

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-134

ЖУРАВЛЕВА Вероника Игоревна

*искусствовед, кандидат искусствоведения (PhD in Arts);
независимый исследователь (Армения, Ереван)
zhuravlyova.nika@gmail.com*

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

В статье рассматривается творческое наследие Сергея Параджанова в свете некоторых актуальных художественных течений в кино, изобразительных и междисциплинарных художественных практиках второй половины XX – начала XXI вв. Ставится вопрос о том, в каком контексте и в соотношении с чем творческое наследие режиссера может быть рассмотрено сегодня. В статье упоминается ранний кинематограф 1920-1930 гг., украинская школа поэтического кино, украинский неоавангард и движение шестидесятников, влияние кино Параджанова на кинематограф Ирана, Индии и США. Кроме этого, освещается влияние на изобразительные практики Сергея Параджанова опыта других художников, в том числе западных, а также точки соотнесения творений Параджанова и режиссеров американского киноандерграунда 1940-1970 гг. Затрагивается также тема осмысления творчества Параджанова современными художниками.

Ключевые слова: киноискусство XX века; художественные практики современного искусства, кино конца 1980-х годов, альтернативные художественные течения, украинское поэтическое кино 1960-х, творческое наследие Сергея Параджанова.

Вступление

Сергей Параджанов – один из ведущих художников (здесь наиболее точным является определение «Artist», как творческой лич-

ности, работающей сразу в нескольких направлениях искусства) XX века, родившихся и работавших на территории Советского Союза. Он внес существенный вклад в кинематограф и культуру сразу нескольких стран – это Грузия, Армения, Украина и Россия. Изучение творческого наследия Сергея Параджанова – непростая задача по целому ряду объективных и субъективных причин. В рамках моей работы, я рассматриваю искусство режиссера Сергея Параджанова системно, опираясь на полученные ранее результаты собственных исследований¹. Так, согласно им, в основе всего творческого наследия Параджанова лежит универсальная парадигма, носящая мифопоэтический характер, где под «парадигмой» понимается совокупность основополагающих принципов и сущностных аспектов, определяющих структуру картины мира в творчестве автора. Эта основа творчества Параджанова, по моему мнению, базируется на четырех универсальных категориях – архетипические сюжеты; национальный миф; личностный миф; авторизация существующих произведений искусства других авторов с помощью механизма «трансформации-присваивания». Данные базовые категории можно обнаружить в трех условно дифференцированных областях профессиональной деятельности режиссера – это кинотворчество, к которому я отношу в том числе работу над неосуществленными фильмами, включающую в себя написание сценария, разработку режиссерского сценария, создания эскизов костюмов и так далее; изобразительное искусство и *жизнетворчество* Сергея Параджанова, понимаемое мною как особый вид перформативной практики. Это краткие вводные, обозначающие методологические позиции, на которых основана моя работа и настоящий текст в том числе.

¹ Речь идет, прежде всего, о завершенном диссертационном исследовании на тему: «Сущностные аспекты картины мира в творчестве Сергея Параджанова», и о ряде моих научных публикаций на данную тему, например: Журавлева 2022, 63-78.

Однако в данной публикации я бы хотела затронуть тему не только и не столько искусствоведческого анализа работ Сергея Параджанова, но тему того, каким образом художественная практика режиссера пересекалась, повлияла, включена и имеет общее с некоторыми актуальными течениями в искусстве второй половины XX века. Разумеется, я не ставлю перед собой задачу охватить в сегодняшнем докладе все актуальные художественные течения последних семидесяти лет в тех областях творческой деятельности, к которым имеет отношение творческая деятельность Сергея Параджанова. Задача данного текста – дать пищу для размышлений над тем, в каком контексте и в соотношении с чем творческое наследие режиссера может быть рассмотрено сегодня.

Никаких школ я не создаю, я никому не преподаю. Любой человек, подражающий мне, просто беспомощен².

Сергей Параджанов

Киноискусство

Кино Сергея Параджанова, его эксперименты с изображением, движением камеры, цветом, монтажом, а точнее – отсутствием навыка работы с классическими принципами монтажа, что впоследствии вынудило Параджанова использовать в своих фильмах прием деления повествования на главы, но главное – его эксперименты с поэтическими образами, сегодня вызывают интерес не только у исследователей кино и советской культуры, как явления, но и у современных режиссеров и художников, пытающихся осмыслить его опыт в контексте пост- и деколониальных подходов в том числе. При этом творческое наследие Параджанова зачастую выглядит словно одинокая планета: оно существует как бы само по себе, не оставив учеников и последователей. Да, собственной школы в кино

² Paradjanov: A Requiem (Параджанов: Реквием): [документальный фильм], режиссер Р. Холлоуэй; производство: США, Германия, DVD (59 мин): цв., зв., Фильм вышел в 1994 г.

и широкого круга последователей Параджанов не создал, но все-таки одинокой планетой в искусстве он не является.

Во-первых, на самого режиссера прежде всего оказали влияние работы признанных мастеров кино 1920-1930 гг. и, главным образом, опыт дозвучивающего кинематографа. Параджанов выстраивал свой киноязык на особой манере использования аудиальных возможностей кино, где язык, то есть речь, скорее являлся не средством коммуникации, а частью общего симфонизма его избранных картин, состоящего из звучания национальных инструментов, звуков природы, звуков реальности предметного мира и так далее. Среди режиссеров мирового кино, оказавших влияние на Параджанова, можно выделить Жюльена Дювивье, Рене Клера, Рубена Мамуляна раннего периода его деятельности. В частности, в своей картине «Украинская рапсодия»³ Параджанов в финальной сцене использует визуальную цитату сцены фильма Мамуляна «Королева Кристина»⁴ (1933) с Гретой Гарбо в главной роли. Если же мы принимаем во внимание тот факт, что коммуникативная функция языка в фильмах Параджанова снижена, встает вопрос о том, что же приходит ей на замену? Это пластические принципы немого кинематографа, танцевальная пластика, в том числе балетная. Впервые зародившаяся в рамках нереализованного замысла «Киевские фрески», постепенно пластика тела актеров, их работа с жестом и танцем, срежиссированная Параджановым, полностью заменила монологи героев и диалоги между ними в его фильмах.

Рене Клер, упомянутый мною выше, в своих работах по теории кино в том числе исследовал природу поэтического кинематографа.

³ Украинская рапсодия: [игровой фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (88 мин): цв., зв., Фильм вышел в 1961 г.

⁴ Queen Christina (Королева Кристина): [художественный фильм], режиссер Рубен Мамулян; в ролях: Грета Гарбо, Джон Гилберт, Иэн Кит [и др.]; производство: США, Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (97 мин): черно-белый, зв., Фильм вышел в 1933 г.

В работе «“Чистое кино” и поэзия» автор предостерегает режиссеров, стремящихся экранизировать стихотворные тексты и романтические поэмы от слепого перенесения образов из текста на экран, подчеркивая: «В кино не может существовать иной поэзии, кроме той, которая создана образами фильма. Это совсем новая поэзия с еще не установившимися законами <...> Поэзия рождается в кино из ритма зрительских образов»⁵. В ленте «Под крышами Парижа»⁶ режиссер создает этот ритм поэтических образов не только и не столько с помощью конкретных элементов композиции сцены – образом может быть музыкальная тема, отдельная композиция, герой, помещенный в предложенные обстоятельства и так далее. Позже эту линию в полной мере развивает Сергей Параджанов в картине «Цвет граната»⁷, предпринимая собственную попытку создать «чистое кино», лишенное линейного повествования и выстроенное только на визуальных, поэтических образах, посредством которых создается трагический мир главного героя. Но до «Цвета граната» вышла первая культовая на сегодня картина режиссера «Тени забытых предков»⁸, которая ознаменовала собой новый, столь долгожданный виток школы украинского поэтического кино. В фильме Рона Холлоуэя использованы документальные кадры интервью Сергея Параджанова, в котором он мифологизирует историю собственного окончания ВГИКа, отмечая необычайное впечатление, которые произвела на Александра Довженко его дипломная работа

⁵ Клер Рене 1958, 90-91.

⁶ *Sous les toits de Paris* (Под крышами Парижа): [художественный фильм], режиссер Рене Клер; производство: Франция, Films Sonores Tobis, DVD (96 мин): черно-белый, зв. Фильм вышел 2 мая, 1930 г.

⁷ *Цвет граната*: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.

⁸ *Тіні забутих предків* (Тени забытых предков) [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (97 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1965 г.

«Молдавская сказка» (1952)⁹. Для режиссера было важно подчеркнуть собственную преемственность по отношению к режиссерам, стоящим у истоков украинской поэтической школы кино – это А. Довженко, И. Кавалеридзе, И. Савченко, Д. Демуцкий. Сегодня мы можем сказать, что украинское поэтическое кино 60-х годов является продолжением украинского поэтического кино 20-30 гг. «Тени забытых предков» стали отправной точкой, рождением школы украинского поэтического кинематографа 1960-х годов, к которой относятся картины «Та, что входит в море» (1965), «Каменный крест» (1968) режиссера Леонида Осыки; «Родник для жаждущих» (1965), «Вечер на Ивана Купалу» (1968), «Белая птица с черной отметиной» (1973) режиссера Юрия Ильенко; «Вавилон XX» (1979) Ивана Миколайчука, сыгравшего главную роль в «Тенях забытых предков». Но украинская поэтическая школа кино погибла к концу 1970-х годов¹⁰, хотя уже в начале семидесятых была понятна тенденция к ее энтропии, которая позже будет явлена в картине Юрия Ильенко по сценарию Параджанова «Лебединое озеро. Зона» (1990)¹¹.

Юрий Ильенко прикасается к экстремально травматическому опыту Параджанова, к которому он сам прикоснуться не мог – душевная боль от невозможности реализовать себя как кинорежиссер парна боли тела и физическим страданиям заключения. Ильенко выбирает наиболее актуальную на то время форму – постмодернистскую. Картина расслаивается на несколько смысловых пластов, в ней содержатся «кинематические манипуляции с политическими символами, лишенными теперь политической актуальности, предпочтении визуального словесному, раздробленность повествования,

⁹ На сегодняшний день данная картина утрачена.

¹⁰ Подробнее об этом: Поетичне кіно: заборонена школа: збірник статей і матеріалів, автор ідеї й упорядник Ларіса Боюховецька. Київ: Кіно-Театр, 2001.

¹¹ Лебединое озеро. Зона [художественный фильм], режиссер Ю. Ильенко; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, совместно с Канадой, Швецией, США, DVD (96 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.

тема переселения и исхода, интерес к распаду и смерти тела, будь то физическое тело человека, тело государства или тело культуры»¹².

Показаны они через энтропию киноязыка того витка развития украинского поэтического кинематографа, непосредственное отношение к которому имели Параджанов и Ильенко¹³.

В том же 1989 году в Армении на республиканский экран выходит последняя картина Баграта Оганесяна «И повторится все»¹⁴, в которой автор, задействуя библейские мотивы и мотивы античной трагедии, пытается показать на экране внутренний слом души главных героев, что в контексте фильма «Лебединое озеро. Зона» интересно тем, как похожи по своему внутреннему вектору эти попытки деколонизального осмысления общественных процессов, происходящих в союзных республиках конца 1980-х через узнаваемые метафоры и архетипические сюжетные паттерны, хотя внешне, эстетически, это, безусловно, картины разные. В это же время в СССР выходят «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви»¹⁵ Сергея Соловьева и «Астенический синдром»¹⁶ Киры Муратовой. Эти работы определенным образом перекликаются с фильмом «Лебединое озеро. Зона» Ильенко: «Астенический синдром» – в гротескном ощущении тесноты, невозможности «побега» из невыносимой реальности; «Черная роза...» – в своей постмодернисткой манере, где она подчас доведена до абсурда и созна-

¹² Конди, Падунов 1992, 72-81.

¹³ Подробнее об этом здесь: Журавлева 2023, 102-116.

¹⁴ Եվ կրկնվելու է ամեն ինչ (И повторится все...) [художественный фильм], режиссер Б. Оганесян; производство: Арменфильм, СССР, 153 мин: цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

¹⁵ Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви [художественный фильм], режиссер С. Соловьев; производство СССР, DVD (139 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

¹⁶ Астенический синдром [художественный фильм], режиссер К. Муратова; производство: Одесская киностудия, СССР, DVD (153 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

тельного разрушения коммунистического симулякра через прием «понижения». Десакрализация советской системы через низложение ее главных символов у Соловьева возможна в большей степени, чем у Ильенко – у персонажей Соловьева свободы формально уже больше, чем у героев Ильенко, у которых она истинно явлена только в свободе выбора собственной смерти. Но кто же по-настоящему свободен?

Иранский кинематограф сегодня – яркое явление в мировом киноискусстве, визуальная культура которого во многом наследует визуальную традицию Сергея Параджанова, явленную в кавказской трилогии «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик-Кериб». В 1989 году под влиянием «Цвета граната» была снята картина иранского режиссера Саида Эбрахимифара «Гранат и тростник» (*Pomegranate and reed/ Nar-o-nay*, 1989). Мохсен Махмальбаф в картине «Габбех»¹⁷ создает несколько оммажей картине Параджанова «Цвет граната», в картине Махмальбафа «Тишина» использование цитат из фильмов Сергея Параджанова продолжается, однако не в такой явной форме как в «Габбех». Но не только Иран. Поразительным образом опыт Параджанова прорастает в работах индуистского режиссера Кумар Шахани, представителя направления «параллельного кино» в индуистском кинематографе конца XX века, возникшего как альтернативное течение коммерчески ориентированному массовому кинематографу Болливуда. Речь здесь главным образом идет о картине «Хаял Гата»¹⁸, вышедшего через год после «Ашик-Кериба» Параджанова.

Попытки осмыслить кинематографический опыт Сергея Параджанова в контексте современной режиссерской работы принял американский режиссер и видеограф Тарсем Сингх, детство

¹⁷ Gabbeh (Габбех): [художественный фильм], режиссер Мохсен Махмальбаф, производство: Иран, Франция. DVD (75 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1996 г.

¹⁸ Khayal Gatha (Хаял Гата) [художественный фильм], режиссер Кумар Шахани, производство: Индия, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

которого прошло в Иране. Наиболее показательными в этом качестве являются его картины «Клетка» (2000)¹⁹ и «Запределье» (2006)²⁰, последний является новой версией снятого ранее фильма «Йо-хо-хо»²¹ (болг. Йо хо хо). Примечательно, что Тарсем первый, кто обратился в своем кино к раннему периоду творчества Сергея Параджанова в том числе – так, один из героев, Шаман, выполняющий в сюжете функцию проводника-помощника, появляется из обгоревшего дерева. Похожий сюжетный паттерн есть в первой полнометражной картине Сергея Параджанова «Андрееш» (1954).

Изобразительное искусство

Становление Сергея Параджанова как художника началось в Украине, куда он переехал в 1952 году. Но стоит вспомнить о том, что с мая 1955 года в Москве начинается активная выставочная деятельность западного искусства, начиная с классиков и заканчивая современниками: в августе 1955 г. в ГМИИ была открыта «Выставка картин Дрезденской галереи», в том же 1955 г. – выставка «Французское искусство XV-XX вв. из музеев СССР» (здесь впервые после закрытия Музея нового западного искусства почти полностью была представлена его коллекция живописи импрессионистов и постимпрессионистов, а также 8 картин Пикассо). В 1955 году Сергей Параджанов женился на Светлане Щербатюк, зимние каникулы (Светлана училась на первом курсе) 1955-1956 гг. они провели в Москве, где, по свидетельству бывшей жены режиссера, посещали различные культурные институции и мероприятия, проходившие в это время, в том числе – упомянутую нами выше выставку «Французское искусство XV-XX вв. из музеев СССР» в ГМИИ.

¹⁹ The Cell (Клетка): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (106 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2000 г.

²⁰ The Fall (Запределье): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (117 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2006 г.

²¹ Йо-хо-хо (Йо хо хо) [художественный фильм], режиссер Зако Хеския, производство: Болгария, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1981 г.

Ключевое влияние на развитие культуры Украины, где с 1952 по 1978 жил Сергей Параджанов, второй половины XX века оказало украинское движение шестидесятников, выступавших за либерализацию существующего режима. Украинский искусствовед и исследователь современного искусства Украины Алиса Ложкина отмечает: «В 1960-х в Киеве формируется интеллектуальный круг, дружба и творчество членов которого станут яркой страницей «другого»²² искусства Украины. Киевская орбита общения была междисциплинарной. Помимо, собственно, художников – Валерия Ламаха, Григория Гавриленко, Вилена Барского, в нее входили композитор Валентин Сильвестров, искусствовед Анна Заварова, искусствовед и художник Борис Лобановский и другие. Сообщество не ограничивалось киевлянами. К нему примыкал много работавший в это время в Украине режиссер Сергей Параджанов, а также московский поэт Геннадий Айги»²³. Именно участники киевской неоавангардной орбиты оказали основополагающее влияние на художественную практику Параджанова в этот период времени – это Григорий Гавриленко, Георгий Якутович, Валерий Ламах, Вилен Барский, Алла Горская. Но не только они. В фильме «Золотые руки»²⁴ Параджанов обращается к творчеству художниц наивного искусства – это Катерина Билокур, сестры Вера и Галина Павленко, мастерицы петриковской росписи,

²² Проясняя, что следует понимать под термином «другое искусство» в контексте истории украинского искусства, А. Ложкина пишет: «Нонконформизм и андеграунд акцентируют политическую и экзистенциальную оппозиционность художников и власти. В украинской и, особенно, в киевской ситуации, где в силу жесткого цензурного прессинга отклоняющиеся от линии партии практики носили характер сингулярных вспышек и зачастую предполагали бóльшую долю компромисса, пожалуй, наиболее уместен зонтичный термин «другое» или «неофициальное искусство»». Цитируется по: Ложкіна 2019, 145.

²³ Ложкіна 2019, 156.

²⁴ Золоті руки (Золотые руки) [документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (36 мин); цв., зв. Фильм вышел в 1960 г.

и народный художник Украины Мария Примаченко, с которой Сергея Параджанова связывали близкие дружеские отношения. Под влиянием Ламаха Сергей Параджанов обратился к технике мозаики, так появились работы «Казак Мамай» (1965), «Каменная баба» (1960-е) и другие. Георгий Якутович становится художником-постановщиком картины «Тени забытых предков», консультантом в том же фильме выступил художник Федор Манайло. При этом к началу съемок Якутович уже несколько лет работал как художник-иллюстратор повестей Михаила Коцюбинского, в 1966 году вышла серия его работ, посвященная «Теням забытых предков». В «Киевских фресках»²⁵ появляется несколько работ Григория Гавриленко – это мозаики «Мадонны» (1965-1966) и живопись «Две женщины на природе» (1965-1966), хотя в первоначальном варианте сценария фигурировала «Инфанта Маргарита» (1658-1660 гг, холст, масло) из собрания Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве. Очевидно, что на съемки кинопроб такую работу дать не могли, но Параджанов отказался от использования копии или репродукции, и снял работы Гавриленко. Деятельность Григория Гавриленко была чрезвычайно важной для Сергея Параджанова, в конце 1980-х режиссер, принимая участие в съемках неигрового фильма, посвященного художнику, скажет о нем: «Гриша дарил каждый день сто идей. Он очень любил кинематограф, в особенности кинематограф Феллини, Висконти и Росселини. Он тянулся к удивительному, приходил к кому-то источнику и подбрасывал идеи. Гриша для всех нас был аспирантурой. Если он принимал картину – значит она получилась, если молча уходил – значит мы провалились»²⁶.

²⁵ Київські фрески (Киевские фрески) [незавершенный художественный фильм, смонтированные кинопробы], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, 15 мин: цв., зв. Был снят в 1965 г., впервые показан в 1988 г.

²⁶ Цитируется по: Григорий Гавриленко. Образ светлый: [документальный фильм], режиссер Анатолий Сырых; Украинская студия хроникально-документальных фильмов, DVD (31 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.

Аутсайдерские художественные практики в творчестве Параджанова

Второе тюремное заключение, продлившееся с 1974 по 1977 годы – время, когда Параджанов продолжил свою творческую деятельность, что отличает этот период от первого (1949) и третьего (1982) заключений, в течение которых режиссер художественной деятельностью не занимался. В этот период времени искусство Параджанова становится частью мира маргинального искусства аутсайдеров²⁷, каковым является искусство заключенных, и здесь стоит подчеркнуть, что подобный художественный опыт – «это, прежде всего, экзистенциальный опыт, и он переживается отнюдь не только по законам искусства»²⁸. Для художника работы, рожденные в заключении, были особенно ценны, во многом они буквально помогли ему выжить. Главной отличительной особенностью тюремного периода творчества Параджанова является переосмысление, внутренняя трансформация, рефлексия на внешний и внутренний миры лагеря. Воздействие внешней среды актуализировало темные стороны человеческой натуры, порождало жестокость, отчуждение, в том числе от собственного тела. Но Параджанов не единственный. За решетку попадали другие художники, многие из которых имели профессиональное образование, работали по специальности до заключения, и как могли продолжали работать в лагерях. Их работы собраны в каталоге музейного собрания Общества «Мемориал» «Творчество и быт ГУЛАГа»²⁹, вышедшем в 1998 году. Художественная практика в тюрьме является, по сути, формой протестного искусства, помогающей преодолеть травму лагерной реальности. И она продолжается до сих пор. Правозащитный центр «Вясна» – крупнейшая организация Беларуси, которая занимается защитой прав человека в Беларуси. В 2022 году один из ру-

²⁷ Подробнее об этом: Журавльова 2020, 259–271.

²⁸ Богемская 2001, 16.

²⁹ Каталог музейного собрания Общества «Мемориал» 1998.

ководителей организации «Вясна» Алесь Беляцкий, вместе с Центром гражданских свобод Украины и упомянутым выше «Мемориалом», получили Нобелевскую премию мира. Один из проектов центра «Вясна» – «PrisonArt» – он-лайн галерея-архив изобразительных работ политзаключенных Беларуси³⁰, оказавшихся за решеткой после президентских выборов 2020 года и событий последующих лет. Переосмысляют свой тюремный опыт в контексте различных художественных практик бывшие политзаключенные из России – например, художницы Надежда Толоконникова, Мария Аলেখина, Саша Сковиченко и другие.

«В кругу своих»: влияние искусства других художников на изобразительные работы Параджанова

Использование вторичных материалов, при создании произведений искусства – практика, получившая распространение еще в 1920-х годах XX века, приобрела новые смысл и звучание после окончания Второй мировой войны в Европе. В свою очередь, коллаж и ассамбляж в поздний период творчества Параджанова, с конца 1970-х по конец 1980-х, становятся основными техниками. На становление эстетических принципов объемного коллажа Параджанова этого периода оказали влияние его соотечественники, среди которых необходимо выделить Георгия Алекси-Месхишвили (род. 1941), Гоги Микеладзе (род. 1946), а также Вигена Вартанова (1941–2016). Виген Вартанов – тбилисский фотохудожник, коллажист и ассамбляжист, познакомился с Параджановым в 1966 году. Вартанов – автор снимка, впоследствии ставшего основой для коллажа Параджанова «Автопортрет с черным кружевом» (1985), а также ряда других фоторабот, главным героем которых стал режиссер, являющихся самостоятельными художественными произведениями. Начиная с первой половины 1970-х годов в искусстве Вартанова появляется коллаж, в том числе объемный. По воспоминаниям Гаянэ

³⁰ Подробнее на сайте проекта: <https://prisonart.spring96.org/index>

Пайлеваян, вдовы художника, это произошло под впечатлением от работ Джозефа Корнелла: «В 1972 году Виген увидел альбом с работами американского художника Джозефа Корнелла, перед ним приоткрылась дверь в неизвестное искусство, оказавшееся созвучным его внутреннему миру»³¹. Джозеф Корнелл (1903-1972) – один из ведущих американских художников, оказавших большое влияние на американское искусство середины XX века. Хотя основные годы его работы пришлись на первую половину века, широкую известность он получил в 1961 году после коллективной выставки «Искусство ассамбляжа» в Нью-Йоркском музее современного искусства (1961), где его коробкам – ассамбляжам в ограниченных пространствах, был отведен отдельный зал: «Сделанные из старых клеток для голубей, игровых автоматов и т.п., его ящики следуют моделям клетки и игровой доски Джакометти и часто по-сюрреалистически совмещают странное и старомодное. Но хотя эти «философские игрушки» создают эстетику чуда – сновидческие пространства, где песок и звезды, мыльные пузыри и лунные карты словно встречаются друг с другом, в них больше занимательного, чем поразительного. Обращаясь к теме потери, они скорее ностальгически смягчают ее, чем травматически активизируют»³².

Виген Вартанов становится связующим звеном между Джозефом Корнеллом и Сергеем Параджановым, он раньше Параджанова начинает создавать объемные коллажи – ассамбляжи в коробах, используя при этом вторичные материалы. Эксперименты Вартанова с объемными композициями в ограниченном пространстве подтолкнули Параджанова к освоению новых граней коллажного искусства. Куклы Параджанова, которые сейчас экспонируются в виде таких ассамбляжей в коробках – например, «Царица Тамара» (1983), «Святая просветительница Нино» (1983), «Турок, сдавший Карс»

³¹ Цитируется по интервью с Гаянэ Пайлеваян; 3 июня 2020, Архив Вероники Журавлевой.

³² Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм 2015, 272.

(1983) изначально были просто куклами, и свой сегодняшний вид они, как и многие другие работы Параджанова, приобрели к первой персональной выставке Сергея Параджанова «Бал в мастерской кинорежиссера» 1985 года. Что касается техники объемного коллажа-ассамбляжа, то Вартанова и Параджанова роднит, прежде всего, использование ограниченного пространства и вторичных материалов – старых кукол, чемоданов, предметов утвари, осколков посуды, что до них делал Корнелл. Вартанов самостоятельно выполнял все элементы работ, начиная от коробок, предметов, которые дополняли вторичные, заканчивая оплеткой, Параджанов же поручал это своим в том числе «ученикам»: Алику Джаншиеву, Александру Мартиросову, Марку Полякову и Александру Атанесяну – молодым людям, которые в тот период времени входили в его ближний круг. Кроме этого, в период с 1978 по 1979 годы Виген Вартанов создал коллажи к автобиографическому сценарию Сергея Параджанова «Исповедь». Коллажи Вартанова с характерными тбилисскими балконами перекликаются с коллажами из альбомов Параджанова, где последний воссоздает собственный двор с помощью сколлажированного множества экземпляров одной и той же фотографии, создавая определенное пространство перспективы, перекликающееся с работами некоторых западных художников-коллажистов того времени, в частности – Девида Хокни (род. 1937).

Одним из характерных направлений в технике объемного коллажа Параджанова является создание работ с использованием отражающих поверхностей, в том числе зеркал. В своем исследовании мы отмечаем следующие работы, созданные в рамках данного направления художественной мысли – это «Ирисы» (1986), «Чудо-рыба» (1986), «Цветок моей ностальгии» (1986-1987), «Букет после дождя» (1987), «Его величество мак» (1988). Данная группа работ перекликается с произведениями других художников, работавших в рамках художественного течения *арте повера* (итал. *arte povera* – бедное искусство). Также можно обнаружить нечто общее между работами Сергея Параджанова и художников Курта Швиттерса

(1887-1948) и Роберта Раушенберга (1925-2008). Если со Швиттерсом их роднит прежде всего подход к созданию коллажа – использование вторичных материалов и деконструирование и трансформация пространства собственной художественной мастерской (речь идет о работе Швиттерса «Мерцбау», 1923-1932), то с Раушенбергом – в том числе подход к выбору материала и особенности художественной техники: работа Раушенберга «Monogram» (1955) перекликается с работой Параджанова «Слон» (первоначальное название «Индия приветствует Кору Церетели») (1983); а раушенберговское произведение «Шарлин» (1954) имеет общие онтологические основания с объемными коллажами Параджанова из вторичных материалов, своеобразной «поэтикой мусора».

Стоит подчеркнуть, что изобразительные практики Параджанова долгие годы носили неофициальный характер, в этот период времени его можно назвать андеграундным художником-нонконформистом. Официальный статус художника Параджанов получил благодаря выставочной деятельности, начавшейся в январе 1985 года в Тбилиси выставкой Сергея Параджанова «Бал в мастерской кинорежиссера», позже, 15 января 1988 года, открывшейся в Ереване в Музее народного творчества. В июне 1988 года в Мюнхене состоялась первая зарубежная выставка художника Сергея Параджанова в выставочном центре «Gasteig». По свидетельству Александра Атанесяна, в конце 1980-х годов также шла подготовка к выставке Параджанова в Париже, на одной из крупнейших площадок города, организаторами которой должны были стать Александр Хьюк Тарту, продюсер выставки Ив Сен-Лорана в Ленинграде в 1987 году, и Нина Ахвледиани-Шеварднадзе, однако выставка не состоялась.

Творчество Параджанова на границе изобразительных практик и кино: в поисках новой оптики

В своей исследовательской работе я стараюсь осмыслить творчество Сергея Параджанова как неотъемлемую часть мирового художественного наследия, не ограниченного территориальными ли-

бо иными рамками. Поэтому в том числе мне кажется важным в заключительной части данного текста поговорить о творчестве Параджанова как синтезе кино-изобразительного искусства и перформативных практик. Художественные течения подобной природы были в истории искусства, и один из наиболее ярких примеров – это американский киноандеграунд 1940-1970 гг. Речь пойдет о режиссерах, которые так же, как и Параджанов, работая над собственным языком в кино, рассматривали его как органичное продолжение собственных экспериментов в живописи, коллаже, перформансе и хэппенинге, или, наоборот, шли от кино к изобразительной практике, не сковывая себя привычными взглядами на медиум в искусстве. Кармен Д’Авино (1918-2004) – фотограф, художник, режиссер, в своей работе старался переоткрыть живопись как медиум с помощью языка кино. Первым заметным опытом в кино Д’Авино становится «Patterns for a Sunday Afternoon» (1954) являющийся примером «анимированной живописи» с заметным влиянием индийского «орнаментализма», затем были «Theme and Transition» (1956) и «Big O» (1958). Пространство, в котором работал режиссер в процессе создания фильма «Room» (1958-59) превращается из мастерской автора в особое поле творческого эксперимента, где перформативные практики встречаются с хэппенингом. Уже в «Pianissimo» (1963), номинированным на премию «Оскар», режиссер работает с предметом, подвергая его трансформации, запечатленной на экране так, что она приобретает сразу несколько смысловых пластов и звучаний. Использование собственного жилого бытового пространства в работе не просто в качестве мастерской, но в качестве поля – часть метода Параджанова. О его хэппенингах в квартире в Киеве, а позже в Тбилиси есть достаточно свидетельств, но сложность для изучения этой части творческого наследия Сергея Параджанова заключается в отсутствии ее приемлемой фиксации³³.

³³ Частично подобный творческий акт запечатлен в короткометражке «Souvenirs de Paradjanov» (1983), https://youtu.be/_LdY80yPNlc

Но здесь наиболее значимым являются свойства метода Д'Авино – это сращение живописи и языка кино при помощи объекта, что в большей степени характерно для позднего кинематографа Параджанова, но как подход был обретен им ранее на примере «Теней забытых предков»; кочующая из исследования в исследование мысль Параджанова о его «пристрастии к живописи» из статьи в журнале «Искусство кино», датированной 1966 годом, как раз об этом³⁴. Эстетическое сходство языка Д'Авино и Параджанова уловить сложно, главное здесь – они оба отталкивались от фундаментального принципа синтеза живописи и языка кино, рождающего нечто новое, отличительные свойства которого не сводимы к простой сумме свойств его компонентов. Роберт Брир (1926-2011), родившийся в 1926 году, шел в формировании своего метода от изобразительных практик – получив художественное образование в Школе искусств Детройта, он позже переехал в Париж. На его становление и развитие оказали значительное влияние художники-абстракционисты, прежде всего Виктор Вазарели (1906-1997). Затем, путем собственных творческих экспериментов, отталкивающихся сразу от нескольких течений в искусстве, включая кубизм и дадаизм, Брир приходит к «коллажному кино» – в качестве примера стоит упомянуть работы «Images by Images» (II, III, IV, 1955-1956) и «Motion Pictures» (1956). Язык Брира в кино – это коллаж, доведенный до совершенства, его абсолютная форма. Здесь все имело значение – монтажные приемы и «фишки» с четко выверенным количеством склеек, композиция кадра, цветовая тональность, а кроме того – звук и аудиальный рисунок в целом. Принцип коллажа как метода, где части должны «монтироваться» друг с другом таким образом, чтобы рождать гармонию из хаоса или, точнее, из полифонии различных разрозненных элементов, частично использовался Параджановым в кино. Наиболее показателен в этом отношении незавершенный фильм (смонтированные кинопробы) «Киевские

³⁴ Речь о статье Параджанов 1966, 60-62.

фрески» (1965). Соединяя подчас кажущиеся несовместимыми кадры и образы по принципу «эффекта Кулешева», Сергей Параджанов добивался похожего коллажного ощущения (но не эстетики), что и Брир. Стоит упомянуть, что принципы коллажа при работе с кино также использовал в своей деятельности Стэн Вандербик (1927-1984). Майя Дерен (1917-1961) – культовая фигура американского андеграунда, не только художница, но и философ, эссеист и режиссер, работала в кино с темой ритуала, близкой Параджанову. Ритуал как неотъемлемая часть киноповествования присутствует уже на самых ранних этапах творчества Параджанова. Например, в картине «Первый парень» (1958) еще сквозь призму «советского аватара» украинской культуры показан традиционный ритуал приглашения на свадьбу, а в «Тенях забытых предков» ритуал церковный, похоронный и свадебный – важные узловые точки драматургической конструкции. При этом, по нашему мнению, связывать эти эксперименты с темой ритуала через этнографическую оптику некорректно, перед режиссером подобная задача не ставилась, речь идет не о фиксации ритуала или его имитации, а о передаче внутренней сути и содержания как некоего сакрального действия. Внешнее здесь идет вслед за внутренним и не является первичным – это общий знаменатель подходов Дерен и Параджанова.

Сравнивая опыты в структурном кино Тони Конрада (1940-2016) с тем, что делал на экране Сергей Параджанов, общего в эстетике киноязыка обнаружить невозможно. Да, Конрад выделял аудиальный рисунок ленты и работал в большей степени с ним, но для режиссера это совершенно нормально – уделять внимание звуку не меньше, чем изображению. Общее между Конрадом и Параджановым лежит в другой плоскости – в попытке совместить кинематограф и перформанс. «Bowed Film» (1974) – уникальный проект Тони Конрада, где ему удалось сделать это в полной мере, совместив создание фильма с его демонстрацией. Опыт Параджанова в рамках перформативной практики и хэппенингов имеет

внутренне схожий вектор, с той лишь разницей, что в рамках своих акций Параджанов «использовал» сюжеты, которые никогда сняты не будут; это было «кино, которого никогда не было и уже не будет.

И все же творческое наследие Сергея Параджанова продолжает прорастать сквозь работы современных западных художников, в том числе А класса, несмотря на то, что он к ним никогда не принадлежал: «Если бы я говорила о предках, о ДНК эстетического содержания моих произведений, то это были бы работы Сергея Параджанова. Когда я открыла его для себя, я сошла с ума», – сказала Марина Абрамович, крупнейший художник перформанса XX–начала XXI века. Абрамович ведет активную педагогическую деятельность и обучает художников и артистов искусству перформанса, одной из важнейших составляющих этого процесса является знакомство с работами Параджанова, и главным образом с фильмом «Цвет граната», что, безусловно, является существенным вкладом в популяризацию творчества Параджанова за Западе. Именно Абрамович познакомила Леди Гагу с кино режиссера, которое вдохновило ее на создание не только клипа на песню «911»³⁵, режиссером которого стал упомянутый ранее Тарсем Синдх, но и в целом посвященного ему альбома «Chromatica» (2020). И все же, по моему мнению, в контексте современного искусства творчество Параджанова, и главным образом его изобразительное искусство, недооценено, при этом у кино Параджанова в этом смысле куда более счастливая судьба. Но проблемой современных попыток каким-либо образом оттолкнуться от кинонаследия Параджанова в большинстве случаев является то, что их авторы копируют внешние элементы киноязыка Параджанова, оставляя вне фокуса своего внимания внутренние смысловые составляющие, на которых он выстроен. Многие из того, что задумал

³⁵ Lady Gaga – 911, Music video by Lady Gaga performing 911. © 2020 Interscope Records, https://youtu.be/58hoktsqk_Q?si=M8MBzmUrzoatOg66

Сергей Параджанов, осуществлено не было. Но фильм, в том числе неснятый, как произведение искусства и феномен, имеет не только тело, но и элемент духа. Фильмы Параджанова давно живут своей жизнью, одновременно испытывая на себе влияние трагической судьбы их режиссера и свободные от нее. Картины Параджанова отражаются в работах современных режиссеров, возможно, никогда не видевших фильмы Параджанова. Так, мифологическое свойство времени, когда в одном пространстве фильма герои существуют сразу в нескольких временны́х рамках, как у Параджанова в фильмах «Цвет граната» и «Легенда о Сурамской крепости» – фундамент сюжета фильма «Все везде и сразу» (2022, режиссеры Дэниел Шайнерт и Дэн Кван), а кажущуюся чрезмерной, намеренную эстетизацию кадра при помощи цвета, ракурса и композиции, как это делал Параджанов, мы видим в фильме «Бедные-несчастные» (2023, режиссер Йоргос Лантимос). «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12:24]. «Мы говорим с Параджановым на одном языке, его визуальные эксперименты, то как он выстраивает историю – это пища для моей души. <...> Его искусство пережило все уродства и ужас, которым он его противопоставлял»³⁶, – говорит Марина Абрамович. Надеюсь, так будет и далее.

Литература

1. Богемская К. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке, СПб., Алетейя, 2001.
2. Журавлева В. Картина мира в творчестве Сергея Параджанова: сущностные аспекты, История и политика, том 19, № 2, 2022, 63–78 с.
3. Журавлева В. «Лебединое озеро. Зона»: Энтропия украинского поэтического кино, ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԻՆՏԵԼԵԿՏՈՒԱԼ ՆՈՒՆԴՐԱՆԻՔ (Գիտախնդրողական ինտելեկտուալ նունդրանք),

³⁶ Цитируется по: Interview with Marina Abramović | VPRO Documentary, https://youtu.be/vJz_cjO1Q0?si=i50PNJ4nRM0AhJsG

- Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ, № 24, 2023, с. 102-116.
4. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм, Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.], М., Ад Маргинем Пресс, 2015, с. 272.
 5. Каталог музейного собрания Общества «Мемориал», сост. и вступ. ст.: В.А. Тиханова; предисл.: С.А. Ковалев; худ. Б.В. Трофимов; отв. ред. Н.Г. Охотин, М., Звенья, 1998, 208 с.
 6. Клер Рене. «“Чистое кино” и поэзия». Цитируется по: Клер Р. Размышления о киноискусстве, М., Искусство, 1958, с. 90-91.
 7. Конди Н., Падунов В. Проигранный рай: рулетка социализма, рыночный детерминизм и постмодернизм по обязательной программе, Искусство кино, М., № 9, 1992, с. 72-81.
 8. Параджанов С. Вечное движение, С.И. Параджанов, Искусство кино, № 1, 1966, с. 60-62.
 9. Журавльова В. Аутсайдерські практики у контексті мистецтва Сергія Параджанова, Космос усередині. Наїв та мистецтво аутсайдерів в Україні та світі: дефініції, історичний контекст, дослідні кейси, під.ред. Аліси Ложкіної, Київ: матеріали конференції у рамках фестивалю наївного мистецтва, 2020, с. 259-271.
 10. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття, Аліса Ложкіна, Київ: ArtHuss, 2019, с. 156.
 11. Поетичне кіно: заборонена школа: збірник статей і матеріалів, автор ідеї й упорядник Ларіса Боюховецька. Київ: Кіно-Театр, 2001, 468 с.
 12. Астенический синдром [художественный фильм], режиссер К. Муратова; производство: Одесская киностудия, СССР, DVD (153 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
 13. Григорий Гавриленко. Образ светлый: [документальный фильм], режиссер Анатолий Сырых; Украинская студия хроникально-документальных фильмов, DVD (31 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.

14. Йо-хо-хо (Йо хо хо) [художественный фильм], режиссер Зако Хеския, производство: Болгария, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1981 г.
15. Золоті руки (Золотые руки) [документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (36 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1960 г.
16. Київські фрески (Киевские фрески) [незавершенный художественный фильм, смонтированные кинопробы], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, 15 мин: цв., зв. Был снят в 1965 г., впервые показан в 1988 г.
17. Тіні забутих предків (Тени забытых предков) [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (97 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1965 г.
18. Лебединое озеро. Зона [художественный фильм], режиссер Ю. Ильенко; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, совместно с Канадой, Швецией, США, DVD (96 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.
19. Украинская рапсодия: [игровой фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (88 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1961 г.
20. Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.
21. Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви [художественный фильм], режиссер С. Соловьев; производство СССР, DVD (139 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
22. The Cell (Клетка): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (106 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2000 г.
23. The Fall (Запределье): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (117 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2006 г.

24. Gabbeh (Габбех): [художественный фильм], режиссер Мохсен Махмальбаф, производство: Иран, Франция, DVD (75 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1996 г.
25. Khayal Gatha (Хаял Гата) [художественный фильм], режиссер Кумар Шахани, производство: Индия, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
26. Paradjanov: A Requiem (Параджанов: Реквием): [документальный фильм], режиссер Р. Холлоуэй; производство: США, Германия, DVD (59 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1994 г.
27. Sous les toits de Paris (Под крышами Парижа): [художественный фильм], режиссер Рене Клер; производство: Франция, Films Sonores Tobis. DVD (96 мин): черно-белый, зв. Фильм вышел 2 мая, 1930 г.
28. Queen Christina (Королева Кристина): [художественный фильм], режиссер Рубен Мамулян; в ролях: Грета Гарбо, Джон Гилберт, Иэн Кит [и др.]; производство: США, Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (97 мин): черно-белый, зв. Фильм вышел в 1933 г.
29. Եվ կրկնվելու է ամեն ինչ (И повторится все...) [художественный фильм], режиссер Б. Оганесян; производство: Арменфильм, СССР, 153 мин: цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
30. Interview with Marina Abramović | VPRO Documentary, https://youtu.be/vJzj_cjO1Q0?si=I50PNJ4nRM0AhJsG (дата обращения 01.08.2024).
31. Lady Gaga - 911 / Music video by Lady Gaga performing 911. © 2020 Interscope Records. [Электронный ресурс], https://youtu.be/58hoktsqk_Q?s_i=M8MBzmUrzoatOg66 (дата обращения 30.08.2020).
32. PrisonArt - галерэя-архіў малюнкаў палітвязняў Беларусі, <https://prisonart.spring96.org/index> (дата обращения 30.08.2024).
33. «Souvenirs de Paradjanov» (1983), https://youtu.be/_LdY80yPNlc (дата обращения 10.05.2023).
34. Интервью с Гаянэ Пайлеваян, вдовой художника Вигена Вартанова; 3 июня 2020, архив Вероники Журавлевой.

Վերոնիկա ԺՈՒՌԱՎԼՅՈՎԱ

արվեստագիտության թեկնածու, անկախ հետազոտող

(Հայաստան, Երևան)

zhuravlyova.nika@gmail.com

**ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՍՏԵՂՃԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ 20-ՐԴ
ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ԵՎ 21-ՐԴ ԴԱՐԻ ՍԿԶԲՈՒՄ
ԴՐՍԵՎՈՐՎԱԾ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

Հոդվածում դիտարկվում է Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգությունը՝ կինոյում, կերպարվեստում և միջառարկայական գեղարվեստական գործունեության մեջ 20-րդ դարի երկրորդ կեսում և 21-րդ դարի սկզբում տեղ գտած որոշ գեղարվեստական հոսանքների լույսի ներքո: Հարցադրում է արվում, թե ինչպիսի համատեքստում և ինչի հետ հարաբերակցելով կարող է դիտարկվել ռեժիսորի ժառանգությունն այսօր: Հոդվածում անդրադարձ է արվում վաղ՝ 1920-1930-ական թվականների կինոյին, ուկրաինական պոետիկ կինոյի դպրոցին, ուկրաինական նեո-ավանգարդին, «վաթսունականայինների» շարժմանը: Նշվում է Փարաջանովի կինոերկերի ազդեցությունն Իրանի, Հնդկաստանի և ԱՄՆ-ի կինոարվեստի վրա: Զուգահեռաբար լուսաբանվում է այլ, այդ թվում արևմտյան նկարիչների փորձի ազդեցությունը Փարաջանովի պատկերավորման մտահղացումների վրա: Շոշափվում է Փարաջանովի և 1940-1970-ականների ամերիկյան կինո-անդերգրաունդի հպման կետերի թեման: Արձարժվում է այսօրվա նկարիչների կողմից Փարաջանովի արվեստն իմաստավորելու հիմնախնդիրը:

Բանալի բաներ՝ 20-րդ դարի կինոարվեստը, ժամանակակից արվեստի գեղարվեստական գործունեություն, 1980-ականների վերջի կինոարվեստը, այլընտրանքային գեղարվեստական հոսանքներ, 1960-ականների ուկրաինական պոետիկ կինոն, Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգությունը:

Veronika ZHURAVLEVA

art critic, PhD in Arts; independent researcher

(Armenia, Yerevan)

zhuravlyova.nika@gmail.com

SERGEY PARAJANOV'S OEUVRE IN THE CONTEXT OF THE TOPICAL ARTISTIC MOVEMENTS OF THE SECOND HALF OF THE XX – EARLY XXI CENTURIES

The article examines Sergey Parajanov's creative legacy in the light of some topical artistic movements in cinema, visual and interdisciplinary artistic practices of the second half of the XX – early XXI centuries. The author reflects on the question in what context and in relation to what the director's legacy can be considered today. The paper contains a review of the cinema of the 1920s-1930s, the Ukrainian school of poetic cinema, Ukrainian neo-avantgarde and the movement of the sixties, as well as analyzes the influence of Parajanov's art on the cinema of Iran, India and the USA. Further, the article sheds light on such topics as a) the influence of other artists, Western included, on the visual practices of Sergey Parajanov, and b) the correlation points between Parajanov's art and that of American directors of underground cinema of the 1940s-1970s. The issue of comprehending Parajanov's work by the artists of today is also touched upon.

Key words: cinema of the twentieth century, artistic practices of contemporary art, cinema of the late 1980s, alternative artistic movements, Ukrainian poetic cinema of the 1960s, art legacy of Sergey Parajanov.