї – "Портрет інфанти Маргарити" Дієго Веласкеса, твори Хуана де Сурбарана, Франсіско Гойї, Луїса де Моралеса (Параджанов, 1965а, арк. 3). Але найважливіше, що режисер у сюжеті пов'язує твори мистецтва з солдатами – солдатські чоботи йдуть навшпінках по натертому до

блиску паркету (Параджанов, 1965а, арк. 3-4). В останній фресці фільму солдати знову будуть йти музеєм, переходити із зали в залу, тихо проходять повз сплячу жінку-хранительницю. Мистецтвознавець зупиняє солдат біля "Портрету інфанти Маргарити", пояснюючи як реалістично передав художник душевну красу юної інфанти, її очі, волосся, одяг. Він узагальнює, що Інфанта дивиться у віки як символ краси і захоплення (Параджанов, 1965а, арк. 28-29). Солдати відбиваються у склі картини. Вони вглядаються в себе та починають поправляти волосся, одяг, випинають груди та повертають голови. Мистецтво дає їм поштовх замислитися про себе, відчутти свою значущість, побачити свою душевну красу.

Ще один важливий сюжет, пов'язаний з мистецтвом, з'являється наприкінці другої фрески та стосується жінки-хранительниці музею. Вона в кінці робочого дня відкриває кассоне (скриню V століття з Іспанії) та дістає звідти свої старі черевики. Її обличчя відбивається у захисному склі картини "Інфанта Маргарита" Д. Веласкеса. А потім вогні салюту відбиваються у тому ж склі (Параджанов, 1965а, арк. 7). Ця скриня, картина та інші експонати музею стали частиною її повсякденного життя, а точніше – всім її життям. По ночах їй сняться часи війни, коли вона робила все, щоб зберегти видатні твори мистецтва для майбутніх поколінь. Від сучасності, образу жінки з музею, сюжет за допомогою символічної лінії "фіранка-фата-мереживо-марля" переміщується у минуле – часи війни і бомбардувань. Жінка у фаті, вона прокидається від вибухів в ліжку зі своїм померлим чоловіком, і починає заклеювати вікна стрічками з марлі, в чому їй допомагає священник (Параджанов, 1966). Працівники музею майструють дерев'яні скрині, щоб сховати твори мистецтва. Але сам процес пакування картини Д. Веласкеса "Інфанта Маргарита" зображується як поховання: в дерев'яну скриню вкладають твір мистецтва, далі її забивають, вивозять на лафеті в супроводі людей у протигазах і в маскувальних костюмах, на скрині пишуть "не кантувати", малюють тушшю чарку і парасольку, а потім закопують як домовину під звуки сирени (Параджанов, 1965а, арк. 20-21; 1965b, арк. 55-56). Життя музею зупиняється, але в символах на домовині бачимо надію на відродження.

Наприкінці фільму режисер знову повертає нас до музею. Вранці жінка приходить сюди після ночі, проведеної з вантажником, приносить пляшку молока і ставить її в кассоне. Її життя і надії повертаються сюди. Потім вона сідає під портретом "Інфанти Маргарити" і затуляє обличчя рукою, можливо засинає. А навколо неї інші хранительки музею знімають пил з творів мистецтва, натирають підлогу, готуючись до прийому відвідувачів. Разом з ними, танцюючи, натирає підлогу юна інфанта Маргарита. Вона безшумно видавила скло і вийшла з картини, перед цим отримавши схвалення свого задуму в самого Д. Веласкеса у його майстерні. На стіні висить пуста рама з написом "Веласкес", а інфанта вклоняється жінці, співчуває їй, тягнеться до неї рукою (Параджанов, 1965а, арк. 28; 1965b, арк. 68-70). Ця сцена метафорично демонструє, як мистецтво "служить" людині. Жінка все своє життя присвятила мистецтву, а тепер мистецтво віддячує їй, допомагає та підтримує, стає єдиною відрадою. Жінка отримує від мистецтва те, чого їй не дало суспільство: сенс існування і присутність краси.

Виступаючи на різних засіданнях щодо обговорення сценарію фільму, С. Параджанов регулярно говорив про тему звернення до мистецтва. Так він пояснює зв'язок жінки з мистецтвом: "Жінка, яка втратила чоловіка на війні. Вона присвячує своє життя красі; контакт, що

створюється між нею та "Інфантою" Веласкеса, коли вона вранці оживає, хто допомагає їй здійснити це вранішнє прибирання, витирає пил, – у цьому теж криється жіноче начало, жінка, що не народжувала дітей, лишилась вірною своєму обов'язку" (Стенограма засідання..., 1965, арк. 29).

Остання сцена фільму демонструє, як молоді дівчата мийуть вікна в музеї, а в них відбивається "Інфанта", червоні колони університету і Кобзар (Параджанов, 1965а, арк. 29). Нове покоління, весна і сонце стають символами світлого майбутнього, що спирається на українські культурні традиції, на світову мистецьку спадщину, на душевну красу людей. Але таке оптимістичне завершення не відволікало уваги від головної проблеми, представленій у фільмі, а змальовувало один зі шляхів до її подолання.

Дмитро Павличко, при обговоренні режисерського сценарію фільму на засіданні художньої ради Київської студії художніх фільмів імені О.П. Довженка у липні 1965 р., відзначав, що цей "сценарій про те, як війна продовжує жити в душах людей, як вона довго тримається там, як вона не хоче уступати місце іншим почуттям, іншим настроям" (Стенограма засідання..., 1965, арк. 47). Сучасна війна теж матиме довготривалі психологічні наслідки, до яких суспільству України треба бути готовими.

Дискусія і висновки

Кіно не просто відображає соціальну реальність, а формує режими видимості й невидимості. Нереалізований фільм Сергія Параджанова "Київські фрески" є важливим джерелом для вивчення соціокультурних наслідків Другої світової війни в радянській Україні та особливостей їх художньої репрезентації. Аналіз сценаріїв, кінопроб і матеріалів обговорення фільму засвідчив, що режисер цілеспрямовано виводив у поле видимості ті аспекти соціальної реальності, які офіційний публічний дискурс прагнув не помічати або репрезентував у надмірно героїзованому вигляді. Йдеться насамперед про сюжети з інвалідами війни, рядовими ветеранами, вдовами, матерями поранених та загиблих. С. Параджанов відступає від канонізованого образу повоєнного свята Перемоги, показуючи за фасадом урочистостей самотність, психологічну травму, матеріальну нестабільність і соціальну незахищеність людей, чиї долі були безпосередньо сформовані війною. Показовими є образи порожніх інвалідних візків перед генералами, самотнього інваліда на площі Перемоги, солдатів, що з'являються і зникають, вдови-хранительки музею та вантажника-ветерана, які протиставляються образу привілейованих генералів, оточених увагою, комфортом і символами статусу. "Київські фрески" Сергія Параджанова є промовистим прикладом того, як мистецтво може ставати інструментом соціальної критики та культурного спротиву, оголюючи глибокі соціальні контрасти всередині суспільства.

Не менш суттєво, що С. Параджанов обстоював рятівну роль мистецтва. Режисер намагався показати його значення для окремої людини та у вирішенні суспільних проблем, зокрема як засіб психологічної адаптації та соціальної реінтеграції. Звернення до українського історичного минулого та культурних традицій, до світової культурної спадщини відіграють у фільмі не декоративну, а концептуальну роль. Символічним є музейний простір, де через контакт із красою людина отримує можливість повернути собі відчуття власної гідності, внутрішньої краси та цілісності, суспільної значущості. У такій інтерпретації мистецтво стає не втечею від соціальної реальності, а одним із ресурсів подолання травми та відчуження, повернення людини до спільноти.

Заборона зйомок фільму була закономірною реакцією радянської системи на твір, який підривав усталений оптимістичний канон репрезентації повоєнної дійсності й виносив у поле видимості те, що система прагнула не помічати. Саме тому сценарій фільму визнали формалістським, сюжет – занадто "похмури", а художню форму – неприйнятну. Тож, творчий задум Сергія Параджанова реалізувати не вдалося, адже радянська система не дозволила навіть в алегоричній формі мистецькими засобами висвітлити існуючі, але приховані проблеми соціального виключення.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

- Авраменко, А. (2010). Незняті фільми Сергія Параджанова. У Л. Брюховецька (Ред.) *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання* (с. 67-75). Редакція журналу "Кіно-Театр", Видавництво "Задруга".
- Алексійчук, Л. (2001). Воїн у полі. Про Сергія Параджанова і його часи. У Л. Брюховецька (Ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 261-267). Видавництво "АртЕк", Редакція журналу "Кіно-Театр".
- Антипенко, О. (2014). Його девізом було – віддавати. У Ю. Морозов (Ред.), *Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей* (с. 77-82). Дух і літера.
- Балаян, Р. (2024). Кінопроби до фільму "Київські фрески". У Ю. Морозов (Ред.), *Сценарії Сергія Параджанова: з коментарями фахівців* (с. 65-69). Дух і літера.
- Брюховецька, Л. (2021). *Таємна історія фільмів. Пам'ять документів*. ФОП Маслаков.
- Даниленко, В. (Ред.). (2022). *Українське суспільство в 1960–1980-х рр. Історичні нариси: колективна монографія*. Інститут історії України.
- Демещенко, В. (2017). Творчість Сергія Параджанова в контексті української культури ХХ століття. *Культурологічна думка*, 11, 78-88. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Demeshchenko.pdf
- Дерев'яно, Т. (2024). Повернімося у 1965-й. У Ю. Морозов (Ред.), *Сценарії Сергія Параджанова: з коментарями фахівців* (с. 52-64). Дух і літера.
- Загребельний, П., & Параджанов, С. (1965). "Київські фрески". *Літературний сценарій. Другий варіант*. 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 109, 52 арк.), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Заключення Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии от 07 августа 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 82-83), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Заключення сценарно-редакційної колегії Гlavnого управління художественной кинематографии от 29 июля 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 73-74), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Заключення сценарно-редакційної колегії Киевской киностудии им. А.П.Довженко на литературный сценарий С. Параджанова "Киевские фрески" от 05 апреля 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 2-4), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Заключення художественного совета и сценарно-редакційної колегії по режисерському сценарію "Киевские фрески" (Автор сценарія і режисер С. Параджанов) от 12 июля 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 20-23), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Корогодський, Р., & Щербатюк, С. (Ред.). (1994). *Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії*. Спаллах ЛТД.
- Лакатош, Р. (2001). Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. У Л. Брюховецька (Ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 33-43). Видавництво "АртЕк", Редакція журналу "Кіно-Театр".
- Лист Державного комітету Ради Міністрів СРСР по кинематографії від 16 серпня 1965 р. № ВГ-5/622. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 84), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Морозов, Ю. (2001). Історія нездійсненого задуму. У Л. Брюховецька (Ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 169-170). Видавництво "АртЕк", Редакція журналу "Кіно-Театр".
- Морозов, Ю. (2024). Художні особливості сценаріїв Сергія Параджанова. *Кіно-Театр*, 1, 6-8. <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/464>
- Нікоряк, Н. (2013). Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка "Київських фресок" Сергія Параджанова). *Питання літературознавства*, 88, 351-367. <https://doi.org/10.31861/putlit2013.88.351>
- Параджанов, С. (Режисер). (1966). *Київські фрески* [Фільм]. Київ: Кіностудія ім. Олександра Довженка.
- Параджанов, С. (1965а). "Киевские фрески". *Літературний сценарій. Перший варіант*. 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 108, 32 арк.), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Параджанов, С. (1965b). "Киевские фрески". *Режисерський сценарій*. 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 110, 72 арк.), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Постанова № 58 Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кинематографії від 13 вересня 1965 р. "Про режисерський сценарій С. Параджанова "Київські фрески". (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 172, арк. 88-90), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Постанова № 63 Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кинематографії від 21 жовтня 1965 р. "Про режисерський сценарій "Київські фрески" та проби, проведені режисером С. Параджановим". (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 172, арк. 86-87), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Протокол обговорення літературного сценарія "Киевские фрески" (Автор сценарія С. Параджанов) от 24.III.1965 (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 110, арк. 5-18), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Сімян, Т. (2024). Параджанівський Київ радянської доби: "Київські фрески". У Ю. Морозов (Ред.), *Сценарії Сергія Параджанова: з коментарями фахівців* (с. 40-51). Дух і літера.
- Стенограма засідання художньої ради Київської кіностудії художніх фільмів ім. О.П.Довженка 09.VII.1965 (Обговорення режисерського сценарія т. Параджанова "Київські фрески"). (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 172, арк. 27-65), Центрального державного архіву літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Стеффен, Дж. М. (2014). "Київські фрески": невтілений кінопроект Сергія Параджанова. У Ю. Морозов (Ред.), *Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей* (с. 77-82). Дух і літера.
- Яворська, В. (2010). "Київські фрески" – історичні реалії створення фільму. *Київська старовина*, 1(341), 86-91. https://www.lib.dp.ua/text/kiestar2010_1__Javorska.pdf

References

- Alekseichuk, L. (2001). A warrior in the field: On Sergii Parajanov and his times. In L. Briukhovetska (Ed.), *Poetic cinema: A forbidden school* (pp. 261-267). ArtEk; Kino-Teatr [in Ukrainian].
- Antypenko, O. (2014). His motto was to give. In Yu. Morozov (Ed.), *The screen world of Sergii Parajanov: A collection of articles* (pp. 77-82). Duh i Litera [in Ukrainian].
- Avramenko, A. (2010). Sergii Parajanov's unmade films. In L. Briukhovetska (Ed.), *Ukrainian cinema from the 1960s to the present: The problem of survival* (pp. 67-75). Kino-Teatr; Zadruga [in Ukrainian].
- Balaian, R. (2024). Screen tests for the film 'Kyiv Frescoes'. In Yu. Morozov (Ed.), *Sergii Parajanov's screenplays: With expert commentaries* (pp. 65-69). Duh i Litera [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2021). *The secret history of films: The memory of documents*. FOП Maslakov [in Ukrainian].
- Conclusion of the Artistic Council and the Screenplay-Editing Board on the director's screenplay 'Kyiv Frescoes' (screenplay author and director: S. Parajanov), 12 July 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 20-23. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].
- Conclusion of the Screenplay-Editing Board of the Dovzhenko Kyiv Film Studio on S. Parajanov's literary screenplay 'Kyiv Frescoes', 5 April 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 2-4. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].
- Conclusion of the Screenplay-Editing Board of the Main Directorate of Feature Cinematography, 29 July 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 73-74. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].
- Conclusion of the State Committee of the Council of Ministers of the USSR for Cinematography, 7 August 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 82-83. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].
- Danylenko, V. (Ed.). (2022). *Ukrainian society in the 1960s-1980s: Historical essays (collective monograph)*. Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].
- Demeshchenko, V. (2017). Creative Work of Serhii Paradzhanov in the Context of Ukrainian Culture of the XXth Century. *The Culturology Ideas*, 11, 78-88 [in Ukrainian]. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Demeshchenko.pdf
- Derevianko, T. (2024). Let us return to 1965. In Yu. Morozov (Ed.), *Sergii Parajanov's screenplays: With expert commentaries* (pp. 52-64). Duh i Litera [in Ukrainian].
- Korohodskiy, R., & Shcherbatiuk, S. (Eds.). (1994). *Sergii Parajanov: Rise, tragedy, eternity: Works, letters, archival documents, memoirs, articles, photographs*. Spalakh LTD [in Ukrainian].

Lakatos, R. (2001). Tradition and innovation in structuring imagery in Sergii Parajanov's films. In L. Briukhovetska (Ed.), *Poetic cinema: A forbidden school* (pp. 33–43). ArtEk; Kino-Teatr [in Ukrainian].

Letter of the State Committee of the Council of Ministers of the USSR for Cinematography, No. VG-5/622 (16 August 1965). (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fol. 84. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Morozov, Yu. (2001). The history of an unrealised concept. In L. Briukhovetska (Ed.), *Poetic cinema: A forbidden school* (pp. 169–170). ArtEk; Kino-Teatr [in Ukrainian].

Morozov, Yu. (2024). Artistic features of Sergii Parajanov's screenplays. *Kino-Teatr*, 1, 6–8 [in Ukrainian]. <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/464>

Nikoriak, N. (2013). Intermediality as a Genre-Specific Factor (Sergii Parajanov's 'Kyiv Frescoes' ('Kyivs'ky Fresky') Script Specificity). *Pitannâ literaturoznavstva*, 88, 351–367 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31861/pytlit2013.88.351>

Paradjanov, S. (1965a). *Kyiv Frescoes: Literary screenplay (first version)*. Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 108, 32 fols. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Paradjanov, S. (1965b). *Kyiv Frescoes: Director's screenplay*. Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 110, 72 fols. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Paradjanov, S. (Director). (1966). *Kyiv Frescoes* [Film]. Dovzhenko Film Studio [in Ukrainian].

Protocol of the discussion of the literary screenplay 'Kyiv Frescoes' (screenplay author: S. Paradjanov), 24 March 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 110, fols. 5–18. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Resolution No. 58 of the State Committee of the Council of Ministers of the Ukrainian SSR for Cinematography "On the director's screenplay Kyiv

Frescoes by S. Paradjanov", 13 September 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 88–90. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Resolution No. 63 of the State Committee of the Council of Ministers of the Ukrainian SSR for Cinematography "On the director's screenplay Kyiv Frescoes and the screen tests conducted by director S. Paradjanov", 21 October 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 86–87. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Simian, T. (2024). Parajanov's Soviet-era Kyiv: Kyiv Frescoes. In Yu. Morozov (Ed.), *Sergii Parajanov's screenplays: With expert commentaries* (pp. 40–51). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Steffen, J. M. (2014). Kyiv Frescoes: An unrealised film project by Sergii Parajanov. In Yu. Morozov (Ed.), *The screen world of Sergii Parajanov: A collection of articles* (pp. 77–82). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Stenographic record of the meeting of the Artistic Council of the Dovzhenko Kyiv Film Studio, 9 July 1965 (discussion of Paradjanov's director's screenplay 'Kyiv Frescoes'). (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 27–65. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Yavorska, V. (2010). Kyiv Frescoes: Historical realities of the film's production. *Kyivska Starovyna*, 1(341), 86–91 [in Ukrainian]. https://www.lib.dp.ua/text/kyivstar2010_1__Javorska.pdf

Zahrebelnyi, P., & Paradjanov, S. (1965). *Kyiv Frescoes: Literary screenplay (second version)*. Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 109, 52 fols. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 04.03.26
Прорецензовано / Revised: 25.02.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Iryna ADAMSKA, PhD (History), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-8913-6742
e-mail: adamska@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

VISIBILITY FOR THE INVISIBLE IN SERHII PARAJANOV'S "KYIV FRESCOES": SOCIAL EXCLUSION AND THE ROLE OF ART IN POST-WAR SOCIETY

Introduction. This article examines Serhii Parajanov's film project "Kyiv Frescoes" as a source for analyzing the sociocultural consequences of the Second World War in the Ukrainian SSR. Official Soviet discourse heroized the memory of the war while overlooking the everyday problems of veterans, the war-disabled, widows, and mothers of the fallen. The article aims to identify and analyze episodes in the screenplay and screen tests that represent social exclusion in the post-war period, and to consider the role of art as a means of psychological adaptation and the symbolic reintegration of the individual into society.

Methods. The study employs cultural-historical and visual analysis of materials and documents, allowing the project to be treated as a cultural text in which post-war social problems are articulated through images and symbols. The source base includes the literary screenplay and the director's script of "Kyiv Frescoes", the short film edited by Parajanov in 1966, and documents of the Dovzhenko Kyiv Film Studio and authorities of the Ukrainian SSR and the USSR.

Results. The analysis shows that in Kyiv Frescoes Parajanov planned to give visibility to social groups that remained peripheral in official Soviet discourse or were represented in a formalized heroic mode. The director contrasts privileged generals with ordinary veterans, the war-disabled, widows, focusing on loneliness, psychological trauma, material insecurity, and the social silencing of their problems. War appears not as a completed event of the past but as a prolonged experience that continues to shape a person's emotional state, everyday life, and social position. It is also established that, in Parajanov's conception, art performs not only an aesthetic but also a social function: engagement with museum space, artworks, and the city's architecture supports the characters' psychological recovery, preserves their dignity, facilitates adaptation to new realities, and enables the reintegration of socially excluded individuals into post-war society.

Conclusions. "Kyiv Frescoes" should be understood as an artistic attempt to critically reflect on post-war Soviet society, in which the problem of social exclusion is intertwined with reflections on the role of art in overcoming trauma and restoring the visibility of marginalized individuals. The project disrupted the optimistic image of post-war reality and therefore proved unacceptable to Soviet censorship. Parajanov's unrealised project is a valuable source for studying cultural memory, visual history, and the mechanisms of social exclusion in the Ukrainian SSR.

Keywords: Serhii Parajanov, "Kyiv Frescoes", social exclusion, visual history, the Ukrainian SSR, cinematic images, Ukrainian cinema, art-house cinema, Ukrainian culture.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.