http://doi.org/10.31861/pytlit2026.113.059
УДК 82.091:[82:791

«Чудо в Оденсе» (1973): інтермедіальний діалог Сергія Параджанова та Ганса Крістіана Андерсена

Наталія Нікоряк
orcid.org/0000-0001-6658-0114
n.nikoriak@chnu.edu.ua
Кандидатка філологічних наук, доцентка
Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58000, м. Чернівці, Україна

Анотація. Здійснено інтермедіальний аналіз кіносценарію «Чудо в Оденсе» (1973) Сергія Параджанова у контексті міжмистецького діалогу з творчістю Ганса Крістіана Андерсена. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасного літературознавства до проблеми взаємодії літератури й кіно, зокрема до специфіки кінематографічної рецепції казкового дискурсу. Метою розвідки є з'ясування особливостей інтерпретації андерсенівського художнього світу у невтіленому кінопроєкті режисера та осмислення поетики кіносценарію як прикладу авторської кіноказки. Простежено культурно-історичний контекст створення сценарію, що був розроблений на початку 1970-х років і залишився нереалізованим унаслідок політичних переслідувань митця. Особливу увагу приділено інтертекстуальній природі твору: сценарій вибудовується на основі мотивів і образів казок Андерсена, передусім казки «Оле-Лукойє», а також містить алюзії на інші відомі тексти письменника. Доведено, що режисер використовує складну систему цитатних і символічних включень, поєднуючи біографічні епізоди з життя казкаря з мотивами його творів. У такий спосіб формується синкретичний образ автора-персонажа, де постать Андерсена набуває функції культурного коду та метафори творчого акту. Проаналізовано композиційну організацію сценарію, зокрема новелістичну структуру оповіді, побудовану за принципом семиденного циклу, що перегукується з наративною моделлю казки «Оле-Лукойє». Визначено особливості поетики тексту: монтажну фрагментарність, символічність образної

© *Наталія Нікоряк, 2026*

системи, активне використання кольорових антитез, міфопоетичне трактування простору міста Оденсе та поєднання реального і фантастичного хронотопів. Підкреслено, що кіносценарій функціонує як метатекст, у якому режисер не лише інтерпретує казковий універсум Андерсена, а й проєктує на нього власну художню біографію. Резюмується, що «Чудо в Оденсе» постає оригінальною моделлю авторської кіноказки, де поєднуються інтертекстуальність, біографічний наратив і філософське осмислення ролі митця. Сценарій демонструє прагнення С. Параджанова створити універсальний культурний простір, у якому казка виступає формою міжкультурного діалогу та засобом художнього пізнання світу.

Ключові слова: Параджанов; Андерсен; «Чудо в Оденсе»; кіноказка; інтермедіальний діалог; інтертекст; біографічний наратив.

Теорія жанрової спадковості спрацьовує не тільки на рівні окремо взятих жанрів, а й на рівні жанрових теорій мистецтв. Загальновідомо, що теорія кіножанрів у той чи інший спосіб формувалася на ґрунті літературної жанрової теорії, поступово генеруючи власну. Неодноразово теоретиками наголошувалося, що в процесі свого розвитку кіно зверталося до різноманітних літературних жанрів і формувало власні кінематографічні відповідники. Цей процес відбувався не стільки паралельно, скільки спіралеподібно. Кінотеоретики, власне як і літературознавці, також помітили властивість кіножанру змінюватися, адаптуватися, розглянули його як «живий організм», що народжується, живе, зникає, відроджується. Сьогодні зауважується, що теорія кіножанрів вибудувана на «хиткому ґрунті», позаяк «осмислення жанру в кіно від самого початку відбувалося за допомогою концептуального апарату, не пов’язаного з кінематографом» (Кульчинська 2016: с. 8).

Жанр кіноказки постає специфічною формою міжмедійної взаємодії літератури й кінематографа, у якій наративні моделі традиційної казки трансформуються засобами аудіовізуальної мови. На відміну від літературної казки, кіноказка спирається не лише на сюжетно-мотивний комплекс чарівного, міфологічного чи фольклорного походження, а й на виражальні можливості кіно – монтаж, візуальну символіку, музичну партитуру та акторську гру, що формують особливий тип художньої умовності. У межах

сучасних досліджень кіноказка розглядається як різновид екранної інтерпретації казкового дискурсу, який поєднує архетипні образи, морально-дидактичну проблематику та елементи фантастичного з індивідуальним авторським баченням. Такий синтез сприяє актуалізації традиційних казкових сюжетів у новому культурному контексті та забезпечує їхню рецептивну адаптацію до сучасного глядача.

Попри надзвичайну популярність казкових сюжетів у кіно, історія та специфіка кіноказки довгий час перебували на марґінесах наукових досліджень. Хоча сам жанр є важливим інструментом культурного діалогу, що відображає національні контексти, історичні трансформації та глобальні тенденції розвитку сучасного кінематографа. Сучасні дослідники активно звертаються до цього жанру, розглядаючи, зокрема, й різні типи екранізацій казок – від авторського кіно до масової культури (Greenhill and Matrix 2010); простежуючи історію кіно«життя» казок від перших адаптацій 1890-х років і аж до початку XXI сторіччя (Zipes 2011). Окремі науковці зосереджуються на комплексному аналізі кінематографічних інтерпретацій казки як глобального культурного феномену, пропонуючи «міжнародне» дослідження цього жанру – від європейського кіно до японської анімації та адаптацій «Тисячі і однієї ночі» (Zipes, Greenhill and Magnus-Johnston 2015).

Мета нашої розвідки – проаналізувати унікальний міжмистецький діалог двох знакових постатей – режисера Сергія Параджанова та всесвітньовідомого датського казкаря Ганса Крістіана Андерсена – на прикладі оригінального кіносценарію «Чудо в Оденсе» (1973), створеного за мотивами його казок.

Нереалізоване «Чудо»

Кіносценарій Сергія Параджанова «Чудо в Оденсе» – один із нереалізованих кінотворів митця, що постає своєрідним синтезом культур, естетик і духовних традицій. Ще один важливий кінопроєкт у його творчому доробку, що презентує унікальний авторський стиль, оригінальне світобачення й світовідчуття, чергове підтвердження тези, що усе «від його слова і в його руках сповнювалося краси і значення» (Дзюба 1994: с. 8). У квітні 1976 року, перебуваючи у таборі суворого режиму, С. Параджанов писав у листі:

> Я шкодую, що не вийшов Андерсен. Яка дивовижна нагода потрясти світ. Вишуканістю та інфантильністю. Створити атмосферу мрій та дитинства на полотні екрану та здивувати сентиментальністю та феєрією. Але нехай це будуть мрії – старості та ізоляції (Морозов 2024: с. 265).

Мистецтво не лише критичної миті рятувало йому життя, воно повсякчас у зоні рятувало його душу. Хоча іноді песимізм і проступав: «Сповідь і Андерсен – то все втрачає сенс назавжди. Є речі складніші. Наприклад, жива людина, що попала до моргу» (цит. за: Бурячківський 2021: с. 194).

«Чудо» у 70-ті роки не відбулося, сценарій так і не був втілений у фільм. Хоча Параджанов звертався за допомогою до свого друга Віктора Шкловського, якого поставили навіть у співавтори. Сценарій подали у виробництво: у 1973 р. Держтелерадіо видало наказ про запуск «Чуда в Оденсе» на кіностудії «Вірменфільм». З Єревану було підтвердження – випуск фільму планувався під новий рік. Проте у Києві режисера арештували і все зупинилося. Звинувачення були «політично мотивованими та стосувалися головним чином його відвертості та впливу серед українських митців та інтелектуалів, яких влада розглядала як загрозу під час тривалих політичних репресій в Україні» (Steffen 2013: с. 5). Постать режисера постала як символ опору культурної особистості тоталітарному тиску. Його творчість і громадянська позиція виявилися несумісними з ідеологічними рамками радянської культурної політики, що прагнула контролювати художній дискурс і нейтралізувати будь-які прояви індивідуальної свободи. Узагальнюючи атмосферу тогочасної культурної ситуації, Іван Дзюба підкреслював, що «система тотального придушення людського духу діяла автоматично, “як заведена”. Вона не залишала місця для творчої стихії» (Дзюба 1994: с. 12). У цій системі мистецтво, яке виходило за межі канонізованих естетичних норм соціалістичного реалізму, автоматично ставало підозрілим, а його автор – об’єктом ідеологічного контролю.

Парадоксальність постаті Параджанова полягає в тому, що навіть у контексті переслідувань і життєвих випробувань його нерідко називають «найщасливішим із режисерів»,

> автором, який не знав меж своєї фантазії. Фантазії, перед якою пасували ідеологічні заборони, цехова заздрість і похмурі тюремні грати. Фантазії дитячої за своєю природою. Фантазії, з якої народився неймовірний екранний світ, що не має аналогів у світовому мистецтві (Алферов 2024: с. 278).

Параджанов сприймався сучасниками як виняткова творча особистість, чия художня індивідуальність значно перевершувала усталені естетичні рамки епохи. Тому не випадково «в жартівливих товариських розмовах “параджановського кола” слово “геній” давно стало синонімом його власного імені і сам він залюбки вдавався до цього титулу» (Дзюба 1994: с. 8).

Від задуму до кіносценарію

У кіносценарії «Чудо в Оденсе» режисер, відомий своїм унікальним метафоричним мисленням та неповторною поетикою монтажу, створює складну модель міжкультурного діалогу – українського, вірменського, європейського, зокрема датського, художнього світу. Підкреслимо, що полікультурне світовідчуття Параджанова формувалося ще в дитинстві – у середовищі, де співіснували вірменська, грузинська, азербайджанська культурні традиції (Нікоряк 2025). Тому зрозуміти причину формування полікультурного світогляду митця дозволяють перш за все біографічні факти його життя. Сам митець неодноразово стверджував, що режисер «народжується» в дитинстві, прояв «перших його спостережень, перших, хоча й патологічних, почуттів – це все дитинство» (Nikoriak 2021: с. 311). Цей унікальний дар відчувати народну поетику пізніше проявився у всіх мистецьких проєктах режисера.

Звернення до європейського казкового канону продовжує параджановську традицію діалогу з поетикою різних культур. Фольклорний світ, світ казок був близьким Сергію Параджанову. У 1951 р. він звертався до казки молдавського письменника Ємильяна Букова «Андрієш», знявши однойменний фільм. До фольклорного матеріалу звернеться ще не один раз, згадаймо хоча б «Ашик-Керіб» (1988), в основу якого покладений азербайджанський дастан (Nikoriak 2021: с. 312). Така послідовність виявляє

універсалістське бачення світу, де національні образи стають частиною єдиної художньої міфології.

С. Параджанов розумів казку як універсальний код людства, як «спільну мову» народів. Тому завдання, яке він перед собою ставив, – створити «в різних тональностях та модуляціях» щось подібне до «музичної імпровізації на тему казки». Саме тому Ганс Крістіан Андерсен (1805–1875) – не лише датський письменник, біографічний герой, а символ митця-оповідача, який перетворює «реальність на казку». Цікаво, що таке повне взаєморозчинення мистецтва й життя характерне було й для самого режисера: «Іноді грані між реальним світом і світом фантазій стиралися, і тоді важко було відрізнити вигадку від дійсності» (цит. за: Бурячківський 2021: с. 188).

На початку 1970-х Параджанов пише літературний сценарій «Чудо в Оденсе» за мотивами казок Андерсена для однойменного фільму-казки, цікаво підписуючи його авторство:

> Автори: Ганс Крістіан Андерсен
> за участі Сергій-Йосиф Параджанов
> з благословення
> Сергій-Георгій Ляпін
> Віктор-Борис Шкловський (Параджанов 2024: с. 283).

У такий спосіб, припускає Ю. Морозов, «режисер хотів висловити вдячність людям, які стояли біля витоків цього проєкту» (Морозов 2024: с. 266). Однак, на думку дослідника, у цьому списку бракує ще одного імені – Тамари Огороднікової, щирої подруги Параджанова, яка у 70-ті рр. працювала заступником директора творчого об’єднання «Екран» Держтелерадіо СРСР і була куратором виробництва телевізійних фільмів на всіх студіях країни. Спостерігаючи, як «тодішнє керівництво Держкіно і в Києві, і в Москві відкидало всі його пропозиції, принижувало вимогами, які режисер свідомо не міг виконати», вона звернулася «з проханням про допомогу до метра – Віктора Шкловського, відомого письменника, найстарішого сценариста та теоретика кіно» (Морозов 2024: с. 267). Припускається, що саме йому належить ідея створення телевізійного фільму за мотивами казок Андерсена, позаяк у 1975 р. на міжнародному рівні мало відзначатися 170-річчя письменника, Шкловському вдалося зацікавити проєктом «казкового» телефільму

ЮНЕСКО, яке погодилося виділити грант на його постановку (Морозов 2024: с. 267–268). Однак подальші події розгорталися всупереч усім задумам і сподіванням.

Андерсен як культурний код і alter ego митця

Знімати традиційний біографічний фільм чи створювати ще одну інтерпретацію/екранізацію улюблених з дитинства казок С. Параджанов не став. Він неодноразово критикував наявні екранізації літературних текстів, оскільки вони не передають всієї складності й багатогранності першоджерел. Вважав, що відображення чужої теми та персонажів вимагає високої культурної компетенції, майстерності кінопостановки. Тому режисер у своєму новому проєкті знову вдається до експериментаторства, шукаючи нові форми кінематографічної виразності. Використовує доволі оригінальне композиційне рішення, створюючи цілком нову «казкову» реальність: робить спробу пройти творчим шляхом всесвітньовідомого казкаря, вибудовуючи кіносценарій насамперед на основі мотивів андерсенівської казки «Оле-Лукойє» – історії про чарівного дарувальника снів, який відкриває дітям світ уяви – та біографії письменника, вплітаючи при цьому інтертекстуальні алюзивні фрагменти інших його казок. З цією метою він об’єднує в єдиному образі автора і його персонажа – Андерсена і Оле-Лукойє, позаяк вони обидва казкарі. У кіносценарії це навіть чітко зазначено: «Ганс Крістіан... він же Оле-Лукоє» (Параджанов 2024: с. 288). Таке накладання образів, імовірно, зумовлене самим текстом казки, де підкреслена виняткова роль наратора: «Нема нікого у світі, хто знав би стільки казок, як Оле-Лукойє! На це він справді мастак!» (Андерсен 1977: с. 135). Так Андерсен розпочинає казку «Оле-Лукойє», вводячи читача у символічний простір сновидінь і фантазій. Ця характеристика персонажа фактично може бути перенесена і на самого автора, який у книзі «Казка мого життя» вибудовує власну біографію за принципами казкового наративу. У цьому контексті образ Оле-Лукойє набуває рис авторського alter ego, що дозволяє інтерпретувати його як своєрідну форму автобіографічної проєкції митця в межах художнього тексту.

Для Параджанова образ Оле-Лукойє стає метафорою творчості як акту одкровення: художник дарує світові сни, здатність бачити

все інакше. Режисер фактично використовує прийом біографічної інтерференції, за якого постать автора накладається на створений ним художній образ. Об'єднуючи Андерсена з Оле-Лукойє, режисер формує синкретичну фігуру автора-персонажа, що функціонує як метанаративний образ казкаря. Така міфологізація постаті автора стирає межу між біографією і текстом, перетворюючи життєпис письменника на складову його власного художнього світу, водночас, художню творчість – на засіб морального самовираження, що відображає відповідальність митця перед самим собою, своїм талантом і покликанням. Народження Андерсена в Оденсе – це і є те саме чудо, про яке хотів розповісти Параджанов: «На парадній стіні старого будинку каменярі встановлювали меморіальну дошку про те, що в нижньому, сирому підвалі народився Ганс Крістіан Андерсен, і про те, що це і є "Чудо в Оденсе"» (Параджанов 2024: с. 299). Чудо у сценарії Параджанова проявляється й у тому, що Андерсен проходить вулицями рідного міста, населеного його казковими персонажами.

Хоча межа між казковим та реальним світом ніби стерта, але певні біографічні факти з життя Андерсена можна чітко простежити. Так, відомо, що майбутній казкар народився в бідній сім'ї чоботаря й пралі:

> У сирих темних кімнатах з'явилися батько і мати Ганса Крістіана Андерсена (Параджанов 2024: с. 299).
>
> На прямих, сірих мотузках дивом виникали білі простирадла...
>
> Мати Андерсена прала в густій парі чужу білизну і синила синькою воду без кольору...
>
> Батько ремонтував взуття городян, взуття рибалок, сажотрусів, лаковані туфлі панів і чоботи солдатів та штиблети ксьондза... (Параджанов 2024: с. 300).

Незважаючи на постійну боротьбу батьків зі злиднями, хлопчику здавалося, що у нього «найщасливіше дитинство»: «Їхня тісна комірка здається йому багатою і розкішною, адже на всіх стінах висять чудесні картинки, а над верстатом – навіть поличка з книжками» (Іваненко 1977: с. 5). З біографії Андерсена також відомо, що саме батько відіграв вирішальну роль у його ранньому прилученні до літератури. З дитячих років він читав синові

різноманітні «цікаві книжки» – байки Ж. де Лафонтена, комедії Л. Гольберга, а найчастіше – «товсту і надзвичайно захопливу» збірку казок «Тисяча і одна ніч» (Іваненко 1977: с. 6). Саме ці читання стали для малого Ганса одними із найяскравіших спогадів дитинства: при тьмяному світлі домашнього каганця він уважно слухав батьків голос і занурювався у світ уяви та мрій, поступово і сам почав вигадувати «фантастичні історії». Такий ранній досвід рецепції художнього слова не лише формував читацькі смаки майбутнього письменника, а й значною мірою визначив його схильність до казково-фантастичного мислення, що згодом стало відмітною рисою його творчого методу.

Застосовуючи паралельний монтаж саме як смислоутворюючий прийом, Параджанов відтворює дві реальності – на контрасті показує реальність живого Андерсена, убогість його існування, маргінальність, непоміченість, і реальність «Андерсена-символа» – пафос вшанування відомого вже письменника меморіальною дошкою, яка фактично редукує живу особистість до «знака», «напису», «тексту»:

> У густій парі, заплющивши очі, стояв під порваною парасолькою Ганс Крістіан Андерсен.
>
> Луною, настирливо, звучали удари об парадну стіну будинку, де встановлювали меморіал про «Чудо в Оденсе» (Параджанов 2024: с. 300).
>
> Ганс Андерсен дивився на батька, який забивав мідні цвяхи у протерті підошви черевиків городян...
>
> Дивився на матір, поглинуту густим туманом від пари (Параджанов 2024: с. 300).

Ідея вшанування автора не за життя, а лише після його смерті, не живу людину, а «дошку з написом», чітко прочитується в такій сцені:

> Ганс Крістіан Андерсен пройшов крізь натовп, який хором читав напис на меморіальній дошці на старому будинку...
>
> Натовп не помічав його і розступався...
>
> Натовп і представники муніципалітету не побачили дива... що чоловік проходить крізь юрму, залишаючи золоті сліди...
>
> Біжить Яльмар. Хлопчик біжить уздовж берега мазутним слизом.

Хлопчик кричить: – Андерсене!
– Андерсене!
Андерсен обернувся і дивився на старий дім з меморіальною дошкою і з натовпом, що підпирав дім... (Параджанов 2024: с. 301).

Кульмінаційним кінематографічним образом є проходження письменника крізь натовп: фактично перед нами візуальна метафора «прозорості» живого митця для суспільства, непоміченості його натовпом за життя. Ефект «золотих слідів» – також кінометафора, що протиставляє матеріальну сліпоту натовпу і сакральність творчого шляху. У такий спосіб Параджанов репрезентує міфопоетичну модель долі митця, добре знану з романтичної традиції – геній, невизнаний за життя. Режисер не розповідає цю історію словами, а складає її з цитатно-біографічного матеріалу в унікальний візуальний наратив.

Як бачимо, тема митця у творчості Параджанова і далі залишається актуальною, їй присвячено і «Київські фрески», і «Колір граната», і «Ашик-Керіб», позаяк «у його трактуванні поет – це людина, здатна на очах у глядачів перетворювати життєву прозу на високу поезію» (Морозов 2024: с. 270). Тому не дивно, що ще одна творча особистість як персонаж з'являється у черговій кіноісторії.

Образ «митця» набуває й автобіографічного характеру, позаяк уособлює й самого Параджанова, зануреного в процес творення мистецтва: «Де був Параджанов – там чинилося мистецьке дійство, спектакль» (Дзюба 1994: с. 10); «Сергій Параджанов настільки поєднував, стоплював мистецтво і життя – до нерозрізненности! – що його можна пойменувати ars-людина» (Бурячковський 2021: с. 196). Цей мотив дає змогу осмислити природу творчого натхнення, взаємодію митця із суспільством, а також роль мистецтва у збереженні культурної пам’яті. Крім того, Параджанов «на власному досвіді» знав, що таке унікальність кожної людської особи, на власному ж досвіді «звідав мерзенність всесуспільного рабства й пригнічення живої творчої індивідуальности» (Бурячківський 2021: с. 184). У сценарії «Чудо в Оденсе» режисер фактично проєктує власну біографію на образ Андерсена: обидва переживають відчуження, творчі пошуки, прагнення до гармонії

між дитинною мрією і дорослою реальністю. Андерсен постає як маска, через яку Параджанов говорить і про себе, свою мистецьку долю, самотність, інакшість. Фактично він здійснює акт самопроєкції – творить автобіографічну міфологему митця, що перебуває між світом казки та світом страждання.

Оригінальність поетики

Одним із ключових концептів для свого сценарію С. Параджанов обрав показ чітко окресленого хронотопу. Часовий вимір – межа століть, XIX і XX, тому текст починається з останніх передноворічних хвилин, що стає межею між двома епохами:

> Чудо в Оденсе розпочиналося так...
>
> Годинник на пізньоготичній дзвіниці Бенедикта Кельбеля пробив чверть...
>
> Це була остання чверть дев'ятнадцятого століття!..
>
> Надходило XX століття!.. (Параджанов 2024: с. 283).

Ця сцена фактично апелює до перехідного моменту в історії та культурі, символічно оформленого через образ годинника, що постає узагальненим культурним кодом доби. Водночас, годинник виступає своєрідною алегорією історичного зламу, межі між двома епохами – XIX і XX століттями. Зауважимо, що цей образ має своє підґрунтя в андерсенівській традиції, де «час», «годинник» і «межові миті» часто маркують момент переходу від одного стану буття до іншого. Згадаймо, казку «Непохитний олов'яний солдатик», до якої режисер неодноразово буде апелювати: «Годинник пробив дванадцять – і раптом тарох! – з табакерки зіскочила покришка» (Андерсен 1977: с. 47). Події багатьох казок також відбуваються в переддень нового року. Наприклад, казки «Ялинка», «Дівчинка з сірниками». Якщо пов'язати з біографією казкаря, то XIX століття – це епоха життя і творчості Андерсена, завершення його культурного часу, він постає фігурою «порогу» між романтизмом XIX століття і модерністськими пошуками XX ст. І цей культурний перехід підкреслено у кіносценарії неодноразово у доволі оригінальний спосіб: «В салоні мод мадам Дюшель зривала з воскового манекена сукню XIX століття і виставляла нові сукні XX століття... початок...» (Параджанов 2024: с. 284). Тут зауважимо,

що цікавий випадок з манекенами в магазині апелює до кумедного біографічного випадку з Параджановим (див.: Бурячківський 2021: с. 191–192).

Топос окреслено вже у самій назві кіносценарію – «Чудо в Оденсе», що виконує свою концептуальну роль щодо всього тексту, стаючи водночас своєрідним герменевтичним ключем. Режисер робить акцент на рідному місті Андерсена – Оденсе, на одному з найстаровинніших датських містечок, що розташовується на острові Фюн. Назва «Чудо в Оденсе» додатково підкреслює мотив очікування – диво народжується не всупереч часу, а в момент його зламу:

> Зустрічаючи Новий Вік, мешканці Оденсе відкривали вікна і випускали білих голубів з різдвяними листівками...
>
> Голуби сідали на вікна навпроти...
>
> Пани Оденсе кланялися один одному... навпроти.
>
> Кланялись один одному... і випускали голубів...
>
> Білі голуби літали над білим готичним містом... (Параджанов 2024: с. 284).

Доволі деталізований опис міського топосу покликаний відтворити реалістичну й водночас казкову атмосферу всього, що тут зрештою відбудеться. «Це образ ідеального простору сну, який неможливо переказати, облачити в слова, але можна відчути» (Алферов 2024: с. 280).

На білому фоні засніженого міста і голубів чітко виділялися сажотруси, що нагадували «чорних чортів»:

> Пірнули у димові труби... сажотруси у циліндрах з довгими закоптілими драбинками, кулями-гирями і щітками, що їжачились на витому дроті...
>
> Чорні сажотруси з особистим аксесуаром перебігали засніжені вулиці Оденсе... (Параджанов 2024: с. 284).

Перші сцени свого сценарію Параджанов вибудовує на виразній візуально-символічній антитезі, що характерна в цілому для його кінопоетики і водночас корелює з казковим світом Андерсена. Домінування білого кольору формує семантичне тло сцени: «біле готичне місто», сніг, «білі голуби». Білий тут

функціонує як знак чистоти, оновлення і сакральності, що логічно пов'язується з мотивом зустрічі Нового Віку – межового, ритуального часу. На цьому гармонізованому, майже утопічному білому тлі різко вирізняється образ сажотрусів, побудований на контрасті чорного кольору. Візуальна опозиція «біле / чорне» виконує не лише естетичну, а й смислотворчу функцію. Сажотруси, що «пірнають у димові труби», марковані як істоти межі – вони перебувають між домом і зовнішнім світом, світлом і темрявою, чистотою й брудом. Водночас сажотрус у європейській і, зокрема, андерсенівській традиції є амбівалентним символом: з одного боку, він несе знак бруду й «чорної роботи», з іншого – асоціюється з удачею, переходом і прихованою благодаттю. У цьому сенсі ця сцена не зводиться до простого контрасту, а створює поліфонічну образну структуру. Вона функціонує як візуальна метафора світу Андерсена, прочитаного Параджановим: святково-казковий, ритуально впорядкований простір співіснує з маргінальним, «чорним» виміром буденного життя. Через монтажну зіставність білих голубів і чорних сажотрусів режисер актуалізує ключову для своєї поетики ідею – єдність протилежностей, у якій казка народжується саме на межі світла і тіні, добра і зла. Цікаво, що ця контрастність білого й чорного наявна і в багатьох наступних сценах кіносценарію. Тт можемо фіксувати інтертекстуальну алюзію на відому казку Андерсена «Пастушка і Сажотрус», яку Оле-Лукойє розкаже Яльмару у четвер і де образ Сажотруса репрезентований найкраще (про що буде детальніше сказано нижче).

Усе, що відбувалося цієї новорічної ночі, «рідкісної ночі, коли міняються століття і мораль», «бачив чоловік... який серед ночі йшов вулицями рідного Оденсе», «чоловік – Ганс Крістіан... Андерсен!» (Параджанов 2024: с. 287). У такий спосіб серед усього цього «новорічного гармидеру» з'являється постать головного персонажа кіносценарію – письменника-казкаря. Наступний візуальний образ просто вражає своєю оригінальністю і смисловим наповненням. Камера ніби фіксує світ не безпосередньо, а через матеріальну перешкоду – замерзле скло, що водночас є межею між внутрішнім і зовнішнім простором. За чоловіком спостерігали діти зі своїх домівок:

> Діти дихали на замерзлі вікна... і палаючими долонями відморожували узор...
>
> – Ганс Крістіан!..
>
> На узорах запушених інеєм сталактитів відбивалася дитяча долоня з п'ятьма пальцями, і в ній ішов чоловік у чорному оксамитовому циліндрі і в чорній оксамитовій крилатці... (Параджанов 2024: с. 287).

Тут реалізується багатошарова інтертекстуальна алюзія, що поєднує мотиви кількох казок Андерсена (зокрема, і «Снігової королеви»), водночас презентує узагальнений образ андерсенівського дитячого світу. Центральним семантичним осердям фрагмента є мотив холоду та замерзлого скла, який у творчості Андерсена функціонує як символ духовної ізоляції, випробування та межі між живим і неживим. Діти, які «дихали на замерзлі вікна» і «відморожували узор», відтворюють жест тимчасового подолання цієї межі – аналогічно до того, як у «Сніговій королеві» тепло серця протиставляється холодному, раціоналізованому світові криги. Образи візерунків інею, сталактитів, крижаних орнаментів безпосередньо корелюють з поетикою крижаного палацу Снігової королеви, де геометрична краса приховує небезпеку духовного заціпеніння.

Дитяча долоня, відбита на білому морозному візерунку, функціонує як кадр у кадрі, у межах якого з’являється постать Андерсена у чорному. Такий візуальний фільтр трансформує героя з реальної фігури на візію, породжену дитячою уявою, ніби він іде не вулицею, а в самому центрі дитячого споглядання.

> Ганс Крістіан цієї ночі XX століття ніс на плечі подобу драбинки, які носять сажотруси в Оденсе...
>
> Ганс Крістіан – ніс арфу... (Параджанов 2024: с. 287).

Особливу алюзивну вагу має образ «чоловіка в чорному оксамитовому циліндрі й крилатці», який «іде» в межах дитячої долоні. Це не персонаж конкретної казки, а візуально закріплений міфологізований образ самого Андерсена, відомий з іконографії письменника. Його поява в «відбитку долоні» символізує включення автора до дитячого світу – Андерсен постає як той, хто

існує всередині дитячої уяви, пам'яті й досвіду. Такий прийом посилює метатекстуальний вимір сцени, де Андерсен одночасно є історичною постаттю, художнім образом і носієм казкової традиції.

У такий спосіб алюзія в цьому фрагменті функціонує не як відсилання до одного конкретного тексту, а як синтетичний образ андерсенівського світу, у якому холод і тепло, крихкість і захист, дитина і митець вступають у символічну взаємодію. Багатошаровість андерсенівських казок екстраполюється на багатошаровість кіносценарного тексту, а це створює можливість для множинних інтерпретацій, декодування прихованих смислів.

Проте головним текстом, на якому вибудовується кіносценарій, все ж постає казка «Оле-Лукойє». У вступній частині своєї казки Андерсен знайомить читачів із головним персонажем – Оле-Лукойє:

> Коли увечері діти сидять собі спокійненько за столом на своїх стільчиках, з'являється Оле-Лукойє. Він піднімається по сходах зовсім нечутно, бо йде в самих панчохах, відчиняє тихесенько двері і – фр! – бризкає дітям в очі солодке молоко – такими дрібними-дрібними бризками, – а втім, їх цілком досить для того, щоб повіки у дітей почали злипатися і вже не можна було б побачити його самого. Він підкрадається ззаду і дме їм у потилицю, а від цього голівки у дітей важніють. О, так... але це зовсім не боляче, тому що Оле-Лукойє нічого поганого не хоче зробити, а бажає діткам лише хороше. Він тільки хоче, щоб малі цілком заспокоїлися, а для цього їх треба покласти спати в ліжка. Вони тихо лежатимуть, і він зможе розповідати їм свої казки (Андерсен 1977: с. 135).

Ключовий атрибут цього персонажа – парасольки, які він носив під пахвами. За допомогою них він міг подарувати чи, навпаки, позбавити казкових снів:

> На одному намальовано багато-багато малюнків. Цей зонтик він розкриває над хорошими дітьми, і їм цілу ніч сняться чарівні казки. А на другому зонтику – ну, нічогісінько нема, і Оле його розкриває над неслухняними пустунами, і вони цілу ніч просплять, як колоди, і нічого цікавого не побачать уві сні (Андерсен 1977: с. 136).

Параджанов зберігає чарівний предмет і у кіносценарії, залишаючи, правда, лише одну, яка дарує сни: «Оле-Лукоє відкрив білу парасольку...»; «З білою парасолькою по білому Оденсе йшов Оле-Лукоє...» (Параджанов 2024: с. 290).

Наявна в кіносценарії згадка про ще одного ключового персонажа казки – хлопчика Яльмара, до якого якраз і приходив Оле-Лукойє розповідати казки:

> Оле-Лукоє зайшов у ворота, звідки вибігав хлопчик Яльмар, подарувавши новорічної ночі Крістіану цинового солдатика...
>
> Оле-Лукоє зайшов до білої кімнати, де під білим балдахіном спав Яльмар...
>
> Ось і подивимось, як Оле-Лукоє цілий тиждень провідував Яльмара і щовечора розповідав йому казки...
>
> Цілих сім казок розповів – адже в тижні сім днів... (Параджанов 2024: с. 291).

У цьому фрагменті бачимо майже цитатне відтворення структури андерсенівського тексту: «От послухаймо, як приходив Оле-Лукойє до одного маленького хлопчика Яльмара щовечора цілий тиждень і розповідав йому казки. Аж сім казок – адже у тижні сім днів» (Андерсен 1977: с. 136). У такий спосіб Оле-Лукойє «цілий тиждень провідував» дитину й «щовечора розповідав казки». Це безпосередньо відсилає до композиції оригінальної казки, побудованої за принципом семиденної циклічності. Число сім у тексті набуває символічного значення, актуалізуючи ідею завершеності, повноти та впорядкованості дитячого світу, у якому казка структурує час і досвід. У казці Андерсена сон є не втечею від реальності, а формою пізнання, де казка виконує дидактичну й екзистенційну функцію. У сценарії цей мотив збережено й підсилено: оповідь Оле-Лукойє стає ритуалом переходу від дня до ночі, від буденного до чарівного.

Отже, композиційно сценарій повторює структуру андерсенівської казки «Оле-Лукойє»: пролог і сім частин – сім днів, що символізують цикл людського життя. Водночас, кіномитець використовує у такий спосіб і популярну серед кінематографістів тих часів новелістичну композицію, де кожна історія монтажно нанизується на спільну наративну нитку. Протягом кількох днів

Андерсен-Оле-Лукойє подорожує старовинним містом, спостерігаючи за подіями, що відбуваються на його вулицях, зустрічається з відомими андерсеніськими персонажами. Ці зустрічі стають своєрідним прологом до майбутніх казок, ніби привідкривають завісу, яку ж казку Оле-Лукойє розповість цього дня. А вже наприкінці дня казкар розкриває над головою Яльмара свою парасольку і розповідає йому нову історію – «Принцеса на горошині», «Кресало», «Свинопас», «Пастушка і Сажотрус», «Стійкий циновий солдатик», «Дівчина з сірниками» і, власне, епілог/неділя – «Чудо в Оденсе», фрагмент, який презентує не однойменну казку, а біографічні моменти дитинства майбутнього казкаря (Параджанов 2024: с. 291–302). На відміну від самої казки «Оле-Лукойє», де історії, що розповідає Яльмару Оле-Лукойє, охоплюють зовсім іншу тематику: понеділок – про Яльмарові зошити з неслухняними буквами; вівторок – про подорож Яльмара на човні та зустріч з нянею; середа – про подорож Яльмара кораблем, історія лелеки; четвер – Яльмар на весіллі у мишок; п’ятниця – весілля ляльок сестри Яльмара, розповідь ластівки та курки; субота – про прибирання Оле-Лукойє «усього світу», суперечка прапрадіда Яльмара з Оле-Лукойє; неділя – про брата Оле-Лукойє, якого люди називають Смертю, про його добрі та страшні казки (Андерсен 1977: с. 136–144). У такий спосіб режисер вплітає у канву кіносценарію відомі та впізнавані казки Андерсена, презентуючи багату палітру його казкового світу. Водночас він виступає реципієнтом його творчості, позаяк не просто відбирає найпопулярніші казки, а й оригінально їх структурує.

Інтертекстуальна поліфонія

Як вже зазначалося, кіносценарій зітканий із численних алюзивних цитат казкового світу Андерсена, які компетентний читач/глядач може з легкістю декодувати. С. Параджанов майстерно підбирає, «припасовує» один до одного казковий фрагмент, вибудовуючи, як і у житті, новий колаж. Наприклад:

> Сажотруси Оденсе зв’язували драбинки одну до одної і приставляли їх до білого дому з гербом і сиреною...
>
> Під гербом і сиреною мереживний балкон...

Відкриті навстіж двері... і витає над містом мереживна завіса...

Ганс Крістіан піднімається по драбинці вгору до балкона... і грає Гріга... на арфі.

І у відповідь на Гріга звучить нудна мінорна гама...

Грає на арфі Ганс Крістіан.

Сажотруси знімають перед ним свої чорні циліндри зі снігом на крисах і кланяються чоловіку, що з арфою піднявся до балкона... (Параджанов 2024: с. 288).

В цьому епізоді простежується виразна інтертекстуальна алюзія на казку Андерсена «Пастушка і Сажотрус». Ключовим маркером алюзії виступає образ Сажотруса, який у творчості Андерсена має символічне, а не побутове навантаження. У казці Сажотрус постає носієм ідеї свободи та духовного вибору, протиставленої закам'янілому, регламентованому світові речей і соціальних приписів. Мотив втечі – сходження вгору по драбині до балкона – перегукується з фабулою андерсенівського тексту, де втеча героїв здійснюється через піч і дах, шляхом подолання просторових і символічних меж.

Особливої ваги набуває введення образу самого Ганса Крістіана як персонажа, який «грає на арфі», в цей епізод. Такий прийом продовжує ключову ідею метатекстуальності кіносценарію: режисер водночас апелює до казкового світу Андерсена й міфологізує постать письменника, вписуючи його в художній простір власних творів. Мінорне звучання музики підкреслює характерну для андерсенівської естетики поєднаність казковості з меланхолією та екзистенційною самотністю. Саме арфа з'являється тут невипадково: «Параджанов боготворив арфу нарівні з гранатом, насолоджуючись не тільки її звучанням, а й досконалою формою цього старовинного інструмента» (Алферов 2024: с. 280). Автобіографічні коди й далі проникають і вплітаються у тканину кіносценарного тексту.

У кіносценарії присутні інтертекстуальні алюзивні сцени, пов'язані з іншими, не менш відомими творами Андерсена:

На чоловіка йде червоний квадрат королівських солдатиків... і чоловік не сходить з дороги червоного квадрата... (Параджанов 2024: с. 289).

З воріт вибігає малюк у нічному ковпаку і нічних туфлях і щось дарує у долоню чоловіку... Чоловік стискає кулак і притискає до грудей... таємний нічний подарунок (Параджанов 2024: с. 289).

Ганс Крістіан копав яму у прибережному піску і дбайливо опускав цинового солдатика, подарованого малюком, на дно... засипав його вологим піском...

Хвиля змивала пісок... оголювала на дні цинового солдата...

Друга хвиля викрадала його і волокла у морську безодню...

Повертала і знову викрадала... (Параджанов 2024: с. 289).

Наведені сцени кіносценарію містить чітку інтертекстуальну алюзію на казку Андерсена «Непохитний олов'яний солдатик». Вже перша цитата має своє підтвердження у казці – «двадцять п'ять олов'яних солдатиків» якраз були одягнуті у «мундири, червоні з синім» (Андерсен 1977: с. 46). Власне, образ олов'яного солдатика є одним із найбільш упізнаваних символів андерсенівської поетики, у якій поєднуються мотиви жертовності, незламності та трагічної покори долі. Епізод кіносценарію, де показано поховання солдатика в піску та його подальше «викрадення» морською хвилею, апелює до ключового мотиву казки: безсилля героя перед стихіями, які керують його існуванням. У тексті Андерсена солдатик стає іграшкою долі, проходячи низку випробувань: падіння з вікна, подорож водою, потрапляння до риби, що символізують екзистенційну самотність і невідворотність фатуму. Аналогічно у сценарії хвиля постає як циклічна сила, яка «повертає і знову викрадає» солдата, підкреслюючи повторюваність страждання й неможливість остаточного порятунку. Важливи і жест самого Ганса Крістіана, який власноруч «ховає» солдатика. У такий спосіб знову відбувається метатекстуальне зближення автора і створеного ним персонажа: Андерсен не лише як письменник, а як учасник дії, здійснює ритуал прощання зі своїм героєм. Це надає сцені характеру символічного перепоховання, у якому дитяча іграшка набуває трагічного, майже сакрального значення. На відміну від казки, де солдатик у фіналі зрештою зникає у вогні, перетворюючись на грудочку олова, у сценарії його доля має своє продовження під час п'ятого дня: Яльмар візьме солдатика у свої долоні, буде дмухати, щоб зігріти його, сподіваючись у такий спосіб врятувати його, і тоді Оле-Лукойє розкаже йому казку про

«Стійкого цинового солдатика» (Параджанов 2024: с. 298). Ця алюзія на «Непохитного олов'яного солдатика» виконує функцію інтертекстуального маркера, який посилює філософське звучання сцени та підкреслює характерну для андерсенівської традиції ідею самотності й духовної стійкості перед лицем невблаганної долі.

Отже, кіносценарій «Чудо в Оденсе» Сергія Параджанова постає оригінальною художньою моделлю авторської кіноказки, в якій через складну систему інтертекстуальних алюзій і символічних образів здійснюється своєрідний міжкультурний діалог із творчістю Ганса Крістіана Андерсена. Монтажно поєднуючи окремі сюжетно-образні «фрески», режисер вибудовує філософську кіноказку не лише про постать видатного датського казкаря, а й про сам феномен митця, який постає посередником між культурами та епохами. У такій інтерпретації біографія письменника, мотиви його казок і авторське бачення режисера зливаються в єдиний художній наратив, де стирається межа між життям і творчістю. У результаті формується своєрідна міфопоетична модель буття митця, в якій мистецтво осмислюється як форма духовного самовираження та водночас як шлях до культурного безсмертя. Саме тому сценарій «Чудо в Оденсе» репрезентує цілісний «казковий універсум» Андерсена, інтерпретований крізь призму поетики С. Параджанова, що забезпечує його актуальність і впізнаваність для різних поколінь читачів/глядачів у світовому культурному просторі.

Алферов, А. (2024). Параджанов і ми. В: Морозов, Ю. (упор.). *Сценарії Сергія Параджанова*.. Київ : Дух і Літера, с. 274–282.

Андерсен, Г. Х. (1977). *Казки*. Пер. з дан. О. Іваненко. Київ : Веселка, 155 с.

Бурячківський, Л. (2021). Між принципом і примхою. «Мистецтво жити» Сергія Параджанова. В: Войтенко, В. (ред.). *У КІНО-КОЛІ*. Київ : Дух і Літера, с. 183–200.

Дзюба, І. (1994). Він ще повернеться в Україну. В: Корогодський, Р. і Щербатюк, С. (упор.). *Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність*. Київ : Спалах, с. 8–15.

Іваненко, О. (1977). Славетний казкар. В: Андерсен, Г. Х. *Казки*. Київ : Веселка, с. 5–13.

Кульчинська, Л. (2016). *Смислоутворення в кінематографі: жанрові механізми*. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т.Рильського, 144 с.

Морозов, Ю. (2024). Казки Оле-Лукоє. В: *Сценарії Сергія Параджанова*. Упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, с. 265–273.

Нікоряк, Н. (2025). Міжкультурні виміри кіносценарію «Чудо в Оденсе» Сергія Параджанова. В: *Література і мультикультурний досвід: простори діалогу*. Матеріали XX Міжнародної літературознавчої конференції, 25–26 вересня 2025 р. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, с. 86–87.

Параджанов, С. (2024). Чудо в Оденсе (за мотивами казок Г. К. Андерсена). В: *Сценарії Сергія Параджанова*. Упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, с. 283–302.

Greenhill, P. and Matrix, S. (2010). *Fairy-Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan : Utah State University Press, 270 p. https://doi.org/10.7330/9780874217827

Nikoriak, N. (2021). Folklore Variety of Sergei Parajanov's Cinematographic Works. *Sjani: Journal of Literary Theory and Comparative Literature*, no. 22, pp. 310–319.

Steffen, J. (2013). *The Cinema of Sergei Parajanov.* Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 306 p.

Zipes, J. (2011). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York : Routledge, 456 p. https://doi.org/10.4324/9780203927496

Zipes, J., Greenhill, P. and Magnus-Johnston, K. (2015). *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. New York : Routledge, 374 p. https://doi.org/10.4324/9781315885629

"The Miracle in Odense" (1973): An Intermedia Dialogue between Sergei Parajanov and Hans Christian Andersen

Nataliia Nikoriak
orcid.org/0000-0001-6658-0114
n.nikoriak@chnu.edu.ua
Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynsky str., 58000, Chernivtsi, Ukraine

Abstract. An intermedia analysis has been conducted of Sergei Parajanov's film script "The Miracle in Odense" (1973) in the context of an inter-artistic dialogue with the works of Hans Christian Andersen. The relevance of this study stems from the growing interest in contemporary literary studies in the interaction between literature and cinema, particularly the specific nature of the cinematic reception of fairy-tale discourse. The aim of the study is to elucidate the peculiarities of the interpretation of Andersen's artistic world in the director's unrealised film project and to analyse the poetics of the screenplay as an example

of an auteur film fairy tale. The article traces the cultural and historical context of the screenplay's creation, which was developed in the early 1970s and remained unrealised due to the artist's political persecution. Particular attention is paid to the intertextual nature of the work: the screenplay is built upon motifs and images from Andersen's fairy tales, primarily "Ole-Luk-Oie", and also contains allusions to other well-known texts by the writer. It is demonstrated that the director employs a complex system of quotations and symbolic insertions, combining biographical episodes from the storyteller's life with motifs from his works. In this way, a syncretic image of the author-character is formed, in which the figure of Andersen takes on the function of a cultural code and a metaphor for the creative act. The compositional structure of the screenplay has been analysed, in particular the novella-like structure of the narrative, organised according to a seven-day cycle that echoes the narrative model of the fairy tale "Ole-Luk-Oie". The distinctive features of the text's poetics are identified: montage-like fragmentation, the symbolism of the imagery, the active use of colour antitheses, the mythopoetic interpretation of the city of Odense, and the combination of real and fantastical chronotopes. It is emphasised that the film script functions as a metatext in which the director not only interprets Andersen's fairy-tale universe but also projects his own artistic biography onto it. It is concluded that "The Miracle in Odense" emerges as an original model of an auteur film fairy tale, combining intertextuality, biographical narrative and a philosophical reflection on the role of the artist. The screenplay demonstrates S. Parajanov's aspiration to create a universal cultural space in which the fairy tale serves as a form of intercultural dialogue and a means of artistic understanding of the world.

Keywords: Parajanov; Andersen; "The Miracle in Odense"; cinematic fairy tale; intermedia dialogue; intertext; biographical narrative.

References

Alferov, A. (2024). Paradzhanov i my [Parajanov and us]. In: Morozov, Y. (ed.). *Stsenarii Serhiia Paradzhanova*. Kyiv : Dukh i Litera, pp. 274–282. (in Ukrainian).

Andersen, H. C. (1977). *Kazky* [Fairy tales]. Translated from the Danish by O. Ivanenko. Kyiv : Veselka, 155 p. (in Ukrainian).

Buriachkivsky, L. (2021). Mizh pryntsypom i prymkhoiu. "Mystetstvo zhyty" Serhiia Paradzhanova [Between principle and whim. "The Art of Living" by Sergei Parajanov]. In: Voitenko, V. (ed.). *U KINO-KOLI*. Kyiv : Dukh i Litera, pp. 183–200. (in Ukrainian).

Dziuba, I. (1994). Vin shche povernetsia v Ukraïnu [He will return to Ukraine]. In: Korohodsky, R. and Shcherbatiuk, S. (ed.). *Serhii Paradzhanov: Zlet, trahediia, vichnist'*. Kyiv : Spalakh, pp. 8–15. (in Ukrainian).

Ivanenko, O. (1977). Slavetnyi kazkar [The renowned storyteller]. In: Andersen, H. C. *Kazky*. Kyiv : Veselka, pp. 5–13. (in Ukrainian).

Kulchynska, L. (2016). *Smysloutvorennia v kinematohrafi: zhanrovi mekhanizmy* [Sense Formation in Cinematography: Genre Mechanisms]. Kyiv : NAN Ukraïny, IMFE im. M. T. Ryl's'koho, 144 p. (in Ukrainian).

Morozov, Y. (2024). Kazky Ole-Lukoie [Tales of Ole-Luk-Oie]. In: Morozov, Y. (ed.). *Stsenariï Serhiia Paradzhanova*. Kyiv : Dukh i Litera, pp. 266–273. (in Ukrainian).

Nikoriak, N. (2025). Mizhkulturni vymiry kinostsenariiu "Chudo v Odense" Serhiia Paradzhanova [The Intercultural Dimensions of Sergei Parajanov's Screenplay "The Miracle in Odense"]. *Literatura i multykulturnyi dosvid: prostory dialohu*. Abstracts of the XX International Conference on Literary Studies, September 25–26, 2025. Chernivtsi : Chernivetskyi nats. un-t im. Yu. Fed'kovycha, pp. 86–87. (in Ukrainian).

Parajanov, S. (2024). Chudo v Odense (za motyvamy kazok H. K. Andersena) [A Miracle in Odense (based on the fairy tales of Hans Christian Andersen)]. In: Morozov, Y. (ed.). *Stsenariï Serhiia Paradzhanova*. Kyiv : Dukh i Litera, pp. 283–302. (in Ukrainian).

Greenhill, P. and Matrix, S. (2010). *Fairy-Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan : Utah State University Press, 270 p. https://doi.org/10.7330/9780874217827

Nikoriak, N. (2021). Folklore Variety of Sergei Parajanov's Cinematographic Works. *Sjani: Journal of Literary Theory and Comparative Literature*, no. 22, pp. 310–319.

Steffen, J. (2013). *The Cinema of Sergei Parajanov.* Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 306 p.

Zipes, J. (2011). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York : Routledge, 456 p. https://doi.org/10.4324/9780203927496

Zipes, J., Greenhill, P. and Magnus-Johnston, K. (2015). *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. New York : Routledge, 374 p. https://doi.org/10.4324/9781315885629

Suggested citation

Nikoriak, N. (2026). "Chudo v Odense" (1973): intermedial'nyi dialoh Serhiia Paradzhanova ta Hansa Kristiana Andersena ["The Miracle in Odense" (1973): An Intermedia Dialogue between Sergei Parajanov and Hans Christian Andersen]. *Pitannâ lìteraturoznavstva*, no. 113, pp. 59–81. (in Ukrainian). http://doi.org/10.31861/pytlit2026.113.059

Стаття надійшла до редакції 20.03.2026 р.
Стаття прийнята до друку 4.06.2026 р.
Стаття опублікована 31.10.2026 р.