

## ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 1960-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՅ ՄԻՆՁԵՎ 1973 ԹԻՎԸ<sup>1</sup>

*ՏԱԹԵՎԻԿ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ*

*ՀԳՊԱ մագիստրոս (2017)*

Կինեմատոգրաֆիական առաջին փորձերին զուգահեռ՝ 1950-ական թթ.-ից կինոռեժիսոր Սերգեյ Փարաջանովը անդրադառնում է կերպարվեստին, և ինչպես վաղ շրջանի ֆիլմերի, այնպես էլ 1950-ականների կերպարվեստի գործերի<sup>2</sup> քննությունն առավել արժեքավոր է դառնում՝ հասուն շրջանի ստեղծագործության արձագանքով։ Սակայն եթե հասուն շրջանի ֆիլմերը բազմիցս հայտնվում են հետազոտողների հետաքրքրության կենտրոնում<sup>3</sup>, ապա կերպարվեստը շարունակում է մնալ ֆիլմերի նկատմամբ լուսանցային դիրքում<sup>4</sup> որպես ռեժիսորի «հանճարի» ձևափոխված արտահայտություն, ինչով էլ գլխավորապես պայմանավորված է արվեստի պատմության համատեքստում Փարաջանովի կերպարվեստի կղզիացած դիրքը<sup>5</sup>։

1 Հոդվածը տպագրվում է 2017 թ. պաշտպանած մագիստրոսական թեզի հիման վրա, որի վերնագիրն է՝ «Սերգեյ Փարաջանովի կերպարվեստի ոճական առանձնահատկությունները (1952-1973 թթ.)» (ղեկավար՝ Ելենա Այդինյան)։

2 Այս շրջանի Փարաջանովի ստեղծագործությունը ավանդական արվեստների սահմաններից չի անցնում։ Եթե ֆիլմերում ռեժիսորը պահպանում է պատմողականությունը, կերպարվեստում ստեղծում է գծանկարչական և գեղանկարչական աշխատանքներ։

3 Կարեն Քալանթար, Ալնարկներ Փարաջանովի մասին, Երևան, 2012; J. Steffen, The Cinema of Sergei Parajanov, Madison, The University of Wisconsin Press, 2013; Ю. Лотман, “Новизна Легенды”, Экранный мир Сергея Параджанова (сбор. Статей), Киев 2013, էջ 192-199; P. Efid, “Amorphous forms: time and subjectivity in Shadows of Forgotten Ancestors”; S. Galstyan, “Sergei Parajanov: Saving beauty”, <http://www.cinergie.it/?p=4879> և այլն։

4 Փարաջանովի կերպարվեստին նվիրված կամ անդրադարձող նյութերը անհամեմատ փոքրաթիվ են (Калейдоскоп Параджанова: Рисунок, коллаж, ассамбляж: альбом, сост. З. Саркисян, Ереван, 2008; 2014; Сергей Параджанов. Коллаж, ассамбляж, предмет, альбом, сост. Д. Ключко, Киев, 2013; Сергій Параджанов. Колажі. Графіка. Твори декоративного мистецтва, альбом, Київ, 2008; Ս. Հ., «Փարաջանովը միշտ ակտուալ է», 168 ժամ շաբաթաթիթ, N 23,(9), 2004; Ельза-Баир Гугинова, “Черное солнце и огороженный простоп; образы неволи в творчестве Сергея Параджанова и Кадзыки Ясуо”, [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no12/12-03\\_Guchinova.pdf](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no12/12-03_Guchinova.pdf): և այլն)։ Որոնցից առավել արժեքավոր է հատկապես ազգագրագետ Լևոն Աբրահամյանի դիտարկումները ինչպես Փարաջանովի կերպարվեստի, այնպես էլ ընդհանուր արվեստի վերաբերյալ (Абрамян Л., “Символ и ритуал в структуре фильма: заметки о поэтике Параджанова”, [http://elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye\\_sl/abramyan\\_l.html](http://elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye_sl/abramyan_l.html) )։

5 Մենք հակված ենք Փարաջանովի արվեստը՝ և՛ կինեմատոգրաֆիան, և՛ ոչ կինեմատոգրաֆիական աշխատանքները քննարկել զուգահեռաբար։ Այս մասին մեզ հուշել են արվեստաբաններ Ն. Ղարիբյանը և Ե. Այդինյանը՝ դեռևս մեր հետազոտության նախապատրաստական փուլում, ինչի համար հայտնում ենք մեր շնորհակալությունը։

1960-ական թթ. առաջին տարիներից Փարաջանովի արվեստը թեա-  
կոխում է նոր շրջափուլ: 1960-ականների մշակութային միջավայրում  
և ազդեցությամբ վերջնականապես ձևավորվում են Փարաջանովի  
ինքնությունն ձեռագրի հիմնական առանձնահատկությունները՝  
«դիցաբանական մտածելակերպին» բնորոշ գծեր<sup>1</sup>, զուգորդումային  
մտածելակերպ<sup>2</sup>, կոլաժի տրամաբանության կիրառում<sup>3</sup>, արվեստի  
խաղային բնույթի ցայտուն արտահայտություն<sup>4</sup>, ընդունված  
կանոնների խախտում<sup>5</sup>, որոնց հիմքերը սակայն պետք է փնտրել  
ավելի խոր պատմական և մշակութային շերտերում<sup>6</sup>:

Փարաջանովի արվեստի ձևավորման գործում մասնավորապես  
որոշիչ դեր են ունեցել մանկության տարիները՝ Թիֆլիսի  
բազմամշակույթ կյանքը և հնավաճառ ընտանիքը: Թիֆլիսի հետ է  
կապված արվեստում բազմաթիվ, երբեմն հակասական տարրերի  
ներդաշնակ միատեղումը<sup>7</sup>, սերը դեպի ժողովրդական, հնաոճ  
նյութն ու իրերը, արվեստի խաղային բնույթի ցայտուն դրսևորումը:  
Մանկությունը և անցյալի հիշողությունները երևան են գալիս

1 Դիցաբանական մտածելակերպը Փարաջանովի արվեստում դրսևորվում է  
երևակայության միջոցով իրականությունը վերափոխելու մեջ, որտեղ սահմանները՝  
իրականության և երևակայության, մասնավորի և ընդհանրի, տարածության և  
ժամանակի գծային տրամաբանության, հստակ չեն կամ չկան:

2 Զուգորդումը կամ ասոցացիան մեկնաբանվում է իբրև հոգեկանի տարրերի միջև  
եղած այն կապը, որի դեպքում որոշակի պայմաններում մեկի հանդեպ գալը առաջ է  
բերում նրա հետ կապված մյուսը (Փիլիսոփայական բառարան, խմբ.՝ Մ. Ռոզենտալի,  
Երևան, 1975, էջ 128):

3 «Կոլաժի տրամաբանություն» ասելով նկատի ունենք տարասեռ երևույթների,  
առարկաների պատկերների ցիտատային կամ ոչ գծային, տրամաբանական  
համադրումը մեկ հարթության մեջ կամ մեկ միջավայրում:

4 Կորա Ծերեթելին Փարաջանովին բնութագրում է որպես խաղացող մարդ (homo  
ludens)՝ հիմնվելով Յոհան Հեյդինգայի տեսակետի վրա, ըստ որի առաջին անգամ  
խաղի էությունը և նշանակությունը ձևակերպվում է որպես մշակույթի ակունք: (Կ  
Церетели., “Жизнь после смерти”, Исповедь, сост.: Церетели К., 2001, стр. 11-17).

5 Լ. Աբրամյան, “Кинорежиссер, смотрящий на мир глазами художника”, Калейдоскоп  
Параджанова: Рисунок, коллаж, ассамбляж: стр. 19.

6 Փարաջանովի արվեստի հիմքերը և առանձնահատկությունները, ինչպես նաև  
Փարաջանովի արվեստի պատմական համատեքստի բնությունը առանձին  
քննարկման նյութ են, այստեղ կաահմանափակվենք միայն գլխավոր դրույթների  
դիտարկմամբ:

7 Փարաջանովի մոտ դեռ մանկության տարիներին ձևավորված քաղաքի պատկերը  
ինքնին միատարր չէր և չէր կարող ներկայացվել որպես միասնական, միասեռ  
ամբողջություն: Ավելին՝ Փարաջանովի արվեստի բազմաշերտությունը, կոլաժային  
մտածելակերպի ձևավորման հիմքերը կարելի է տեսնել Թիֆլիսի բազմամշակութային  
կյանքում, որտեղ երբեմն իրարամերժ սովորույթները հայտնվում են մի հարթության  
վրա, միմյանց կողք կողքի:

նաև Փարաջանովի ֆիլմերի թեմատիկայում, սցենարներում և կերպարվեստում («Տատիկի ընկույզի մուրաբան» (1986), «Գլխարկներ ի հիշատակ Նատո Վաչնաձեի չխաղացած դերերի» (1984) և այլն)՝

Փարաջանովի արվեստի հաջորդ հիմքը կապվում է ՎԳԻԿ-ի<sup>2</sup> ուսուցիչների՝ Իգոր Սավչենկոյի և Ալեքսանդր Դոլժենկոյի հետ: Եթե Ի. Սավչենկոյի ազդեցությունն արտահայտվում է զուգորդումային մտածողության զարգացման<sup>3</sup> և արվեստի հոսանքներից անկախության մեջ<sup>4</sup>, ապա Ա. Դոլժենկոյի ազդեցությունը՝ 1920-ականների արվեստի, պոետիկական ավանդույթների փոխանցման և նյութի ակունքներին մոտենալու ձգտման մեջ:

Փարաջանովի ձեռագրի ձևավորման հաջորդ հիմքը 1960-ականների մշակութային միջավայրն է: 1960-1980-ական թվականների խորհրդային ոչ պաշտոնական արվեստը կարելի է բնութագրել որպես հետամբողջատիրական շրջանի գեղարվեստական փորձառություն, որը հիմնվում է գլխավորապես ազգային էսթետիկայի վրա և ունի այս կամ այն չափի մոդեռնիստական ուղղվածություն<sup>5</sup>:

Դեռևս Զնիալի շրջանից սկսած՝ 1960-ականների արվեստագետները հայտնվում են մեկ մշակութային-գաղափարական և ձևային-սիմվոլիկ հոսքում՝ փնտրելով նոր արտահայտչամիջոցներ<sup>6</sup>: Նրանք գլխավորապես հիմնվում են 1920-1930-ական թթ. ավանդույթի վրա և կրում արևմտյան արվեստի ազդեցությունը<sup>7</sup>:

Արվեստագետները փնտրում են նոր արտահայտչամիջոցներ կերպարվեստի բոլոր ասպարեզներում: 1950-ական թթ.

1 Մանկության դերը իր արվեստում կարևորելու յուրօրինակ քայլ է ինքնակենսագրական «Խոստովանանք» սցենարում ընդգրկված մակագրությունը. «Հեղինակ (մահացել է մանուկ հասակում)»:

2 Կինեմատոգրաֆիայի համամիութենական պետական ինստիտուտ (Всесоюзный государственный институт кинематографии):

3 С. Параджанов, “Вечное движение”. Искусство кино, N 1, с. 60-66.

4 Այս մասին փաստում են ռեֆիորներ Վադիմիր Նաումովն ու Ալեքսանդր Ալովը, ովքեր Փարաջանովի հետ սովորում էին նույն կուրսում (Steffen «The Cinema of Sergei Parajanov», p. 25):

5 Л. Смирная, “Украинский художественный нонконформизм 1960-х. Истоки возникновения и тенденции развития”, [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=Spdr\\_2015\\_11\\_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Spdr_2015_11_23), (այցելված է 23.02.2017)

6 Նույն տեղում:

7 Նույն տեղում:

վերջից խորհրդային կերպարվեստում սկսում են անհետանալ պաթետիկ և պատմողական-նատուրալիստական միտումները: Պատահականությունը և վայրկենականությունն իրենց տեղը զիջում են հուզական շեշտադրմանը: Արվեստագետները դիմում են պայմանական, ընդհանրացված ձևերի՝ ժխտելով ցանկացած նկարագրողականություն: Խնդիրը իրականության վերարտադրությունից անցնում է պատկերի հուզական մեկնաբանմանը, որը զերծ է նկարագրողական բնույթից և ներկայացվում է հեղինակային դիրքից<sup>1</sup>:

1960-ական թթ. առաջին տարիները Փարաջանովի արվեստում շրջադարձային պահ էին, ինչը մեկնարկում է կինեմատոգրաֆում «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմով, կերպարվեստում՝ կոլաժի առաջին փորձերով:

Եթե Փարաջանովի 1950-ականների կերպարվեստի ստեղծագործությունները հարթային են և միաշերտ, ապա 1960-ականներից աշխատանքները ձեռք են բերում ծավալային բնույթ և դառնում են բազմաշերտ: Այս միտումը շարունակվում է և հետագա փուլերում՝ ընդհուպ մինչև 1980-ականներին ստեղծված տարածական ստեղծագործությունները («Բռնապետ» (1989), «Մեր գինին» (1988) և այլն)<sup>2</sup>: Կինեմատոգրաֆում գլխավոր ձեռքբերումը կապված է կինոլեզվում նորարարության հետ, որը միաժամանակ մեկնաբանվում է նաև «արխայիկ» արվեստի որոշ սկզբունքների վերհանման քայլ:

Փարաջանովի կերպարվեստում 1960-ականների առաջին տարիներին շրջադարձային պահը պատկերի ամբողջականության կամ գծային տրամաբանությամբ կառուցված ամբողջականության հաղթահարումն է տեսողական դաշտում և ձևային առումով հարթային, միաշերտ մակերեսի քայքայումը: Աշխատանքների հարթության ամբողջականությունը սկսում է քայքայվել, ձեռք բերել ծավալ, մասնատվել, և սա տեղի է ունենում երկու ճանապարհով՝ հարթության քայքայման, ծավալների ֆիզիկապես մասնատման (խճանկարի, ռելիեֆների տեխնիկայի) միջոցով և տարբեր պատկերների հատվածների հավաքման (կոլաժի) միջոցով կամ այս երկուսի համատեղմամբ: Սակայն սրան զուգահեռ՝ ամբողջական, հարթային պատկերը պահպանվում է հիմնականում գրաֆիկայում:

1 Т. Ильина, “История искусств: Отечественное искусство”, Москва, 2000, <http://www.bibliotekar.ru/istoria-iskusstva-russia/16.htm>; (այցելված է 24.03.2017)

2 Այս փուլի որոշ գործերում տարածությունը ներգրավվում է աշխատանքի մեջ (Բաքվի 28 կոմիսարներին նվիրված աշխատանքում (1984)):

Այնուամենայնիվ, ինչպես և նախորդ շրջանում, ամբողջական այս պատկերներում իրականության ռեալիստական վերարտադրության փորձ չենք հանդիպում: Եթե խճանկարի, ռելիեֆի դեպքում պահպանվում են կոմպոզիցիոն պարզ լուծումներ, պահպանվում է տրամաբանության որոշակի գծայնություն, ապա կոլաժում հորինվածքի խնդիրը փոխվում է, և գործ ենք ունենում ավելի բարդ կառուցվածքով պատկերային համակարգի հետ:

1960-ականների և 1970-ականների առաջին տարիների թեմատիկ ընտրությունը շարունակում է 1950-ականների տրամաբանությունը՝ ինքնակենսագրական և մտերիմներին նվիրված («Որդուս վարսերը» 1960-ական թթ., «Ժողայի դիմանկարը» (1969), ժամանակի խնդիրներին անդրադարձող («Ժամանակակիցողբերություն», 1960-ական) և արդեն իսկ հայտնի կամ մշակույթից ժառանգած («Մեքսիկա»<sup>1</sup> (1965), «Երուսաղեմ»<sup>2</sup> (1970): Սակայն երբեմն կոտրվում են հստակ սահմանները և մեկ աշխատանքում հայտնվում են վերը հիշատակված նյութերը միախառնված ձևով («Խորհրդավոր ընթիք» (1973), «Երրորդություն» (1970-ական թթ.):

1962-1963 թթ. Փարաջանովը շարունակում է դեռևս 1950-ականների արվեստում սկզբնավորված, բայց դեռևս թույլ արտահայտված ձևային բազմազանության սկզբունքը: Մենք կսահմանափակվենք մեկ-երկու կարևոր գործի քննությամբ:

«Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում Փարաջանովը իրականության ներկայացման ընդունված օբյեկտիվ ամբողջական պատկերը փոխարինում է բազում, երբեմն անկայուն դիտակետերից դիտված պատկերով և հարցականի տակ դնում իրականության ամբողջականության և օբյեկտիվ ընկալման խնդիրը: Օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հայացքների խաղով և միասնությամբ հաղորդում է միֆոլոգիական իրականության պատկեր: Մեկ այլ քայլով հարթային պատկերը կամ ֆիլմի լեզվին ոչ բնորոշ պատկերը բերում է ֆիլմի տարածք որպես այլաբանություն (խոսքը սպիտակ ֆոնին հայտնվող կարմիր ձիերի կադրի մասին է, որտեղ գործ ունենք հարթային պատկերի հետ)<sup>3</sup>:

1 Ամենայն հավանականությամբ մտքում ունեցել է Ս. Էյզենշտեյնի «Վիվա Մեքսիկա» ֆիլմի մոտիվները:

2 Հավանաբար ազդված է եղել Պազոլինիի «Ավետարան ըստ Մատթեոսի» ֆիլմից:

3 P. Efrid, "Amorphous forms: time and subjectivity in Shadows of Forgotten Ancestors", <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17503132.2014.881670>. (այցելվել է 03.04.2017).

1960-ականների առաջին տարիներից իրականության ամբողջական պատկերի հարցադրումը տարածվում է նաև կերպարվեստի վրա: 1960-ականներից Փարաջանովի արվեստում կոլաժը դառնում է որպես մտածողության մաս՝ դրսևորվելով և՛ որպես տեխնիկա, և՛ որպես պատկերի կառուցվածքային սկզբունք: Կոլաժի տրամաբանությունը արտահայտվում է նաև որոշ սցենարների կառուցվածքում («Կիևյան որմնանկարներ», «Սայաթ-Նովա»): Փարաջանովի արվեստում կոլաժի ի հայտ գալը պայմանավորված է մի քանի դրույթներով:

Կոլաժը Փարաջանովի համար, հավանաբար, կապված է մոնտաժի հետ: Մոնտաժը երկու կադրերի համադրումն է, որտեղ ոչ միայն միավորվում է երկուսի իմաստը, այլև ստեղծում նոր իմաստ, որը չի պարունակում նրանցից յուրաքանչյուրը առանձին: Մոնտաժի տեսությունը և փորձը կապված են պոետիկ լեզվի խնդիրների հետ, ինչը Խորհրդային Միությունում սկիզբ է առնում հետհեղափոխական շրջանում<sup>1</sup>: Փարաջանովը հետաքրքրված էր 1920-ականների կինոյի մտահոգություններով (հատկապես հիշատակում է Ս. Էյզենշտեյնի անունը):

Կոլաժին անցնելու հաջորդ հիմքը դարձյալ որոշակիորեն կապվում է կինոլեզվի հետ: Խոսքը տարբեր դիտակետերի օգտագործման միջոցով իրականության ամբողջական պատկերի քայքայման մասին է, ինչը դրսևորվում է «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում:

Եթե մոնտաժի միջոցով մեկ ստեղծագործության մեջ հավաքվում են տարբեր ժամանակային և տարածական հատվածներ, ապա պյուժեի ընդհանուր գիծը և պատմողականությունը միավորում են այս տարբերությունը՝ ստեղծելով գծային տրամաբանության տպավորություն: Փարաջանովի կինոարվեստում պյուժետային գիծը թույլ է, և հետևաբար յուրաքանչյուր կադրը կամ պատումը որոշակիորեն անկախ է մյուսներից<sup>2</sup>:

Եվ, վերջապես, չի բացառվում նաև մեկ ստեղծագործության սահմաններում հակադիր տարրերի միավորման սկզբունքը, որը ելնում է ոչ թե զուտ կինոլեզվի առանձնահատկությունից, այլ Փարաջանովի ընդհանուր մտածողությունից: Նկատի ունենք ոչ թե կերպարվեստում կոլաժի ի հայտ գալը պետք է բխեցնել ֆիլմերից կամ հակառակը, այլ կոլաժի սկզբունքը դիտարկել որպես տարբեր միջոցների միահյուսման հնարավորություն:

1 Лотман, Цивьян, Диалог с экраном, , Таллинн, 1994, с. 23.

2 Այս անկախությունը առավել ակնհայտ է և շեշտված «Մոռացված նախնիների ստվերներին» հաջորդող ֆիլմերում:

Փարաջանովը իր կոլաժները համարում է խտացված ֆիլմ՝ կոլաժի պատմության մեջ նոր քայլ անելով: Եթե կուբիստները հրաժարվում են պատրանքային տարածությունից, Փարաջանովի արվեստում առարկաները, միջավայրը, կերպարները խաղում են կարևոր դեր<sup>1</sup>: Թեև Փարաջանովը կոլաժներում հրաժարվում է գծային հեռանկարից, այնուամենայնիվ ստեղծում է միջավայր, տարածություն՝ ինչ-որ առումով առավել մոտ կանգնելով սյուրռեալիստական պատկերների տրամաբանությանը: Առարկաները, խորհրդանշանները այլ իմաստ են ստանում նոր համատեքստում, բայց հեռավոր ձևով պահպանում են կապը նախնական պատկերի հետ՝ ձեռք բերելով բազմիմաստություն և բազմանշանակություն և թույլ տալով անել տարաբնույթ մեկնաբանություններ:

Կոլաժային առաջին փորձերից մեկը համարվում է 1960-ականներին արված «Կնոջ դիմանկարը» (նկ. 1): Աշխատանքը թղթի ամբողջ մակերեսը զբաղեցնող կնոջ պրոֆիլ է: Կատարված է գրաֆիտով: Նկարված մազերի ճակատային մասում ամրացված է իրական մազափունջ և փայլաթիթեղի կտրտանքներ՝ սանրվածքի տարբեր հատվածներում և ականջի հատվածում: Սանրվածքի ներքևի հատվածում ամրացված է մարգարիտ: Մի կողմից իրական մազափունջը շարունակում է պատկերված մազերի տրամաբանությունը ըստ տեղադրության և ուղղվածության, իսկ արծաթավուն փայլաթիթեղները կրկնում են սանրվածքի մազափնջերի ռիթմիկ ուղղության տրամաբանությունը: Եթե քննենք գործը օգտագործված նյութի բնույթի տեսանկյունից, կարելի է ասել, որ մի աշխատանքում համատեղված են պատկեր՝ կերպարվեստի նմուշ, իրականությունից բերված առարկա՝ մազափունջ, որն օգտագործվում է իր նախնական գործառնությամբ, իրականությունից բերված տարր՝ փայլաթիթեղ, որն օգտագործվում է նոր իմաստով, գործառնությամբ: Փարաջանովը արծաթավուն փայլաթիթեղը գուգորդում է կնոջ մազերի արծաթավուն երանգի հետ:

Այլ կերպ ասած՝ մի հարթության մեջ հավաքում է երեք տիպի օբյեկտներ. իրական-փաստական՝ մազեր, մարգարիտ, պատկերային-պատրանքային՝ նկար, և իրական-փաստական, բայց զրկված իրականության մեջ իր գործառնությից՝ փայլաթիթեղ: Կառուցվածքային

1 Л. Акопян, “Особенности киноязыка Сергея Параджанова”, (маг. диссертация), Санкт-Петербургский государственный университет, 2016, <https://dspace.spbu.ru/handle/11701/5056> (այցելվել է 18.01.2017).

առումով խնդիրը այստեղ ոչ թե պատկերի մասնատման մեջ է, այլ նոր հարթության կամ իրականության ստեղծման:

Ինչպես արդեն նշել ենք, կոլաժը միայն տեխնիկական հնարք չէր: 1960-ականներով թվագրված աշխատանքներից մեզ է հասել գեղանկարչական մեկ աշխատանք՝ 1963 թ. արված «Ինքնանկար Հաղպատի ֆոնի վրա» (գուն. պտկ. 7) կտավը, որում երևում է պատկերի ամբողջության մասնատման օրինակ, բայց զսպված, նուրբ և առաջին հայացքից աննկատելի ձևով: Հորինվածքը աջ մասից երկայնական ձևով բաժանվում է երկու՝ ձախակողմյան մեծ և աջակողմյան փոքր (կտավի լայնության մեկ վեցերորդի չափով) հատվածների: Ձախակողմյան հատվածում պատկերված է գետնին նստած Փարաջանովը: Վերևի ձախակողմյան հատվածի պատուհանից երևում է եկեղեցու գմբեթի մի հատված: Աջակողմյան հատվածում՝ կապույտ ֆոնին, մարդկային, կենդանական սխեմատիկ և սիմվոլիկ նշաններ են (տուն, սիրտ, տեքստային նշաններ)՝ ուղղահայաց հաջորդականությամբ: Երկու հատվածների պատկերների տրամաբանությունը նույնական չէ: Ձախ կողմում, թեկուզև պայմանական, բայց իրականության վերարտադրություն է, աջում՝ սիմվոլիկ նշաններ: Ձևային առումով և՛ ձախ, և՛ աջ հատվածները նույն կերպ են լուծված՝ կիսաթափանցիկ, միաշերտ քսվածքով (այնպես, որ տակից երևում է կտավի լուսավորությունը) և թափանցիկ քսվածքի անմիատարրությամբ, քերծված՝ սպիտակ եզրագծերով: Եթե դարասկզբին կեղծ կոլաժը<sup>1</sup> ստեղծվում էր դիտավորյալ կտրվածության, կոլաժայնության պատրանքի ընդգծմամբ, ապա այստեղ տեղի է ունենում հակառակը: Նույն մաներայով աշխատելը աջակողմյան և ձախակողմյան հատվածների տարբերությունը կարծես թուլացնում է և դարձնում աչքի համար սովոր և ներդաշնակ:

1960-ական թվականների կեսերին Փարաջանովի արվեստում մի նոր շրջան է սկսվում: Կինեմատոգրաֆում հրաժարվում է «Մոռացված նախնիների ստվերների» մի շարք ձեռքբերումներից, մասնավորապես՝ շարժվող տեսախցիկից և անցում է կատարում ստատիկ կադրի: Սա չի նշանակում շարժման բացասում: Այս շրջանում գործ ունենք հորինվածքների ներքին շարժման հետ, ինչը դրսևորվում է կրկնությունների, ռիթմի և ներքին հակադրությունների միջոցով:

<sup>1</sup> Կեղծ կոլաժ ասելով նկատի ունենք հնարքը, երբ պատկերի հարթության վրա նկարելու միջոցով ստեղծվում է կոլաժի պատրանք:



Կերպարվեստում 1960-ական թվականների կեսերից<sup>1</sup> կոլաժին զուգահեռ հայտնվում են նոր նյութեր և տեխնիկաներ, հիմնականում՝ ժողովրդական կամ մոնումենտալ արվեստներին բնորոշ (խեցեգործություն, խճանկար, վիտրաժ)<sup>2</sup>: 1980-ական թվականներից հետո որոշ դեպքերում կոլաժը կառուցվում է այս միջոցների համադրմամբ («Տիրամայր», «Դանիել Օլբրիխսկու դիմանկարը», 1984):

Կինոգեոմ Ջեյմս Ստեֆենը նկատում է, որ «Կինյան որմնանկարներ» (1965) ֆիլմում տեսախցիկի դիտակետը ոչ թե ինչ-որ մեկի տեսակետն է կամ պատուհան դեպի աշխարհ, այլ շրջանակ, ըստ որի կազմակերպված են կադրի ներսի բոլոր առարկաները<sup>3</sup>: Փարաջանովը օգտագործում է դատարկ շրջանակը՝ կարծես ակնարկելով ֆիլմի պատկերային լինելու փաստը: Հետագայում դատարկ շրջանակի մոտիվը օգտագործում է «Հակոբ Հովսեփանյան» (1967), «Սայաթ-Նովա» (1967-1969) ֆիլմերում, իսկ կերպարվեստի որոշ աշխատանքներում («Տիրամայր», 1971-1973) շրջանակը դառնում է ստեղծագործության շարունակություն՝ հարցականի տակ առնելով իր սկզբնական գործառնությունը<sup>4</sup>:

1967-1969 թթ. Փարաջանովը Երևանի ստուդիայում նկարահանում է «Սայաթ-Նովա» ֆիլմը: Իր խոսքում Փարաջանովը նշում է. «Ես փորձել եմ պատկերել արվեստը կյանքում, իսկ կյանքը պատկերել արվեստում... որպեսզի արվեստը արտացոլվի կյանքում: Այն աշխարհը, որը ուղեկցել է պոետին»<sup>5</sup>: Այսինքն՝ հեղինակը փորձում է փոխել իրականության և արվեստի դիրքը: Կերպարվեստում նմանատիպ փորձեր արվում են կոլաժում («Ջոն Ապդայքի ինքնանկարով կոլաժ», 1965, 1978)<sup>6</sup>:

1 Մեզ հայտնի հստակ թվագրված աշխատանքները կատարված են 1965 թ., սակայն կան նմանատիպ աշխատանքներ («Քարե կուռք», «Երեք ավանակ»), որոնց թվագրումը հստակ չէ, հետևաբար՝ չենք ժխտում տեսակետը, որ Փարաջանովն անդրադառնում է այս տեխնիկաներին ավելի վաղ, քան 1965 թ.:

2 1957 թ. Փարաջանովը նկարահանել էր «Ոսկե ձեռքեր» փաստագրական ֆիլմը ուկրաինական խեցեգործության մասին, որում տեղ էր հատկացվել նաև ասեղնագործությանը:

3 J. Steffen, "Kyiv Frescoes: Sergei Paradjanov's Unrealized Film Project". <http://www.kinokultura.com/specials/9/steffen.shtml> (այցելված է 08.04.2017).

4 Նույն տեղում:

5 Параджанов, "Выступление перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971...".

6 Դրանք առավել ցայտուն են արտահայտվում արդեն հետքանոյան շրջանում («Կոլումբոսի հավկիթը», 1985, «Դրվագներ Ջոկոնդայի կյանքից» շարքի «Խորհրդավոր ընթրիք», 1988 կոլաժներում):

Ֆիլմում տարածական աշխարհագրական հստակ միջավայրը բացակայում է կամ պայմանական է: Ժամանակային տեսանկյունից ֆիլմը պանխրոն է: Փարաջանովը ժամանակային առումով չի հեռացնում դիտողին և պատկերվածը: Ընդհակառակը՝ այն, ինչ տեղի է ունենում էկրանին, կատարվում է հենց հիմա, և դիտողը ինքնաբերաբար դառնում է, այսպես ասած, ծեսի մասնակից, այլ ոչ՝ վկա<sup>1</sup>: Դիտողը ստանում է ոչ թե տեղեկություն, այլ տպավորություն: Թեև սյուժեն թույլ է արտահայտված, այնուամենայնիվ, չի բացակայում, պարզապես պատմողականությանը փոխարինում է խորհրդանշական պատկերումը<sup>2</sup>:

Ֆիլմը ամբողջությամբ նկարված է անշարժ տեսախցիկով՝ մի կետից: Եթե ֆիլմը դիտարկենք պատկերային տեսանկյունից, հնարավոր կլինի քննարկել յուրաքանչյուր կադրը առանձին որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն: Մենք կսահմանափակվենք միայն մեկի քննությամբ:

Տեսարաններից մեկում եկեղեցին ներկայացվում է լուսավորված ներքևից այնպես, որ կառույցը հակադրվում է սև ֆոնին՝ թողնելով ապլիկացիայի կամ կոլաժի տպավորություն: Եթե եկեղեցու վերին հատվածը սև ֆոնից կտրվում է ուրվագծով և տրամաբանական թվում (եթե հաշվի առնենք ներքևից լուսավորված լինելու հանգամանքը), ապա եկեղեցու ստորին հատվածը ֆոնից կտրվում է անտրամաբանական ձևով՝ երկրաչափական «կամայական» կտրվածքով, ինչը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ կոլաժի սկզբունքի անմիջական ներմուծում ֆիլմի դաշտ:

Ֆիլմերում քննարկված խնդիրները որոշ չափով տարածվում են նույն շրջանի կերպարվեստի վրա, սակայն առավել սրվում են հետքանտային շրջանում, երբ արդեն կինոլեզվի փորձերը թուլանում են: 1960-ականների կեսերից Փարաջանովի կերպարվեստում բազմազանությունը տարածվում է արվեստի ավանդական տեսակների և կոլաժի ասպարեզում:

«Սայաթ-Նովայի» էսքիզներից մեկում (գուն. պտկ. 8) ուղղահայաց ձգվածությամբ նրբատախտակի վրա գործվածքի հատվածներից փակցված են ուղղահայաց երեք անգլուխ «ֆիգուր» և ստորին աջ անկյունում՝ հորիզոնական ձգվածությամբ գործվածքի ուղղանկյունաձև պատտառիկ: Ամենամեծ ֆիգուրը տեղադրված է կենտրոնից քիչ ձախ՝

1 А. Аветисян., “Особенности “кинематографического времени” в творчестве Сергея Параджанова.” [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2013/2328/43075\\_a9c7.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/2328/43075_a9c7.pdf) (այցելվել է 29.05.2017):

2 Նույն տեղում:

ներքևում սկզբնավորվելով ստորին եզրից և տեղավորվելով էսքիզի բարձրության երեք քառորդում: Հաջորդ՝ միջին ֆիգուրը տեղադրված է կենտրոնականից ձախ՝ սկիզբ առնելով հարթության կենտրոնից քիչ ներքև և ավարտվելով էսքիզի բարձրության մեկ վեցերորդ հատվածում՝ կենտրոնական ֆիգուրից ավելի բարձր: Երրորդ՝ ամենավոքր ֆիգուրը տեղադրված է կենտրոնական ֆիգուրից աջ՝ սկզբնավորվելով կենտրոնական ֆիգուրի վերին ծայրից քիչ ցած դիրքից և ավարտվելով գրեթե էսքիզի վերին եզրում, բայց չհատվելով նրան (կենտրոնական ֆիգուրը հատվում է ստորին եզրին): Ֆիգուրների ուղղահայաց դիրքին հակադրվում է ստորին աջ անկյունում տեղադրված ուղղանկյուն հատվածը: Հատվածը խախտում է ֆիգուրների կազմավորած եռանկյունաձև հորինվածքը: Էսքիզում գործածվում է երեք ֆակտուրա՝ նույն զարդամոտիվով, բայց տարբեր երանգավորում ունեցող (կարմիր, թանաքագույն, դեղին) գործվածք, սև միատոն հատված (կոշիկների հատվածը) և նրբատախտակի գծային խաղերով ֆակտուրան: Ֆիգուրները կանգնած են նույն դիրքով, ասես նույն պատկերի կրկնությունը լինեն կամ արձագանքը: Մյուս կողմից՝ ֆիգուրների չափսերի տարբերությունը և տարբեր դիրքերից սկզբնավորումը ստեղծում են որոշակի տարածականություն կամ ստիպում են դիտողին ենթադրել տարածության մեջ ֆիգուրների տեղադրության մասին, թեև գործ ունենք հարթային մակերեսների հետ: Տարածականության մասին հուշում է նաև առաջին պլանի ձախակողմյան հատվածը, որը կարծես նշում է հարթության գոյությունը, որի վրա կանգնած է ֆիգուրը: Իսկ աջակողմյան վերին ամենավոքր ֆիգուրը տոնավորված է ավելի մուգ, հետևաբար գործվածքի զարդամոտիվները պակաս արտահայտիչ են, քան մյուս երկուսինը, և պակասում է ֆիգուրի մի հատվածը՝ բազուկի հատվածը: Որոշակի առումով ֆիգուրը մղվում է հետին պլան: Փաստորեն գործ ունենք պատկերի ընկալման երկակի հնարավորության հետ. մի կողմից՝ հարթային պատկեր, մյուս կողմից՝ տարածության ակնարկ: Այսինքն՝ գործ ունենք մեկ դեպի վեր ձգվող հորինվածքի հետ (եթե հաշվի առնենք, որ պատկերը հարթային է), մեկ դեպի ներս խորացող տարածության: Այս երկակիությունը ապահովում է էսքիզի ներքին շարժումը:

Այս շրջանի աշխատանքներից առավել հետաքրքրական է հատկապես Ջոն Ապդայկի ինքնանկարով կոլաժը (1965) (նկ. 2)՝

1 Սույն թվագրումը ըստ Վասիլի Կատանյանի աշխատության (В. Катанян, Цена вечного праздника, Москва, 1994):

Կոլաժի հիմքում ուղղահայաց ձգվածությամբ սպիտակ հարթություն է, վրան՝ գրիչով արված դիմանկար, ստորին հատվածում կենտրոնից ձախ անգլերեն մակագրությամբ՝ «Ինքնանկար Ջոն Ապդայկի կողմից իր ամենաբարի ընկերոջը՝ Սերգեյ Փարաջանովին» (Self Portrait by John Updike in/to/ my most kind friend Sergei Paradjanov): Դիմանկարի հեղինակը արձակագիր, բանաստեղծ և գրական քննադատ Ջոն Ապդայքն է, ով ծանոթ էր Փարաջանովին և, ըստ գրականագետ Ա. Բոժկոյի վկայության<sup>1</sup>, եղել է Փարաջանովի կիևյան բնակարանում: Պետք է նշել, որ աշխատանքը միակ օրինակը չէ, որում Փարաջանովը այլ հեղինակների աշխատանքներ գործածում է որպես ստեղծագործության նյութ, այնպես, ինչպես վարվում է որևէ այլ գործի լուսանկարի կամ վերատպության դեպքում («Վեշվոդ», Ջուլյեկա Բաժբեուկ-Մելիքյան և Սերգեյ Փարաջանով (1986), «Զատիկ» Միկոլա Կրիվենկո և Սերգեյ Փարաջանով (1985)):

Աշխատանքի վերին հատվածում՝ կենտրոնից աջ և ձախ, ամրացված են նույնանման երկու քառանկյուն կտրոններ՝ օղակից կախված գառան պատկերով և անգլերեն «Հաստատված է 1818» (“Established 1818”) գրությամբ:

Կենտրոնից ներքև և փոքր-ինչ ձախ ամրացված են գունավոր ամսագրից կտրված հատվածներ. վերնագգեստի մի մասի պատկերի հատված, փողկապի հատվածի պատկերով հատված, որոնք միասին ստեղծում են ամբողջական պատկերից ներմուծված հատվածի տպավորություն: Այս հատվածների ամբողջությունը տեղադրված է հիմքի վրա այնպես, որ կարծես աջ կողմից շարունակում են հիմքի դիմանկարի տրամաբանությունը գծային առումով, բայց՝ նյութի և տեխնիկայի փոփոխմամբ: Ձախ կողմում գծանկարի հետ տրամաբանական կապը խախտված է, և հատվածը անկախ ձևով տեղադրված է կոլաժի սպիտակ հիմքին (ֆիլմում հատվածի և ֆոնի գծային և անկախ համադրման քայլի օրինակը «Սայաթ-Նովայի» տեսարանն է, որում եկեղեցին լուսավորված է ներքևի հատվածից):

Ամսագրից ներմուծված հատվածի աջ եզրից զուգահեռաբար տեղադրված ուղղանկյունաձև երկու հատվածները կամրջի նման միավորում են վերատպության միջավայրը և գծային միջավայրը, միաժամանակ՝ զուգորդական կերպով ստեղծում զրպանի տպավորություն, որի վերին եզրին կարդացվում է ռուսերեն

<sup>1</sup> Ա.Բոժկո, «Անմար լույսը տաղանդի», Մոռացված նախնիների ստվերները, Հավերժական շարժում, Երևան, 2012, էջ 20:

«Ամերիկացի» (Американец) գրությունը: Մեկ այլ հատված է ամրացված «գրպանի» վերին հատվածին՝ ծաղկեփնջի պատկերով, որն իր հերթին զուգորդական կերպով թաշկինակի տպավորություն է թողնում: Զուգահեռ՝ գրպան հիշեցնող ամրացված փողկապի հատվածը տեսողական ձևով գծանկարի տրամաբանությունը կապում է աջ հատվածի հետ՝ ապահովելով երկու միջավայրերի անցման սահունությունը և ինչ-որ իմաստով կոտրում ձախակողմյան հատվածի սահմանը:

Ականատես ենք լինում, թե ինչպես մի պայմանական՝ գծային միջավայրից անցում է կատարվում այլ՝ դարձյալ պայմանական, բայց իրականության պատրանքի ձգտող միջավայր:

Մյուս կողմում՝ ձախում, անցումը կտրուկ է, առանց որևէ տրամաբանական սահուն կապի: Այսինքն՝ երկու միջավայրերի միջև անցումը երկակի է. մի կողմից՝ ներդաշնակորեն, սահուն, մյուս կողմից՝ կտրուկ: Կրկին ականատես ենք լինում մասի և ամբողջ պատկերի երկակի համադրման՝ կտրուկ ձևով կամ հակադրելով մասը ամբողջին, և ներդաշնակորեն՝ այնպես, որ մասը շարունակում է ամբողջի տրամաբանությունը: Ստացվում է այնպես, որ մեկ ամբողջական ստեղծագործության սահմաններում համադրվում են հակասությունն ու ներդաշնակությունը՝ որպես նույն խնդրի (մեր դեպքում՝ երկու միջավայրերի անցման) հնարավոր լուծումներ:

Հաջորդ շերտը ապակե պաշտպանիչ շերտն է, որը կարծես անտեսանելի միջնորմ լինի կռվածի ներքին և արտաքին միջավայրերի համար: Ապակու արտաքին երեսի կիրառումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հերթական սահմանի հաղթահարում: Տվյալ դեպքում՝ ավանդաբար ընդունելի արվեստի սահմանի և իրականության սահմանի:

Ապակու վրա արդեն արտաքին կողմից ստորին մասում ամրացված է փայտե ձող՝ աջում փղոսկրե փոքրիկ բռնակով: Կենտրոնից աջ փակցված է փոքրիկ կտրոն՝ որի մի հատվածը չի ընթերցվում, երեք տողերում ընթերցվում է միայն «judi Bail, 865wet, new York» գրությունը, և, ինչպես և վերևի հատվածի երկու անգլերեն գրվածքներով կտրոնները, հղում է արևմտյան մշակույթի ներկայությանը: Վերջինս շեշտվում է արդեն հիշատակված գրպանի ռուսալեզու «Ամերիկացի» պիտակով, որն էլ իր հերթին կարծես արվեստագետի հայացքի՝ խորհրդային համատեքստից դեպի դուրս հայացքի ներկայությունն է և արձագանքը անգլերեն մյուս գրվածքների:

Ապակու արտաքին մասում՝ կենտրոնից ներքև, ամսագրից կտրված և փակցված անձրևանոցի կամ ձեռնափայտի բռնակից քիչ ներքև, ամրացված է նմանատիպ առարկա՝ բայց իրական, նյութական, ծավալային: Խնդիրն այն է, որ անձրևանոցի բռնակը ամրացված է անձրևանոցի բռնակի պատկերից քիչ ներքև և կարծես պատկերի արձագանքը լինի իրականության մեջ: Առաջին հայացքից դիտողը տեսնում է միայն պատկեր, միայն դիտողի շարժումը և դիրքի փոփոխությունն են թույլ տալիս հասկանալ, որ հարթ մակերեսին ամրացված է նյութական առարկա: Եթե սովորաբար արվեստի դաշտում ստեղծվում է իրականության պատրանք, այս դեպքում իրական, նյութական-ծավալային առարկան ներմուծվում է արվեստի տարածք և տեսողական դաշտում գրեթե հավասարեցվում պատրանքի: Իրական առարկան ընկալում ենք որպես պատկեր՝ իրական նյութի և պատկերի համադրության միջոցով: Փարաջանովը խաղում է մեր պատկերացումների հետ:

Փաստորեն, Ջոն Ապդայքի ինքնանկարով կոլաժում գործ ունենք իրականության և պատրանքի այնպիսի հարաբերության հետ, որտեղ, հաշվի առնելով տեսողական ընկալման առանձնահատկությունները, պատրանքը և իրական-նյութականը ներկայանում և ընկալվում են մի հարթության մեջ, իրար հավասար: Բազմաշերտ, ծավալային մոդելավորված տարածությունը ընկալվում է որպես հարթային: Փարաջանովը կոտրում է իրականության և պատկերի-պատրանքի սահմանը տեսողական զգայական մակարդակում: Այս քայլով Փարաջանովը ստեղծում է պատրանք, բայց ոչ թե իրականության պատրանք հարթության վրա, այլ պատկերի պատրանք իրականության մեջ (իրական առարկայի պատկերայնության պատրանք): Քայլ, որով ինչ-որ տեղ դուրս է գալիս դասական արվեստի հիմնական սկզբունքի՝ հարթության վրա կամ նյութի միջոցով իրականության պատրանքային պատկեր ստեղծելու դեմ, բայց մյուս կողմից՝ հավատարիմ մնալով դրան՝ պատրանք ստեղծելով:

Իր քննությունը սա այս շրջանից մեզ հասած միակ գործն է: Ցուցադրությունում 1965 թվականի կողքին նշված է 1978 թվականը: Ցավոք, այս շրջանից պահպանված գործերը թույլ չեն տալիս փաստել կամ հերքել՝ արդյոք աշխատանքը կատարվել է 1960-ական թվականներին, թե ավելի ուշ: Հավանաբար՝ միայն հետքանտային շրջանի աշխատանքների քննությունը թույլ կտա հստակորեն թվագրել

աշխատանքը: Ամեն դեպքում, իրական և պատրանքային միջավայրերի խնդիրը ծագում և առաջին անգամ դրսևորվում է 1960-ականների ֆիլմերում:

Բանտարկության տարիների (1974-1978 թթ.) կերպարվեստում Փարաջանովը հրաժարվում է արվեստի լեզվական խնդիրների փորձարկումից, և կերպարվեստը ձեռք է բերում որոշակի պատմողական, նկարագրողական բնույթ՝ համեմատած նախորդ շրջանի հետ: Կերպարվեստի բնագավառում հետբանտային շրջանը վեր է բարձրացնում 1960-ականներին կինոյում ծագած մի շարք մտահոգություններ (ինչպես արվեստի տարածքի և իրականության հարաբերությունը «Կոլումբոսի հավկիթը», 1985 կոլաժում, շրջանակների խնդիրը «Տիրամայրը», 1984 կոլաժում և այլն): Արվեստի լեզվական խնդիրները և նոր փորձարկումները շարունակվում են արդեն հետբանտային շրջանում՝ առաջ քաշելով նոր խնդիրներ և արտահայտչամիջոցներ, որոնք դուրս են արվեստի ավանդական տեսակների (գրաֆիկա, գեղանկար, կոլաժ և այլն) շրջանակներից և նոր ձեռքբերում են ոչ միայն Փարաջանովի արվեստի համատեքստում, այլև դիտարկման հետաքրքիր նյութ արվեստում առհասարակ՝ որպես նոր ձևերի դրսևորում:

Փաստորեն՝ 1960-ականներից մինչև 1973 թ. վերջնականապես ձևակերպվում են Փարաջանովի արվեստային լեզվամտածողության գլխավոր դրույթները: Սակայն, եթե կինեմատոգրաֆում 1960-ականների երկրորդ կեսը դիտարկվում է որպես հիմնական ձեռքբերումների շրջան, և հետագա 1980-ականների ֆիլմերը գլխավորապես ելնում են այս խնդիրներից, ապա կերպարվեստում շարունակվում է նոր միջոցների որոնումը: Հետևաբար՝ ենթադրում ենք, որ 1960-ականներից մինչև 1973 թ. արվեստի մի շարք խնդիրների լուսաբանումը առավել հստակ տեսք կստանա հետագայում Փարաջանովի ստեղծագործության լիակատար ուսումնասիրման և համեմատական քննության միջոցով:

## SUMMARY

### **Peculiarities of Sergey Parajanov's Art since 1960's up to 1973**

*Tatevik Haroutyunian,  
Magister of SAFAA*

The article considers the art of Sergey Parajanov during the 1960's from the beginning of 1970's, that is before his imprisonment. In the 1950's he made his first serious steps in art, having the influence of his childhood and his first teachers I. Savchenko and A.Dovjenko. However, the unique style of S. Parajanov finally formed in artistic and cultural environment of the 1960's. A turning point for his art started with the first experiments of collage, but for the cinematography it was the film "Shadows of Forgotten Ancestors". The article also examines the most important works that had been created in the 1960's.

**Key words:** *Sergey Parajanov, VGIK, I.Savchenko, A.Dovjenko, collage, cinematography, "Shadows of Forgotten Ancestors".*

## РЕЗЮМЕ

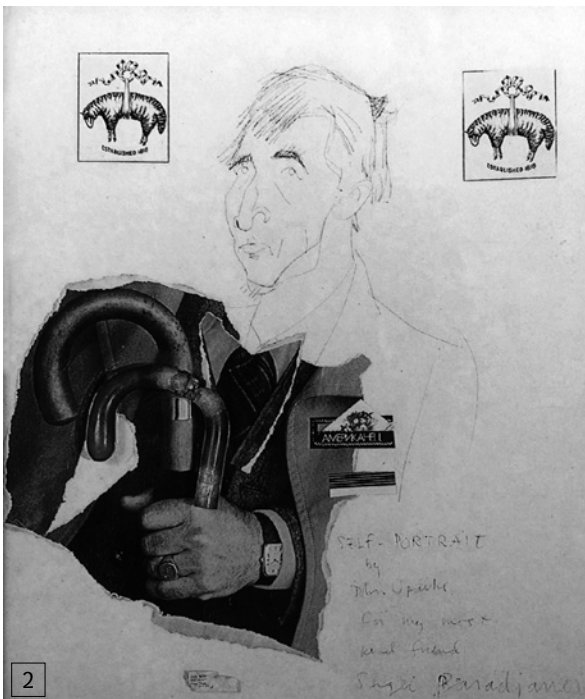
### **Особенности творчества Сергея Параджанова в период с 1960-х до 1973 года.**

*Татевик Арутюнян,  
магистр ГАХА (2017),*

Статья рассматривает изобразительное искусство Сергея Параджанова с 1960-их до его ареста - начала 1970-их. Параджанов делает первые серьезные шаги в искусстве в 1950-их годах. В их основе во многом можно узреть детские впечатления и влияние его учителей по ВГИК-у: И. Савченко и А. Довженко. Однако, его искусство окончательно сформировалось в культурной среде 1960-их. В его изобразительном творчестве ключевыми становятся первые коллажи, а в кинематографии - фильм "Тени забытых предков". В статье отдельно исследованы и другие работы, созданные в 1960-их.

**Ключевые слова.** *Сергей Параджанов, ВГИК, И. Савченко, А. Довженко, коллаж, кинематография, "Тени забытых предков".*





1. Կնոջ դիմանկար, 1960-ական թթ.
2. Ջոն Ապդայքի ինքնանկարով կոլաժ, 1965, 1978