

**СЦЕНАРІЇ  
СЕРГІЯ  
ПАРАДЖАНОВА**



ДУХ І ЛІТЕРА



УДК 791.632:792.026

Упорядник: Юрій Морозов

**П18 СЦЕНАРІЇ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА. 3 коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2024. – 368 с. + 20 с. іл. ISBN 978-617-8262-33-4**

Збірник «Сценарії Сергія Параджанова» є тематичним продовженням збірника «Екранний світ Сергія Параджанова» («Дух і Літера», 2013/2014), який було присвячено фільмам видатного режисера. Сценарії Сергія Параджанова є важливою частиною творчої спадщини митця. Без них наше уявлення про його творчий стиль, систему образів, передбачення ним власної трагедії залишилось би неповним. Можна стверджувати, що фільми Параджанова та його нереалізовані сценарії являють собою цілісний і неподільний художній світ.

В основі книги – сценарії останнього десятиріччя київського періоду життя Сергія Параджанова, а саме 1965–1973 років. Тоді після всесвітнього успіху фільму «Тіні забутих предків» режисер був позбавлений можливості здійснити свої наступні задуми на рідній для нього студії імені О. Довженка. Перелік сценаріїв, які увійшли до збірника, такий: «Київські фрески», «Інтермецо», «Золотий обріз», «Ікар», «Чудо в Оденсе», «Сповідь».

До кожного з цих сценаріїв українськими та зарубіжними фахівцями написані коментарі, які стануть своєрідним містком між серединою минулого сторіччя та сьогоденням. Вони мають наблизити до читачів тогочасні обставини київського життя та творчу атмосферу домівки Сергія Параджанова, його творче оточення, яке становили відомі українські митці. Окрім того, до книги увійшли спогади учасників подій та документальні матеріали.

Упорядником збірника сценаріїв, так само як і попередньої, є кандидат мистецтвознавства, кінознавець Юрій Морозов, дослідник творчості Сергія Параджанова. Він також є одним із авторів коментарів до сценаріїв режисера, які дбайливо зберігав під час його арешту.

Тексти сценаріїв та коментарів доповнюють фотоматеріали, пов'язані з київським періодом життя Сергія Параджанова.

На обкладинці використана робота української художниці Інги Гладких «Крізь попіл. Параджанов» із серії «Українське поетичне кіно», 2022 р.

УДК 791.632:792.026

ISBN 978-617-8262-33-4

© Ю. Морозов, 2024  
© ДУХ І ЛІТЕРА, 2024



*Наталія Нікоряк*

## **Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом («Intermezzo» Сергія Параджанова)<sup>1</sup>**

Другорядний статус кіносценарію, створеного за літературним першоджерелом, не завжди свідчить про його другорядну якість. Нерідко кіносценарій не поступається першоджерелу – він може бути цілком оригінальним, якісним, самостійним. Підтвердженням даної тези постає кіносценарій Сергія Параджанова «Intermezzo» (1970), створений за однойменною новелою М. Коцюбинського<sup>2</sup>.

Близьке знайомство з творчістю С. Параджанова відбулося у мене під час роботи над кандидатською дисертацією «Жанрова автентичність кіносценарію як специфічної літературної форми (український досвід)» (2011), де об'єктом наукового зацікавлення стали як оригінальні сценарії класиків української кінематографії та сучасних сценаристів, так і сценарії, створені за літературними творами. Проте кіносценарний доробок легендарного кінорежисера, як і його всесвітньо відомі режисерські роботи, безперечно заслуговує окремого ґрунтовного наукового аналізу, позаяк внесок у розвиток української та світової кінематографії неоціненний.

С. Параджанов, поряд зі створенням оригінальних кіносценаріїв, не менш плідно працював над екранізаціями літературних текстів. До найвідоміших зразків належать такі, як «Тіні забутих предків», «Легенда про Сурамську фортецю», «Ашик-Керіб», «Чудо в Одесі» – за мотивами казок і біографії Андерсена, а та-



кож «Дрімотний палац» за асоціаціями, породженими «Бахчисарайським фонтаном» і особистістю О. Пушкіна. В цього митця були й інші задуми, які, на жаль, залишилися не реалізованими: «Марія» за однойменним текстом Т. Шевченка, «Слово о полку Ігоревім», «Ара Прекрасний», «Давид Сасунський», «Мучеництво Шушанік», «Сповідь», «Демон» за М. Лермонтовим<sup>3</sup>.

У режисерському та кіносценарному доробку С. Параджанова особливої значущості набула творчість українського метра слова М. Коцюбинського. Окрім всесвітньо відомих «Тіней забутих предків», митець створив ще один кіносценарій – на основі однойменного твору «Intermezzo» (1970). Питання про цю екранізацію обговорювалося неодноразово. Так, І. Дзюба зауважував, що «Інтермецо» мало стати «натхненною поемою про невмирущий дух українського народу, дати образ української ментальності»<sup>4</sup>. Однак у передмові до публікації «Інтермецо» Ю. Левін акцентував, що, «можливо, Параджанов читав «Інтермецо» як оповідь про себе, як свою власну оповідь, як свої сни, що побачила рідна за духом, за стражданням людина. Тому й обрав саме цю річ для екранізації – хоч звичайний термін у даному випадку неточний»<sup>5</sup>. На думку цього дослідника, кіномитець прагнув пластично, музично втілити на екрані стрій і сам рух поетичної фантазії, химерного перетворення дійсності в художній твір: «Усі його фільми, сценарії, задуми – про це: про те, як реальність, у тому числі й біографія письменника, поета, творця, стає фактом мистецтва, відтвореним кінокамерою, – життя як творчість, і творчість як життя»<sup>6</sup>.

Кінознавець Л. Григорян, автор численних праць про С. Параджанова, розкрив передісторію кінострічки – про те, як Параджанов «дуже хотів зняти фільм за Коцюбинським «Intermezzo». Голова Держкіно України симпатизував йому, хотів допомогти, і якось разом вони вийшли на Шелеста (відомий партійний український діяч. – Н. Н.). Шелест дав Параджанову карт-бланш: «Давай, знімай «Intermezzo» по Коцюбинському». Вже було набрано зні-



мальну групу, навіть вийшли службові блокноти. Тоді Шелеста з гуркотом зняли, прийшов Щербицький, і зйомку закрили. Тоді Параджанов сказав: «Якщо мені це не дали зняти, мені більше ніколи не дадуть знімати фільмів в Україні». І ще сказав: «Проклинаю! Хай буде проклятий той режисер, котрий захоче знімати за цим сценарієм!»<sup>7</sup>. Ця драматична історія ілюструє не лише творчу складність програми перевтілення літературного тексту в кіносценарій, але й, що не менш важливо, містить у собі узагальнюючий сенс – яскраво підкреслює вплив соціальних подій на творчий рух культури в цілому.

Звернення Параджанова саме до тексту «Intermezzo» не випадкове: режисера вабили експерименти з контамінацією різних видів мистецтв. Як він наголошував, «мистецтво не може жити тільки масовою комерційною продукцією чи середнім загальноприйнятим рівнем, як не може жити і самим учорашнім днем. Воно потребує художнього дерзання, ризику, експерименту, його суть – постійне випробування, перевірка на суспільну спроможність усе нових і нових естетичних підходів, способів художнього мислення»<sup>8</sup>. Саме тому експериментальний текст М. Коцюбинського поставав приводом для художнього експериментування у сценарній та режисерській практиці С. Параджанова. Зокрема, як висновує, перегукуючись із І. Дзюбою, А. Авраменко, «новела Коцюбинського сама по собі вирізняється тематичною поліфонічністю, а інтертекстуальний твір Параджанова розширює його до рівня узагальненого образу української ментальності»<sup>9</sup>.

Проте рецепція сценарію С. Параджанова в порівнянні з першотекстом, вимагає більшої прискіпливості, ніж видається на перший погляд. Нижче розглянемо ряд положень, що підтверджують оригінальність параджанівської інтерпретації, попри її другорядність по відношенню до тексту українського класика. Так, залишаючи для сценарію першоназву «Intermezzo» (з італ. – «перепочинок, пауза»), кіномитець, тим самим, закарбовує її авторське смислове наповнення. Як музичний термін це



слово означає невелику інструментальну п'єсу, що виконується між основними діями драматичного чи оперного твору. Отож письменник перетворював музичний термін на стрижневу алегоричну метафору, що передбачала життєвий та творчий перепочинок, період духовного відродження людини. Це своєрідний ліричний відступ у насиченій біографії митця, період тимчасової паузи, проведений на лоні природи, подалі від людей: «А вдень я здригався, коли чув за собою тінь від людини, і з огидою слухав ревучі потоки людського життя, що мчали назустріч, як дикі коні, з усіх городських вулиць»<sup>10</sup>.

С. Параджанов, як митець, що тонко відчував споріднену душу іншого митця, перегукуючись з ним, доповнює, розширює змістове наповнення «intermezzo». Він не прагне лише ідеалізувати чи ідеологізувати письменницьку постать, що робили, наприклад, критики, розглядаючи цю новелу в контексті подій революції 1905 року як «розповідь письменника про те, як втомилася його чутлива душа, перенасичена враженнями тяжких і жахливих картин навколишнього суспільного життя того часу»<sup>11</sup>, тим самим обмежуючи зміст тексту ідеями класової боротьби, акцентуючи переважно зв'язок митця з природою і народом, проте оминаючи його трагедію як індивіда. Натомість С. Параджанов, насамперед, прагне розкрити письменника як особистість, саме як людину і водночас митця. Художник живе реальним життям: за сценарієм він прогулюється містом, відвідує салон «Мадам Дюшель», надсилає подарунок жінці, до якої він іде на побачення, вкладає спати своїх дітей, бачить сни, милується творами мистецтва<sup>12</sup>. При цьому зберігається провідний філософський мотив першотексту – втома митця перетворюється на дискурс, на рефлексію думки: «Я утомився. // Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а й чуже. А врешті, хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку». // Пауза. // «Заздрю планетам: вони мають свої орбіти і



ніщо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину»<sup>13</sup>. У цьому уривку сценарію, як бачимо, виразно звучить онтологічна нота. Закономірно, ідейний сенс та стиль першотексту не міг відповідати канонам соціальної літератури, був значно глибшим, але С. Параджанов ще більше навантажує його, створивши фактично один із найперших, майже недосяжних зразків уже постмодерного тексту.

У новелі М. Коцюбинський ніби прогнозує сценарну версію свого тексту. Всупереч усталеним традиціям, дивуючи читача, перед прозовим текстом він подає нетривіальних «дійових осіб»: Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Три білих вівчарки, Зозуля, Жайворонки, Залізна рука города, Людське горе<sup>14</sup>. Перед нами, насамперед, символічні персонажі, втілення суперечливих почуттів і переживань ліричного героя. Як наголошував С. Параджанов, цим ліричним героєм, дійовою особою майбутнього фільму поставав сам «Коцюбинський Михайло», а всі інші – лише «діючі символи й алегорії». «Перепочинок» письменника С. Параджанов відтворює у чіткому часопросторі: «початок ХХ століття», «місце дії – Чернігів...»<sup>15</sup>.

Зауважимо, що завдяки можливостям кіно кіносценарна персоносфера значно багатша й не обмежується вказаними на початку сценарного тексту «дійовими особами». Тут і людина в чорному циліндрі, і мадам Дюшель, і Аплаксіна, і модистка, і діти Коцюбинського: Юрій, Оксана, Ірина, Роман, а також двірники, робітники, друкарі, пасажири, солдати, селянин, рибалка, лірник, хлопчик-поводир, жандарм, прапорщик, семінаристи. І хоча більшість з них з'являється лише раз в окремому епізоді, проте всі вони доповнюють сцену, перетворюючи її в цілісну картину – образ реального життя письменника.

Параджанов змінює й наративний рівень першотвору, що «відіграє не менш важливу роль, ніж, скажімо, композиція, бо визначає центр читацьких орієнтацій, співвідношення описових (статичних) й оповідних (динамічних) фрагментів у тексті, що впливає і на хронотоп твору»<sup>16</sup>. Якщо у М. Коцюбинського розповідь іде від пер-



шої особи – автора, надаючи цій прозі особливого ліризму, то в кіносценарії улюблений і шанований письменник перетворюється з оповідача на героя, стає об'єктом кінооповіді. На це вказує вже сама наративна розбіжність початків імпресіоністичної новели та кіносценарію. Новела починається із саморефлексії: «Лишилось тільки ще спакуватись... Се було одно з тих незчисленних «треба», які мене так утомили і не давали спати. Дарма, чи те «треба» мале, чи велике, – вагу те має, що кожен раз воно вимагає уваги, що не я їм, а воно мною уже керує. Фактично стаєш невідьником сього многоголового звіра. Хоч на час увільнитись від нього, забути, спочити. Я утомився»<sup>17</sup>. Початок сценарію інакший: «У Чернігові довго йшла людина... // Михайло Коцюбинський... // Людина, довго йшовши, різко обернулася обличчям...»<sup>18</sup>. У випадку з кіносценарієм зміни нарації, очевидно, вимагає кіножанр – завдання нового тексту показати буття особистості в дії, створити «ілюзію», що ми самі «чуємо» й «бачимо» те, що відбувається в його свідомості. Тут читач перетворюється на читача/глядача, оскільки сприймає текст через кінокамеру, яка фіксує рух героя в реальному й духовному просторі.

Розширює С. Параджанов також основну сюжетну канву новели, насичуючи її численними покадровими вставками: Коцюбинський у Чернігові, салон «Мадам Дюшель», Аплаксіна, діти Коцюбинського, голуби з ілюстрованими крилами, дім Коцюбинського, продаж «капіталістичної та соціалістичної» літератури, сни письменника, фотографії, екфрасиси образотворчих пам'яток, військові аюзії. Численні сценарні вставки покликані доповнювати подієвість тексту, ще більше увиразнювати біографічну лінію, оскільки в першотворі замість традиційного сюжету з подіями та вчинками героя письменник подає сюжет внутрішній, зітканий із різних особистих переживань. Видається, що перед читачами змальовано майже суцільний пейзаж, проте ми бачимо його не на власні очі, а переважно через сприйняття ліричного героя. Переживання розкриваються під час подорожі



письменника в село, милування чудовими краєвидами, прогулянки з собаками, спілкування із селянином. Цього, проте, на думку Параджанова, було замало для повноцінної картини відтворення образу митця як різносторонньо багатой особистості.

У сюжетну канву кіносценарію оригінально вплітали-ся інтермедіальні (фотографії, картини), інтертекстуальні (новітня європейська література) та оніричні вставки (сновидіння). Зокрема, відомо, що режисер планував використати для монтажу старі дореволюційні світлини із сімейних фотоальбомів і журналів – насамперед для відтворення колориту епохи<sup>19</sup>. За сценарним текстом перед реципієнтом мала поставати ціла галерея відповідних доби М. Коцюбинського фотографій та картин: «300 літ царювання дому Романових... // Батьки першого царя... (гравюра). // Перший цар і цариця (гравюра). // Євдокія Лук'янівна Спенєва, Михайло Федорович Романов (1907 рік, фото)...»<sup>20</sup> або «Церковник Йосип Перч виносить з поля битви пораненого отця Щербаківського... «Вперед, за царя й вітчизну» – останні слова Щербаківського (картина, олія)»<sup>21</sup>. Саме такі інтермедіальні (екфрастичні) вкраплення до тексту, розширюючи змістовний потенціал першоджерела, насичували його фактуру історичними та політичними реаліями, візуалізували новелу класика в суголосності з режисерським задумом.

Соціальна нота, звичайно, зберігалася С. Параджановим, але подавалася оригінально. Вміщена в кіносценарій, приміром, сцена, де колишні солдати, рекламуючи книги новітньої європейської літератури, переповідаючи їхній короткий зміст, водночас ілюструють історичний дискурс періоду написання: «– Купіть роман Уеллса «Коли той, що спить, прокинеться»... Роман-сенсація! Прокидається несподівано, проспавши два століття, демократ Грем і бачить, на свій подив, що опинився не в царстві «свободи й рівності», а у світі абсолютизму, втіленому в безликому образі колективного Капіталу»<sup>22</sup>; «– Купуйте поезію великого міста... Такими поетами промислових міст є новітні італійські поети, так звані



футуристи... Пан Марінетті...»<sup>23</sup>; «– Купіть поезію воєвничого імперіалізму... З пуританина-песиміста перетворився на імперіаліста й Кіплінг... Він не тільки поет, а й філософ імперіалізму. Адже, на його думку, бог доручив... // Бог доручив... Бог доручив... Бог доручив!»<sup>24</sup>. Цей фрагмент сценарію заслуговує на окрему аналітику, так само, як і всі інші художні засоби кіномистецтва, за чий рахунок здійснюється трансгресія літературного тексту в кіномистецтво.

Так, не менш оригінальними, з яскраво вираженим сюрреалістичним відтінком та «орнітологічною» нотою подані в кіносценарії описи сновидінь письменника. Наприклад: «Михайло Коцюбинський дрімав у червоному кріслі, оббитому ситцем... // Він усміхався у сні... Чому? // Йому здавалося, ворони висиділи своїх пташенят, цесарки ходили під сидіннями фотелів, ведучи за собою подібний до сірого попелу цілий виводок... Фазани перелітали з гачка на гачок, роняючи довгі коричневі пера з чорними плямами... // Ворони сідали на голови жінок... // Жінки спали... Вони механічно хотіли пришпилити живих ворон довгими шпильками до свого волосся...»<sup>25</sup>. Наведені описи чітко презентують саме стилістику С. Параджанова, який у такій формі показував хаотичність життя, водночас намагався донести до глядача глибинні мотиви, які не можна було висловити прямо через їх песимістичний пафос світосприйняття – це було абсолютно неприпустимим у контексті соцреалістичної ідеї.

Зауважимо, що саме «неправильне тлумачення життєвих фактів і мотивів поведінки ліричного героя», «тяжіння до естетики Кафки, ніж до естетики Коцюбинського», «перенасичення хворобливими асоціативними образами», «символікою, що тяжіє до модерністських течій», «неточне прочитання фраз», уведення образу коханки Олександри Аплаксіної, недвозначні натяки на реалії радянського життя та експерименти з формою подачі хрестоматійної фабули – спричинили різку критику з боку т. зв. художніх рад і заборону знімати фільм за поданим сценарієм<sup>26</sup>.



Однак під час обговорення кіносценарію звучали думки й на захист творчого задуму митця. Зокрема, режисер М. Ільїнський зазначав: «Параджанов довго виношує думку про постановку «Інтермецо». І це дуже добре. І коли буде помилка, то помилка геніальна. Сценарій цікавий, загальнолюдський». На думку режисера С. Цибульника «...Параджанов знайшов кінематографічне вирішення поетичного образу Коцюбинського. У нього безмежна фантазія, все дуже цікаво і в той же час незвичайне, дивне»<sup>27</sup>. Суголосні цій думці й слова параджанівського дослідника Ю. Левіна: «Сергій Йосипович вклав у цю роботу багато особистого. Він нічого не зруйнував у тексті улюбленого письменника, нічого не перекрутив, але осяяв його світлом своєї душі. Замінивши ліричного героя новели самим Коцюбинським, режисер розширив і драматизував оповідання так, що сповідь звучить в іншому реєстрі, й нам виразний її зміст. Ні, це не модернізація, не вивертання класики заради злоби дня. Це те нове, що вніс у практику екранізації Параджанов і що теорії належить осмислювати, а кінематографістам – освоювати»<sup>28</sup>. Проте ця позитивна риторика не допомогла втіленню задуму С. Параджанова.

Заборона зйомок його кіносценарію за однойменною новелою М. Коцюбинського позбавила читачів/глядачів можливості побачити втіленим яскравий зразок украй оригінального, але не руйнівного прочитання класики, перекреслила творчий тандем Параджанова і Коцюбинського, який, за словами дослідниці А. Авраменко, «міг би бути продовженням тріумфу “Тіней забутих предків”»<sup>29</sup>. Зміни наративу, сюжетні доповнення, інтермедіальні та інтертекстуальні вкраплення до першотексту, ніяк не руйнуючи його художньої мотивації, розширювали, поглиблювали, по-новому інтерпретували авторський задум новели «Intermezzo» в мистецькому ключі інакшої художньої форми, оригінально зберігаючи вишукану стилістику класика. Насправді перед нами поставала не лише чергова адаптація класичного тексту до нових можливостей мистецтва, а, скоріше, жанрова форма інтермедіального римейкування.



- <sup>1</sup> Матеріали цього фрагменту були презентовані на конференції (Нікоряк Н. В. Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом. Пасіонарність другорядного: Матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції, 11–12 травня 2017 р. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 176–179) та опубліковані у форматі статті (Нікоряк Н. В. Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом («Intermezzo» С. Параджанова). Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. Вип. 95. С. 160–174).
- <sup>2</sup> Параджанов С. Intermezzo: сценарій. Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / [упоряд. Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк]. – Київ: Спалах, 1994. С. 149–167.
- <sup>3</sup> Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність: твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / [упоряд. Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк]. – Київ: Спалах, 1994. 280 с.
- <sup>4</sup> Там само. С. 13–14.
- <sup>5</sup> Там само. С. 176.
- <sup>6</sup> Там само.
- <sup>7</sup> Григорян: Духовна батьківщина Параджанова – це Галичина // Zaxid.net. 2012. 21 жовтня. URL: [https://zaxid.net/grigoryan\\_duhovna\\_batkivshhina\\_paradzhanova\\_tse\\_galichina\\_n1268406](https://zaxid.net/grigoryan_duhovna_batkivshhina_paradzhanova_tse_galichina_n1268406).
- <sup>8</sup> Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність. С. 183.
- <sup>9</sup> Авраменко А. Незняті фільми Сергія Параджанова // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: Збірник статей / упоряд. Л. Брюховецька. Київ: Задруга, 2010. С. 71.
- <sup>10</sup> Коцюбинський М. Твори: в 7 т. Київ: Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 298.
- <sup>11</sup> Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність. С. 169.
- <sup>12</sup> Параджанов С. Intermezzo: сценарій. С. 149–167.
- <sup>13</sup> Там само. С. 154.
- <sup>14</sup> Коцюбинський М. Твори. Т. 2. С. 297.
- <sup>15</sup> Параджанов С. Intermezzo: сценарій. С. 149–167.
- <sup>16</sup> Ткачук О. Наративна стратегія малої прози Михайла Яцкова // Слово і час. 2003. № 1. С. 63–70.
- <sup>17</sup> Коцюбинський М. Твори. Т. 2. С. 297.
- <sup>18</sup> Параджанов С. Intermezzo: сценарій. С. 149–167.



- <sup>19</sup> Барський В. Про Параджанова та його фільми // Сучасність. 1984. № 12. С. 54.
- <sup>20</sup> Параджанов С. Intermezzo: сценарій. С. 149–167.
- <sup>21</sup> Там само. С. 152.
- <sup>22</sup> Там само. С. 156.
- <sup>23</sup> Там само. С. 157.
- <sup>24</sup> Там само.
- <sup>25</sup> Там само. С. 157.
- <sup>26</sup> Див. про це детальніше: Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність. С. 169–175.
- <sup>27</sup> Там само. С. 172–3.
- <sup>28</sup> Там само. С. 176.
- <sup>29</sup> Авраменко А. Незняті фільми Сергія Параджанова. С. 67–75.

*Нікоряк Наталія*, кандидатка філологічних наук,  
доцентка, докторантка кафедри зарубіжної літератури  
та теорії літератури Чернівецького національного  
університету імені Юрія Федьковича