

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԺՈՒՐԱՎԼՅՈՎԱ ՎԵՐՈՆԻԿԱ ԻԳՈՐԻ

**ԱՇԽԱՐՀԻ ՊԱՏԿԵՐԻ ԷԱԿԱՆ ԱՍՊԵԿՏՆԵՐԸ
ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱԶԱՆՈՎԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

**ԺԷ.00.01 – «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ,
հեռուստատեսություն» մասնագիտությամբ արվեստագիտության
թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության**

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ – 2022

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ЖУРАВЛЁВА ВЕРОНИКА ИГОРЕВНА

**СУЩНОСТНЫЕ АСПЕКТЫ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности**

17.00.01 – «Театральное искусство, киноискусство, телевидение»

ЕРЕВАН - 2022

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու
Զաքոյան Գարեգին Վլադիմիրի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր
Ռուխկյան Մարգարիտա Աշոտի
արվեստագիտության թեկնածու
Նալբանդյան Սառա Աշոտի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2022 թ. նոյեմբերի 3-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ Երևան, 0019, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2022թ. սեպտեմբերի 20-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения
Закоян Гарегин Владимирович

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения
Рухкян Маргарита Ашотовна
кандидат искусствоведения
Налбандян Сара Ашотовна

Ведущая организация – Ереванский государственный институт театра и кино

Защита диссертации состоится 3-го ноября 2020 г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: Ереван, 0019, проспект Маршала Баграмяна, 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 20-го сентября 2022г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы. В настоящем социокультурном контексте перед человеком стоят несколько важнейших задач – познание собственной уникальной природы; способность к познанию природы других и поиска общих ориентиров. Это позволяет человеку, с одной стороны, выстроить отношения с самим собою, определив собственное место в личной истории картины мира, с другой – ощутить себя частью глобального Универсума. Искусство как творческое осмысление действительности в художественных образах является основой и в то же время результатом рефлексии современного человека. Картина мира в творчестве Сергея Параджанова, как результат такой рефлексии, обладает рядом уникальных свойств – она, во-первых, выстраивалась в контексте произведений различного вида (изобразительное искусство, кинотворчество, перформативная практика), во-вторых, в контексте нескольких национальных культур, в-третьих, в различных условиях жизни, в том числе в условиях тюремного заключения. Эволюция творчества Параджанова – это поиск собственных основ, начатый в общепринятых рамках до утверждения авторского киноязыка, выстроенного в рамках мифопоэтической парадигмы.

Цели и задачи исследования. Целью исследования является изучение характера базовой парадигмы, смыслообразующих понятий и структурных особенностей искусства Сергея Параджанова, а также выделение сущностных аспектов картины мира в творчестве режиссера. В соответствии с целью были сформулированы задачи:

- проанализировать и обобщить существующие подходы к изучению феномена картины мира в творчестве;
- проанализировать процесс становления картины мира в творчестве Параджанова, раскрывая особенности ее трансформации под влиянием биографии;
- рассмотреть и описать мифопоэтическую основу творчества Параджанова, опираясь на системный анализ избранных фильмов режиссера, его изобразительного искусства и перформативных практик;
- выделить и описать сущностные аспекты картины мира в творчестве Сергея Параджанова.

Мы выдвигаем предположение, согласно которому в основе единой картины мира в творчестве Сергея Параджанова лежит универсальная парадигма, носящая мифопоэтический характер. Исходя из этого, мы стремимся доказать, что в основе базовой парадигмы творчества режиссера лежит понятие *мифа*, выстраиваемое автором в поэтических образах; неотъемлемой составляющей творческого наследия Сергея Параджанова является его *жизнетворчество*, понимаемое нами как особый вид перформативной практики.

В качестве **материала** нашего исследования выступают во-первых, кинофильмы, сценарии и изобразительные работы С. И. Параджанова, эссе, новеллы; видеointервью режиссера. Во-вторых, мы опираемся на киноведческие, культурологические и искусствоведческие работы, посвященные творчеству С. И. Параджанова. В-третьих, мы обращаемся к воспоминаниям коллег и ближайшего окружения режиссера, полученные нами в ходе серии интервью.

Объектом исследования выступает генезис сущностных аспектов

творчества Параджанова в рамках единой парадигмы. **Предмет** исследования – сущностные аспекты картины мира в творчестве Сергея Параджанова. Мы также отмечаем, что картина мира в творчестве режиссера не является статичной на протяжении его творческой жизни. Внутренняя трансформация и актуализация индивидуального потенциала, а также изменения отношения к окружающей действительности выступают в качестве механизмов ее становления и расцвета в зрелом периоде жизни.

Научная новизна исследования заключается в том, что здесь впервые в отечественной науке творческое наследие Сергея Параджанова рассматривается системно. Автором предпринята попытка проанализировать процесс становления картины мира в творчестве Параджанова с учетом изменений его внутренней позиции личности и внешних обстоятельств. Определены и описаны сущностные аспекты картины мира в творчестве Параджанова, при этом определены четыре базовые универсальные категории, лежащие в основе творческой деятельности режиссера, в том числе с учетом временной трансформации в ситуации тюремного заключения.

В эмпирической части исследования автор впервые сочетает сразу несколько валидных методов исследования – искусствоведческий анализ изобразительных работ, метод качественного анализа, примененный в рамках изучения эпистолярного наследия, тюремных писем Сергея Параджанова; кинофильмы режиссера проанализированы с помощью одного из наиболее актуальных в киноведении методов – в рамках метода системного киноанализа Гельмута Кортэ.

Автор диссертации полагает необходимым рассматривать разнovidное творчество Сергея Параджанова целостно, что позволяет изучить его более полно. Уровень обобщения, использование автором работы междисциплинарного подхода в построении модели мира в творчестве Сергея Параджанова могут стать базой для системного подхода к изучению искусства Параджанова, методологической основой для подготовки лекционных курсов и семинарских занятий и дальнейших исследований в рамках различных гуманитарных специальностей.

Методологической основой исследования являются труды отечественных и зарубежных ученых в области философии и искусствоведения. Структурные особенности понятия картины мира и картины мира в творчестве автор рассматривает, опираясь на работы В. Н. Торопова, Б. С. Мейлаха и М. Хайдеггера; миф, его структура и особенности понимаются нами сквозь призму работ А. Ф. Лосева, Я. Э. Голосковера и М. Элиаде. Условно разделяя творческое наследие Сергея Иосифовича на три подгруппы, автор рассматривает онтогенез работ Параджанова из двух первых подгрупп (изобразительное искусство и кинотворчество, куда включены сценарии), с точки зрения принципов, изложенных Этьеном Жильсоном. Автор понимает житнетворчество Параджанова, самостоятельную неотъемлемую часть его творческого наследия, как особый вид перформативной практики в контексте теории перформанса Роузли Голдберг. Ее структура и особенности исследуются сквозь призму концепции Михаила Бахтина и его теории смеховой народной культуры; анализ фильмов Сергея Параджанова выстроен в рамках концепции Гельмута Кортэ, исследование картины «Ашик-Кериб» частично опирается на работы Дж. Кэмпбелла.

Практическая ценность исследования состоит в том, что проделанная автором работа по целостному осмыслению картины мира в творчестве Сергея Параджанова может стать базой для более глубокого, детального и системного подхода к изучению искусства Параджанова. Содержание диссертации может быть использовано при разработке вузовского курса и дальнейших исследований в рамках искусствоведения.

Апробация работы. Диссертация прошла апробацию и рекомендована к защите в театральном отделе Института искусств НАН РА.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав и выводов. В конце приводится список использованной литературы и одно приложение.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность и научная новизна исследования, определяются его цели и задачи, методологическая основа и практическая ценность.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ С. И. ПАРАДЖАНОВА

1.1 Сущностный аспект мифопоэтической парадигмы картины мира в творчестве

В соответствие с задачами, поставленными в данном исследовании, нами были проанализированы и обобщены существующие подходы к изучению феномена картины мира и определены сущностные аспекты мифопоэтической парадигмы картины мира в творчестве Сергея Параджанова.

Впервые к понятию *картины мира в творчестве* в своих работах обращается Б. С. Мейлах, согласно его точки зрения это – «воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление о конкретной действительности тех или иных пространственно-временных диапазонов»¹. То, по какому принципу должна строиться картина мира в кино определил 1930-х годах З. Кракауэр, реабилитируя в своих работах физическую реальность кинополотна, построенного по «линии Люмьера». Вместе с тем, картина мира, создаваемая кино, как одним из видов искусства, отражает особенности взаимодействия художника и массы. Согласно исследованиям Н. А. Хренова, картина мира в кино актуализирует содержание коллективного бессознательного народа в определенный исторический период – за формой, отражающей реалии настоящего, скрывается мифологическое содержание. Здесь на первый план выходит уже «линия Мельеса», уводящая зрителя от документальной реальности кинопроизведения к его архетипическим, мифологическим формам.

В своей работе определяя рабочие понятия *мифа*, мы основываемся прежде всего на исследованиях таких ученых, как А. Ф. Лосев и Я. Э. Голосовкер, а также на работе М. Элиаде «Аспекты мифа». Благодаря анализу концепции А. Ф. Лосева, мы выделяем следующие важные для нас характеристики мифа: 1)

¹ Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие : Комплексный подход : опыт, поиски, перспективы. М., 1985. с. 296.

миф – это логически выстроенная категория сознания и бытия вообще; 2) миф является не теоретической моделью бытия, но полнокровно ощущаемой реальностью; 3) миф содержит в себе собственную четкую и логически выстроенную структуру, подразумевающую субъект-субъектное взаимоотношение воспринимающего адресата и мифа; 4) миф имеет собственную отрешенность от обычного смысла и хода явлений; 5) миф нельзя свести к понятиям символа, аллегории и сюжету, миф шире этих понятий и вбирает их в себя; 6) миф не тождествен художественному произведению, ибо это есть архаическая форма сознания, создающая реальность и существующая в ней. Миф есть способ познания мира.

Что касается причинности мифа, Я. Голосовкер обозначает два существенных положения: 1) причинная последовательность в мифе вневременная; 2) для того, чтобы произошло то или иное событие, нет необходимости перемены в предшествующих обстоятельствах, достаточно просто желания. Моральная сторона здесь отвергается, смысл желания – только в его исполнении.

Далее мы обратились к работам М. Элиаде. Рассматривая произведения искусства, созданные в контексте мифопоэтической парадигмы мы можем дать характеристику той или иной эпохи, рассмотреть наиболее актуальные для нее проблемы и смыслы. Элиаде отмечает, что в контексте модернистских направлений искусства прослеживается желание автора разрушить старый мир и породить собственный из созданного хаоса посредством собственной воли.

В мифопоэтическом кинематографе *миф* – это структурная характеристика произведения, относящаяся к его форме, в то время как поэтическое начало здесь имеет отношение к языку кино, тому каким образом автором рассказана история в образах и метафорах.

1.2 Методологический компонент картины мира в творчестве Сергея Параджанова: кино, изобразительное искусство, жизнетворчество

В своей работе мы рассматриваем творчество Параджанова в трех аспектах: первый – это его кинотворчество – создание фильмов и киносценариев; второй: изобразительное искусство; третий аспект – жизнетворчество Параджанова, как особый вид перформативной практики.

Еще в 1966 году режиссер характеризует свой киноязык следующим образом: «Я знаю, моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверно, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не к литературному.»². Это созвучно с идеей Луи Деллюка: «Кино – это живопись в движении»³. Параджанов привносит принципы, по которым существует живопись, в свои тексты, например, режиссер использует цвет как инструмент передачи смысла повествования и разграничения дихотомических пространств.

Художественный прием, используемый Параджановым в кино близок к тому, который в своей работе применял Сергей Эйзенштейн. Для воздействия

2 Параджанов С. И. Вечное движение // Искусство кино, № 1, 1966, сс. 60–62.

3 Цитируется по: Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1913. М., 1988. – с.100.

на зрителя Эйзенштейн использует всю полноту изобразительных средств, он создает кинофрески, усиливая в кадре при помощи монтажа, выстраивая во внутреннем пространстве фильма поэтическое повествование, где каждый кадр – отдельное изобразительное произведение. Отдельные части сцен фильмов Эйзенштейна монтируются по принципам живописи кубизма – то, что не может дать нам живопись, т. е. рассмотрение объекта во всех плоскостях, дает нам кино, где объектом может служить не только некое физическое тело, но и событие.

Для того чтобы раскрыть характерологические особенности изобразительных произведений Параджанова, мы обращаемся к трудам Этьена Жильсона, согласно которому эстетический опыт зрителя и культурно-образовательный ценз зрителя во многом определяет эстетическое бытие произведения искусства. Мы уделяем внимание тому, какими материалами пользовался Параджанов, здесь стоит подчеркнуть, что какой угодно материал, в том числе «мусор», может стать основой для создания произведения искусства, потому что его «пригодность» определяется только личностной волей художника. Материалы, используемые Параджановым при создании произведения изобразительного искусства, претерпевают изменения – «метаморфозу», наиболее красноречиво это проявляется в коллаже.

Мы выделяем житнетворчество Сергея Параджанова в качестве самостоятельного аспекта его деятельности – это активный способ творческого преобразования обыденной действительности, поиск альтернативного способа «исследования» жизни, наиболее близкий к перформансу. Перформанс в своей работе мы понимаем как форму искусства, при которой произведение рождается на стыке действий художника и реакции зрителя. Содержательно житнетворчество Параджанова мы рассматриваем через призму концепции Михаила Бахтина⁴, который исследовал народную смеховую культуру и ее глубинные характеристики по трем ее основным формам: а) обрядово-зрелищные, к которым относятся празднества карнавального типа, а также различные площадные смеховые действия; б) словесные смеховые, куда входят и пародийные произведения разного рода, устные и письменные; в) различные формы и жанры фамильно-площадной речи. В контексте карнавального действия существует своеобразная логика «наизнанку», «наоборот», она лежит в основе карнавальных пародий, которые включают в себя элементы бесконечного перемещения «верха и низа», логику *колеса*. Здесь же мы встречаем пародии, травести, профанацию и шутовские развенчивания. Все это составляло привычное застолье Параджанова в его доме. Вместе с тем стоит подчеркнуть, что карнавальная пародия не является отрицательным уничтожительным действием, наоборот, она возрождает и приносит обновление. Но не только застолье либо какая-то специально организованная встреча в доме Параджанова становились карнавальным действием. Параджанов «выходил на площадку», и карнавал начинал разворачиваться где угодно – на улице, на киностудии, во время съемок картины либо на восточном рынке при большом скоплении людей. Это есть не что иное, как площадное смеховое действие. Параджанов генерировал вокруг себя карнавальное действие, создавая ощущение

4 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 2014. 704 с.

особого рода двумерности, предлагая всем желающим стать его частью. Здесь важно подчеркнуть, что граница между зрителем и исполнителями перформанса, пусть и проницаема, но все же существует, именно она создает *рамку* и тем самым создает установку на восприятие происходящего как произведения искусства.

Согласно М. Бахтину, словесные смеховые произведения были пронизаны «карнавальным мироощущением, широко использовали язык карнавальных форм и образов, развивались под прикрытием карнавальных вольностей и – в большинстве случаев – были организационно связаны с празднествами карнавального типа, а иногда составляя как бы литературную часть их»⁵. Подобные литературные свидетельства сохранились и среди наследия Сергея Параджанова, были записаны им самим либо со слов его ближайшего окружения. Эти же свидетельства помогают нам рассмотреть третью форму смеховой народной культуры – специфические смеховые явления и жанры фамильярной речи: обращение на «ты», специфическая форма обращения вообще, появление прозвищ, ослабление речевого этикета и послабления. Отметим, что основной особенностью этой эстетической концепции является *снижение*, т. е. «перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве»⁶. Карнавально-гротескная форма, которую имеет «перформанс Сергея Параджанова», способна даровать свободу от условностей, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность жизни и возможность жизни другой.

ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАНИЕ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ С. И. ПАРАДЖАНОВА

2.1 Становление картины мира в творчестве С. И. Параджанова

В первой части данного параграфа мы рассматриваем поиски мировоззренческих основ в раннем творчестве С. И. Параджанова и очерчиваем данный временной период с момента поступления его во ВГИК в 1945 году вплоть до начала работы над картиной «Тени забытых предков» в 1963-м. Во второй части мы говорим о ситуации, сложившейся во время создания картины «Тени забытых предков» в 1963 году и окончательно оформившейся к 1965 году, а именно об актуализации мифопоэтической парадигмы картины мира в творчестве Параджанова.

Для нас принципиально важным является рассмотрение влияния крайней степени внешней несвободы, тюремных заключений на картину мира в творчестве Параджанова; этому аспекту посвящена третья часть параграфа. В своей работе мы уделяем большое внимание исследованию тюремных писем, написанных Сергеем Параджановым с 1974 по 1977 годы. Изучение данного периода помогает обнаружить изменения картины мира в его творчестве, ибо, несмотря на ситуацию крайней степени внешней несвободы, Параджанов продолжает оставаться действующим художником.

5 Бахтин М. М. Указ. соч. с. 23.

6 Бахтин М. М. Указ. соч. сс. 33–34.

2.1.1 Поиски мировоззренческих основ картины мира в раннем творчестве С. И. Параджанова

Сергей Параджанов поступил во ВГИК в 1945 году и окончил его в 1952-м. Его дипломной работой стала «Молдавская сказка» (1952). Параджанов, получив работу на Киевской киностудии, в 1952 году переезжает в Киев. В 1954 году режиссер снимает свою первую полнометражную картину «Андриеш», основанный на вышеупомянутой дипломной работе. Рассматривая эту картину, мы можем увидеть, как в «Андриеше» Параджанов затрагивает сюжетную конструкцию, реализованные им в полной мере в последней картине «Ашик-Кериб» (1988) – речь идет о сюжете «путешествия героя»⁷. Опираясь на эту идею мы можем проследить параллели между действующими героями данных фильмов и поворотами сюжета⁸.

В 1957 году Параджанов снимает короткометражный фильм «Думка», а позднее еще несколько разноплановых картин: «Первый парень» (1958), «Наталия Ужвий» (1959), «Золотые руки» (1960) и «Украинская рапсодия» (1961). Эти фильмы выглядят искусственно сконструированными, с образцово-показательной украинской деревней и одухотворенной советской идеологией молодежью, слабой драматургической конструкцией, построенной на мелодраматических сюжетных перипетиях. Однако ранние фильмы Сергея Параджанова являются необходимой основой и поиском, который впоследствии приведет режиссера к эстетике его зрелых картин.

2.1.2 Изменение парадигмы картины мира в творчестве С. И. Параджанова и противопоставление себя принципам социалистического общества как предпосылки уголовного преследования

Картина «Тени забытых предков» открывает для режиссера Сергея Параджанова новые перспективы, прекращая череду профессиональных неудач. Параджанов предпринимает попытку создать собственный киноязык в следующем фильме. Темой сценария «Киевские фрески» становится одиночество человека в большом городе, поданное в контексте осознания послевоенного устройства мира на фоне архитектурных, исторических и культурных особенностей Киева. При работе над кинопробами режиссер старается отойти от уже найденного динамичного движения в кадре и перейти к статике. Отснятые к «Киевским фрескам» кинопробы повергли в смятение руководство киностудии имени А. Довженко, и производство картины было остановлено. Сергея Параджанова обвинили в «формализме», а фильм закрыли 1 ноября 1965 года.

12 апреля 1966 года Сергей Параджанов уезжает в Ереван и приступает к работе над сценарием фильма «Саят-Нова» (1966), в январе 1967 года эта картина была запущена в производство на киностудии «Арменфильм». В мае этого же года Параджанов снимает короткометражную ленту «Акоп Овнатанян», рассказывающую историю известного портретиста XIX века, где впервые в

7 Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб., 2016. 347 с.

8 См.: Журавлёва В. Особенности киноязыка Сергея Параджанова в ранний период творчества. Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки, № 3(39)/2021, 2022, сс. 180–188.

законченной работе реализует свой новый на тот период времени авторский прием статичного кадра.

Фильм «Саят-Нова» был закончен в 1968 году, вышел в прокат на русском языке в сокращенном, перемонтированном в Москве режиссером Сергеем Юткевичем виде. Авторская версия фильма была показана в Армении, ереванская премьера состоялась 9 октября 1969 года в кинотеатре «Москва».

Кинокартина Параджанова продемонстрировала широкой аудитории резкую смену парадигмы, обращение к мифу, народному ритуалу, традиционным верованиям, вплетенным в контекст христианской картины мира. Параджанову в картине «Цвет граната» удалось создать собственный киноязык, отталкивающийся не только от композиционных и цветовых принципов живописи, но и от глубинных основ человеческого восприятия.

В начале 1970-х гг. Сергей Параджанов пишет сценарий «Intermezzo» (1970), основанный на одноименной новелле Михаила Коцюбинского. В 1972 году сценарий, пройдя череду худсоветов, был отклонен руководством киностудии.

2.1.3 Влияние крайней степени внешней несвободы, тюремных заключений на картину мира в творчестве С. И. Параджанова

17 декабря 1973 года Параджанова арестовали. 25 апреля 1974 года на заседании коллегия по уголовным делам Киевского областного суда приговорила Параджанова к пяти годам лишения свободы в исправительно-трудовой колонии строгого режима. 1 июля 1974 года режиссер был отправлен в лагерь строгого режима близ села Губник, где пробыл до апреля 1975 года. Губник был первым этапом тюремного пути Сергея Иосифовича, впоследствии заключенному Параджанову придется пройти еще через две зоны – Стрижавка и Перевальск. 30 декабря 1977 года Параджанова освободили. Решением вышестоящего руководства проживать режиссеру отныне разрешалось только в Тбилиси.

Мы провели анализ писем Сергея Параджанова, написанных им из мест лишения свободы. Данный материал был опубликован впервые в 2000 году в Ереване Гарегином Закояном в книге «Письма из зоны»⁹, в этом же издании автор-составитель впервые в искусствоведении анализирует особенности тюремного периода творчества Параджанова. В тюремных письмах Параджанов неоднократно упоминает работы, созданные им в этот период времени, дает им оценку, а также дает профессиональную оценку работам коллег в письмах к семье и в большей мере в письмах к друзьям: «Лагерное творчество сродни жажде жизни, оно помогало сохранить то, что тоталитарная система старательно истребляла в личности: индивидуальность, духовность, противостояние диктату»¹⁰. Зона и осужденные не могли не замечать художественной деятельности режиссера. В тюрьме Параджанов обучал заключенных изобразительному искусству и сам перенимал различные технические приемы, присущие искусству аутсайдеров.

9 Параджанов, С. Письма из зоны [Текст] / С. И. Параджанов; авт. проекта и гл. ред. Г. Закоян. Ереван, 2000. – 348 с.

10 Творчество и быт ГУЛАГа: Каталог музейного собрания Общества «Мемориал». М., 1998. с. 14.

Работы тюремного периода творчества Сергея Параджанова мы разделяем на несколько подгрупп согласно их смысловой составляющей и специфике содержащихся в них образов: 1) работы, построенные на обращении художника к классическим универсальным сюжетам и сюжетным конструкциям, фигурам и архетипам, переосмысляемым сквозь призму рефлексии на реалии внешнего мира; 2) работы, в которых автор переосмысливает изменение в самоидентификации личности, то воздействие, которое оказывает на него лагерная действительность; 3) работы, в основе которых лежит переосмысление собственного предыдущего жизненного опыта сквозь призму изменившихся внешних обстоятельств, где находит свое отражение мифологизация Параджановым собственной личной истории; 4) работы, отталкивающиеся от произведений искусств других авторов, что является своеобразным актом «присваивания», усвоения и переработки.

2.2 Миф как форма единого концепта картины мира в творчестве С. И. Параджанова

Цель данного параграфа – рассмотреть и проанализировать то, каким образом мифопоэтическая картина мира находит свое отражение в контексте кинопроизведений Сергея Параджанова и каким образом она преломляется в изобразительном искусстве художника, а также в феномене его жизнетворчества.

Мы не можем обойти вниманием нереализованные сценарии Параджанова. На системном уровне Параджанов сохраняет в текстах свой основной режиссерский прием – на первый план выходят визуальные поэтические образы, а не четкий, драматургически выверенный сюжет. Уже на этапе создания текста автор прописывает не только визуальный, но и аудиальный рисунок будущего фильма, акцентируя звучание не только музыкальных инструментов, но и общий звуковой рисунок; опирается на изобразительное искусство в том числе, богато преподносит декорацию и обстоятельства вплоть до цветового и композиционного решений кадра. Мы считаем возможным систематизировать смысловые паттерны, к которым обращается Параджанов в своих сценариях, и соотнести их не только с кинокартинами, но и с изобразительным искусством режиссера, в том числе и потому, что каждый свой текст Параджанов в той или иной степени иллюстрировал, и трансформация его художественной техники нашла свое отражение в данном материале.

2.2.1 Системный киноанализ фильмов С. И. Параджанова зрелого периода творчества (1965-1988 гг.)

Важным для нас в контексте данной работы является описание и обоснование метода исследования ключевых кинокартин Сергея Параджанова – это «Тени забытых предков» (1965), «Киевские фрески» (1966, не завершен), «Акоп Овнатанян» (1967, короткий метр), «Цвет граната» (1968), «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Арабески на тему Пиросмани» (1985, короткий метр), «Ашик-Кериб» (1988). В своем исследовании мы используем метод системного киноанализа, предложенный Гельмутом Корте¹¹. Этот метод дает

¹¹ Корте Г. Введение в системный киноанализ. М., 2018. – 355 с.

возможность рассмотреть фильм как систему благодаря четко разработанному алгоритму исследования. В качестве параметров анализа картины выступают во-первых, факты о фильме, куда входят имманентные характеристики ленты; к ним относятся содержание, данные о технике и форме, выразительные средства, используемые в картине, структура фильма, место действия и герои, моменты наивысшего напряжения кульминации, драматургические средства и так далее. Во-вторых, факты о возникновении фильма («контекст 1»). При этом необходимо проработать связь готового фильма с литературным первоисточником, а также, если возможно, со сценарным текстом. В-третьих, анализ фактической основы фильма («контекст 2»), в рамках которого мы говорим об исторической проблематике, показанной в картине, о том, каким образом она соотносится с фактической реальностью.

«Тени забытых предков» (1964) [преьера 22 марта 1965 г.]

Картина Параджанова «Тени забытых предков» – результат сочетания профессионализма режиссера, его творческой интуиции и его собственного внутреннего контекста, который он смог передать в глубинном процессе становления главного героя. Мифопоэтическая картина мира в творчестве Сергея Иосифовича с этой картиной обрела свои знаковые черты и особенности. Основными отличительными чертами картины являются: новаторские режиссерские приемы работы с цветом и композицией кадра; создание звукового рисунка картины, являющегося самостоятельной драматургической структурой, не только усиливающей, но и актуализирующей потенциал, заложенный в изобразительном рисунке фильма; динамика кадра, характерная для съемки с рук; мастерское использование монтажных приемов. Все режиссерские находки органично вписаны в традиционный национальный контекст, в рамках которого создается картина. Лента построена на долгих планах, динамичном движении камеры, съемках с руки. Эмоционально насыщенные, ключевые эпизоды мы видим «от первого лица» или же как бы глазами действующих персонажей, несмотря на их присутствие в кадре: камера начинает следовать за ними, повторяя и усиливая их пластику.

Фильм состоит из двенадцати эпизодов, логически связанных друг с другом, время в которых идет по большей части линейно, что не всегда свойственного мифологическому мышлению Параджанова в контексте кинематографа. В последующих своих картинах режиссер будет использовать время дискретно, разворачивая историю сразу в нескольких параллельных друг другу плоскостях, которые пересекаются в определенных драматических сюжетных точках. В «Тенях...» Параджанов, отталкиваясь от свойств, заложенных в повести Коцюбинским, располагает сюжет согласно природному кругу «зима – весна – лето – осень», подчиняя жизнь своих персонажей законам природы. Природа здесь не фон, но действующее лицо. Цветовая тональность картины следует за сменой времен года, подчеркивая цикличность жизни гуцулов и ее зависимость от реалий и законов природы.

Наибольший интерес для нас представляет то, каким образом видоизменяется индивидуальный миф главного героя, как он из слитого с природой существа, перерождается в личность. Параджанов снимает драматическую историю трансформации человека, где смерть – ее неминуемый финал, ибо места в прежнем мире для него с этой трансформацией не осталось.

«Цвет граната» («Саят-Нова») (1968) [преьера 9 октября 1969 г.]

Кроме драматургической конструкции, развернутой в фильме в рамках мифопоэтической парадигмы, при анализе произведения мы обращаемся к важным для нас точкам опоры – это режиссерские приемы работы с цветом и композицией кадра; создание звукового рисунка картины, являющегося самостоятельной драматургической структурой, актуализирующей потенциал, заложенный и изобразительном рисунке фильма; к статике кадра и технике монтажа. Все приемы и режиссерские находки органично вписаны в национальный контекст армянской культуры, в рамках которой режиссер изобретает собственное мифопоэтическое пространство, говорящее со зрителем языком предметов и аллегорий и обладающее сложной многоуровневой системой. Каким образом Сергей Параджанов видоизменяет уже существующий миф о Саят-Нове, трансформируя его в новый образ.

Параджанов использует несколько характерных приемов, ранее удачно найденных им в «Киевских фресках» – это фронтально снятые сцены, некоторые из которых разворачиваются в условном пространстве «белого куба»¹²; использование техники натюрморта при построении символической композиции кадра, а также использование тройных композиций внутри отдельных сцен; эксперименты с движением и мимикой актеров, выраженные в пантомиме. В фильме кадр выступает в роли картинной рамы, ограничивая его пространство и давая архитектонику всей композиционной тональности. Изобразительный контекст картины перекликается со спецификой древнеегипетской фрески и армянской средневеков миниатюры, не только в том, что касается композиции и перспективы, но и в актерской пластике, на которой строилась режиссура Параджанова при работе с актерами.

В картине «Цвет граната» Параджанов деконструирует народный миф о Саят-Нове, представленный как совокупность различных фактов, подчиненных прежде всего идее его высокого таланта, и создает собственный трагический миф, где определяющим становится не само наличие таланта и его превосходной степени, а отношение человека к нему, его определяющая роль в жизни Поэта и его господство над ним. Параджанов делает значимым все в жизни поэта как личности, способной поэтизировать саму действительность: «Параджанов был истинным поэтом кино. Но, чтобы выявить свою подлинную суть, художнику нужно обладать абсолютной внутренней свободой. Эту свободу творчества режиссер полностью обрел в “Цвете граната”»¹³.

«Легенда о Сурамской крепости» (1984) [премьера – июль 1985 г.]

На примере этого фильма интересно проследить процесс создания мифа посредством использования характерных для него свойств времени – нелинейности и дискретности, а также его тяготение к доисторическому мифу, мифу-прародителю. Основным местом действия становится пространство древнего амфитеатра. Многое в этом пространстве условно, в том числе и герои, в них нет сложной классической драматургии психологического театра, герои Параджанова архетипичны, в чем-то обезличены. Режиссер использует рамы – оконные проемы-витражи, а также пустые рамы, обозначающие второе,

12 «Белый куб» – классическая концепция выставочного пространства, сложившаяся в XX веке. Подробно о теоретико-методологических основах «белого куба» см.: Брайан О’Догерти. Внутри белого куба. М, 2015. – 144 с.

13 Калантар К. Л. Очерки о Параджанове. Ереван, 1998. – с. 119.

внутреннее пространство кадра. Этот же прием использован в картинах «Акоп Овнатанян», «Цвет граната» и незавершенной ленте «Киевские фрески», но в «Легенде о Сурамской крепости» он приобретает новое звучание.

Сергей Параджанов превращает легенду о Сурамской крепости в архаичный миф, используя архетипических героев, поданных схематично и с небольшими личностными чертами, присутствующими у персонажей Османа-аги и Вардо, проходящих путь личностной трансформации. Кроме того, основное действие фильма в одном случае разворачивается в некоей внеисторической реальности потустороннего пространства, в другом – в рамках античного амфитеатра. Стоит отметить работу режиссера со временем, подчиненного законам мифа – время то сжимается, то растягивается в картине, идет дискретно и нелинейно, порой на экране сталкиваются друг с другом сразу несколько временных пластов либо же сразу несколько временных отрезков жизни одного персонажа. Этот прием является основой мифа о временах сотворения мира – ничто не умирает и не рождается, время и жизнь движутся в вечном колесе, где фазы бесконечно сменяют друг друга.

«Ашик-Кериб» (1988) [премьера 3 июля 1988 г.]

Картина «Ашик-Кериб» становится заключительной в кинокарьере Сергея Параджанова. Анализируя фильм «Ашик-Кериб» мы приняли решение отталкиваться от концепции «путешествия героя» Джозефа Кэмпбелла, основанной на универсальном архетипическом сюжете. В основу данного фильма легла персидская миниатюра, орнаментальные мотивы исламского искусства, яркие цветовые решения, например красный на контрасте с бирюзой. Здесь, так же как и в «Легенде о Сурамской крепости», использован прием конструирования натюрмортов из различных предметов, призванных сообщить зрителю некие ориентиры для осознания происходящего на экране в полной мере, что есть своеобразный метаязык Параджанова, на котором он говорит со зрителем. «Ашик-Кериб» и номинально, и фактически – музыкальная картина. Звуковое пространство фильма построено на традиции любовного дастана. Движение камеры в этой работе Сергея Параджанова скорее всего тяготеет к «Легенде о Сурамской крепости», чем к другим работам.

«Киевские фрески» (1966) (смонтированные и озвученные кинопробы).

Для нас важным является рассмотреть то, каким образом творческие находки и приемы Параджанова, использованные им в «Киевских фресках», впоследствии определили его киноязык, воплощенный в картине «Цвет граната», а также подчеркнуть исторический и культурный контексты, в рамках которых создавалась картина.

При фронтально снятых сценах персонажи Параджанова смотрят прямо в камеру, как бы приглашая зрителя к некоему диалогу; этот прием, скорее всего, почерпнут режиссером из изобразительных особенностей русской иконы, что, как следствие, ведет к своего рода распаду повествования на отдельные сцены, законченные, самодостаточные произведения. Режиссер в отдельных кадрах обращается к принципу обратной перспективы, близкий к тому, который традиционно используется в русской иконописи – этот прием был выбран режиссером на этапе замысла. Использование рамы как композиционного метода, с одной стороны, придает кадру завершенность, с другой – очерчивает их подобно графике или рисунку. Этот же прием позже применится режиссером в картинах «Акоп Овнатанян» и «Цвет граната». Параджанов в «Киевских

фресках» не просто использует предметы как эстетический объект, но и наделяет их новой функций в фильме – превращает их в героев повествования, заставляя говорить со зрителем, этот прием усиливает отсутствие при этом в кадре человека.

«Акоп Овнатанян» (1967)

В время съемок картины «Саят-Нова» («Цвет граната») в 1967 году Параджанов снимает фильм «Акоп Овнатанян», рассказывающий в аллегорической форме о судьбе выдающегося портретиста своего времени Акопа Овнатаняна сквозь призму его полотен. В изобразительных решениях картины «Акоп Овнатанян» прослеживаются авторские приемы Параджанова, раскрывающие основные принципы и особенности портретной живописи А. Овнатаняна. Заслуга Параджанова в контексте данной работы заключается прежде всего в том, что ему удалось актуализировать искусство Овнатаняна, создав при этом авторский метатекст, на котором с нами говорят предметы и детали, существующие в пространстве кадра.

«Арабески на тему Пиросмани» (1985)

Киноязык, которым рассказана история художника Пиросмани, отталкивается от другой работы Параджанова – короткого метра «Акоп Овнатанян», кроме того, мифопоэтическая конструкция этой работы перекликается с той, что была сделана Параджановым в картине «Цвет граната» – режиссер пропускает народный миф о Мастере сквозь собственную личность, порождая новый миф, наделенный другими свойствами, отталкиваясь при построении внутренних смысловых конструктов и пространства кадра в том числе от логики работ Нико Пиросмани. В грузинской культуре фигура Пиросмани является архетипической фигурой Блаженного.

Сюжетная канва фильма построена, с одной стороны, на произведениях самого Пиросмани, с другой – являет нам цикл неких арабесок – чувственных переживаний и запечатленных в сознании художника образов, призванных перенести зрителя в мир его искусства и внутренних переживаний. В финале картины Параджанов перемещает действие в пространство сконструированного им мифа – мы видим, как Нико вместе со своей Музой предстают перед нами в образе воссоединившихся друг с другом возлюбленных на фоне импровизированного иконостаса.

2.2.2 Миф в контексте изобразительного искусства и «перформативной деятельности» С. И. Параджанова

В данной части нашего исследования мы опираемся на работы Параджанова из коллекции Музея Сергея Параджанова в Ереване, анализ которых вошел в альбом Сергея Параджанова «Maestro» (авторы-составители Виген Бархударян и Вероника Журавлева)¹⁴, а также на несколько работ, находящихся в частных коллекциях и частично доступных для анализа.

Для творчества Параджанова 1960-х годов в целом характерен поиск новых форм в изобразительном искусстве. Он активно развивается как художник

¹⁴ Сергей Параджанов. Maestro / альбом изобразительных работ; авт.-сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлёва. Ереван, 2019. – 492 с.

использует элементы коллажирования в качестве дополнительных, усиливая основные смысловые акценты композиции своих работ.

В зрелый творческий период Параджанов в своем изобразительном искусстве в больше степени, чем в других видах художественной деятельности, использовал механизм, который мы обозначаем как механизм «трансформации–присваивания». На становление техники объемного коллажа Параджанова оказали влияние работы его современников, среди которых необходимо выделить произведения Вигена Вартанова. Основной импульс, подтолкнувший Вартанова к поиску новой художественной техники, стало его знакомство с работами Джозефа Корнелла. Вартанов становится связующим звеном между Корнеллом и Параджановым.

Одним из характерных направлений в технике объемного коллажа Параджанова является создание работ с использованием отражающих поверхностей, в том числе зеркал. Данная группа работ перекликается с произведениями Микеланджело Пистолетто, созданными в рамках художественного течения арте повера. Мы также отмечаем внутреннюю взаимосвязь между работами Сергея Параджанова и художников Курта Швиттерса и Роберта Раушенберга. Если со Швиттерсом их роднит прежде всего подход к созданию коллажа – использование вторичных материалов и деконструирование и трансформация собственного пространства 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»(1983); а раушенберговское произведение «Шарлин» (1954) имеет общие онтологические основания с объемными коллажами Параджанова из вторичных материалов.

Специфику роли, которую «играл» в собственной перформативной практике Параджанов можно понять опираясь на фигуру Шута, существовавшей на границе жизни и искусства, свободно ее пересекая, но оставаясь на ней. Высмеивания не только других, но главное – самого себя, некая самопародия, намного более глубокая, чем просто самоирония. Сам Параджанов в одном из своих коллажей охарактеризует себя отталкиваясь от шутовской «маски»: «Ты, параджановщину порождающий, / Мир поражающий, / Себя шутом воображающий, / Свой жанр рождающий в пожарище / Ты жаждущий!»¹⁵. Важным приемом Параджанова в собственном перформансе было обращение к зрителю, вовлечение его в процесс в качестве активного субъекта. Этот метод также перекликается с практикой американской перформативной школы; в частности, Йозеф Бойс выстраивал свои произведения по принципу диалога со зрителем, его главной задачей было натолкнуть зрителей на размышления о границах искусства и жизни.

15 Данный коллаж находится в фонде Музея Сергея Параджанова (фондовый номер N509); текст, содержащийся в нем, является эпиграфом к книге Параджанов С. Сокровища у горы Арарат: сценарии / сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлева. Ереван, 2018. –

ВЫВОДЫ

В соответствии с задачами, поставленными в данном исследовании, мы, проанализировав процесс становления картины мира в творчестве Параджанова, раскрывая особенности ее трансформации под влиянием биографии пришли к выводу, что уже в первых фильмах Параджанова представляется возможным вычленив характерные режиссерские приемы, позже. В своих зрелых фильмах режиссер исследует природу трансформации внутреннего мира главного героя из существа природного в человека, способного сделать собственный выбор, создавая мифоподобное кинополотно, выстроенное в поэтических образах.

В изобразительных работах Параджанов использовал механизм «трансформации–присваивания»; мифопоэтический характер базовой парадигмы картины мира в творчестве режиссера здесь проявляется наиболее ярко в специфике применяемой им техники, а именно «бриколлажа». В рамках нее, повторно используя существующие элементы, автор трансформирует их и наделяет новым уникальным смыслом.

Параджанов выстраивал свое житнетворчество, во-первых, основываясь на парадоксе и столкновении дихотомических пространств, во-вторых, мифологизируя собственную личность, переписывая автобиографию и создавая новую в своих произведениях, в-третьих, интуитивно отталкиваясь от основных принципов перформативной практики.

В ходе исследования мы выявили четыре взаимодополняющих существенных аспекта картина мира в творчестве Параджанова – это архетипичные вненациональные сюжеты; национальный миф; житнетворчество, построенное на мифологизации собственной биографии; использование (авторизация) существующих произведений в качестве материала для создания своего. Мы подчеркиваем, что эти категории существуют в тесной взаимосвязи друг с другом, образуя единый конструктор.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Журавлёва В. Психологический анализ продукта творческой деятельности личности. Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки, № 2, 2015, сс. 89–94.

Журавлёва В. Цвет как инструмент передачи смысла в сценарии С. Параджанова «Ара Прекрасный». Պիտիւնընդ և յշխնը / История и культура, Ереван, 2018, сс. 416–423.

Журавлёва В. Взаимосвязь картины мира в творчестве Сергея Параджанова и Пьера Паоло Пазолини. Генерал Сепух: история и политика, № 5(10), 2020, сс. 80–99.

Журавлёва В. Системный киноанализ фильма на примере картины Сергея Параджанова «Легенда о Сурамской крепости». Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки, № 3(36)/2020, 2021, сс. 148–163.

Журавлёва В. Особенности киноязыка Сергея Параджанова в ранний период творчества. Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки, № 3(39)/2021, 2022, сс. 180–188.

Журавлёва В. Картина мира в творчестве Сергея Параджанова: существенные аспекты. Генерал Сепух: история и политика, № 2(19), 2022, сс. 63–78.

ԺՌԻՐԱՎԼՅՈՎԱ ՎԵՐՈՆԻԿԱ ԻԳՈՐԻ
ԱՇԽԱՐՀԻ ՊԱՏԿԵՐԻ ԷԱԿԱՆ ԱՍՊԵԿՏՆԵՐԸ
ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
Ամփոփում

Առցիումշակութային արդի համատեքստում գտնվող ժամանակակից մարդու առջև կանգնած են մի շարք կարևոր խնդիրներ՝ սեփական եզակի բնույթի ճանաչումը, մյուսների բնույթը ճանաչելու ունակությունը և համընդհանուր կողմնորոշիչների փնտրտույթը: Դա մարդուն հնարավորություն է ընձեռում մի կողմից՝ կառուցել հարաբերություններն ինքն իր հետ՝ աշխարհի անձնային պատկերում որոշելով սեփական տեղը, իսկ մյուս կողմից՝ զգալ իրեն որպես Տիեզերքի մաս: Արվեստը, որպես գեղարվեստական կերպարներով իրականության ստեղծագործական իմաստավորում, ժամանակակից մարդու համար հիմք է և միևնույն ժամանակ՝ արտացոլման արդյունք: Ս. Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերը, որպես այդպիսի արտացոլման արդյունք, օժտված է մի շարք եզակի հատկություններով. այն, առաջին հերթին, կառուցվում է տարբեր տեսակի ստեղծագործությունների (կերպարվեստ, կինոստեղծագործություն, պերֆորմատիվ պրակտիկա) համատեքստում, երկրորդ՝ մի քանի ազգային մշակույթների համատեքստում, երրորդ՝ կյանքի տարբեր, այդ թվում՝ նաև բանտարկության պայմաններում: Փարաջանովի ստեղծագործության էկոլոցիան սեփական հիմքերի որոնումն է, որն սկսվում է ընդունված շրջանակներից մինչև առասպելաբանաստեղծական պարադիգմայի շրջանակներում կառուցված հեղինակային կինոլեզվի հաստատում: Ս. Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերի բնորոշ հատկություններն ունեն «ճյուղավորված» արմատներ, և Փարաջանովի պատկերներում քրիստոնեական արքետիպերը փոխակերպվում են խորը առասպելաբանաստեղծական սկզբի ազդեցությամբ:

Հետազոտության նպատակն է Ս. Փարաջանովի արվեստի հիմնական պարադիգմայի բնույթի, իմաստաստեղծ հասկացությունների և կառուցվածքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերի էական ասպեկտների առանձնացումը: Մենք առաջ ենք քաշել այն ենթադրությունը, համաձայն որի Ս. Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ աշխարհի միասնական պատկերի հիմքում ընկած է առասպելաբանաստեղծական բնույթի ունիվերսալ պարադիգման: Ելնելով դրանից, մենք փորձում ենք ապացուցել, որ ռեժիսորի ստեղծագործության հիմնական պարադիգմայի հիմքում ընկած է առասպելի հասկացությունը, որը հեղինակը կառուցում է բանաստեղծական կերպարների միջոցով: Ս. Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգության անընթացի մասն է նրա կենսարարումը, որը մենք ընկալում ենք որպես պերֆորմատիվ պրակտիկայի հատուկ տեսակ:

Հետազոտության ընթացքում մենք բացահայտեցինք իրար փոխլրացնող և փոխներթափանցող չորս կատեգորիաներ, որոնց վրա հենվում է ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերը: Դրանք են՝ ոչ ազգային արքետիպային սյուժեները, ազգային առասպելը, Փարաջանովի՝ սեփական կենսագրության առասպելականացման վրա կառուցված կենսարարումը, նորի ստեղծման համար որպես նյութ արդեն գոյություն ունեցող ստեղծագործությունների օգտագործումը՝ պոստմոդեռնիստական բաղադրիչ: Մենք ընդգծում ենք, որ իրար հետ սերտորեն փոխկապակցված այդ

կատեգորիաներն ստեղծում են միասնական կառույց, որն արտացոլվում է Փարաջանովի գործունեության՝ մեր կողմից տարբերակված ոլորտներում:

Այնուհետև մենք վերլուծել ենք Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերի կայացման պրոցեսը, բացահայտելով նրա կենսագրության ազդեցությամբ նրա փոխակերպման առանձնահատկությունները՝ հանգեցինք այն եզրակացության, որ ռեժիսորի արվեստում առասպելաբանաստեղծական պարադիգման բացահայտվել է նրա կյանքի ուղու դեռևս վաղ փուլերում, սկսած ВГИК-ում՝ նրա ուսումնառության տարիներից, իսկ փոքր-ինչ անց՝ կերպարվեստում: Փարաջանովի առաջին իսկ ֆիլմերում արդեն հնարավոր է տարանջատել հետագայում՝ հասուն շրջանի ֆիլմերում բանեցված ռեժիսորական բնորոշ հնարքները:

«Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում ռեժիսորն ուսումնասիրում է գլխավոր հերոսի ներաշխարհի փոխակերպման բնույթը՝ բնության էակից դեպի ընտրություն կատարելու ունակ մարդը: Փարաջանովն այս ֆիլմով իրեն բացահայտորեն հակադրում է սոցիալիստական արվեստի գեղագիտական սկզբունքներին: «Նռան գույն»-ում Փարաջանովը կազմաքանդում է Սայաթ-Նովայի մասին ժողովրդական առասպելը, որը ներկայացվում է որպես ամենից առաջ՝ նրա բարձր տաղանդի մասին գաղափարին ենթարկված տարբեր փաստերի հանրագումար, և ստեղծում է ողբերգական առասպել, որտեղ վճռորոշ է դառնում ոչ է տաղանդի առկայությունը, այլ հերոսի վերաբերմունքն այդ տաղանդի հանդեպ, նրա դերը և տեղը Բանաստեղծի կյանքում: Ռեժիսորը, նույնացնելով իր կերպարն ու սեփական առասպելը և Սայաթ-Նովայի մասին ստեղծած իր առասպելը, խորատուզվում է առասպելի օթթյուղի մեջ, որտեղ գլխավորը ոչ թե շնորհքն է, այլ նրա էքզիստենցիալ գեներալը: «Լեգենդ Սուրամի ամրոցի մասին» ֆիլմում առաջին պլան է մղվում հերոսի ինքնագործարարական առասպելը (ամրոցի պատի մեջ կամավոր ինքնազոհումը): «Աշիկ-Կերիբ» ֆիլմում տեսնում ենք, թե ինչ ճանապարհ է անցնում հերոսը, ձեռք բերելով ավելին, քան կախարդական շնորհքն է, գտնում է ինքն իրեն՝ լիարժեքորեն արդիականացնելով սեփական ներուժը: Այս ֆիլմն ինքնատիպ այլաբանություն է, հեղինակի կողմից իր կյանքի ուղու ամփոփում:

Երկրորդ, բանտարկությունից հետո ստեղծված կերպարվեստի գործերում նկարիչը վերադառնում է մինչբանտարկության կոլաժի ոճին՝ հեղինակային ձեռագիրը կատարելագործելով կերպարվեստի սակավաթիվ հնարքների կիրառմամբ: Նրա կերպարվեստի հիմքերից մեկը ցաքուցրիվ տարրերից իրականության «հանգավորման» ունակությունն է: Իր կերպարվեստում Փարաջանովն առավել, քան գեղարվեստական գործունեության մյուս տեսակներում, կիրառել է «փոխակերպման-յուրացման» մեխանիզմը:

Փարաջանովն իր կենսարարումը կառուցում է, առաջին հերթին հենվելով երկակի տարածությունների պարադոքսի և բախման վրա, երկրորդ՝ առասպելականացնելով սեփական անձը՝ արտագրելով իր ինքնակենսագրությունն ու ստեղծելով նորը, երրորդ՝ ինտուիտիվ ելնելով պերՖորմատիվ պրակտիկայի հիմնական սկզբունքներից, որոնք ներառում են անհրաժեշտ չորս հիմնական տարրեր՝ ժամանակ և վայր, «այստեղ և հիմա» սկզբունքը, արվեստագետի «մարմինը» և հեղինակի ու հանդիսատեսի հարաբերությունը, որի սահմանագլխին ծնվում է ստեղծագործական ակտը:

ZHURAYLEVA VERONIKA
ESSENTIAL ASPECTS OF THE WORLD VIEW
OF THE SERGEI PARAJANOV'S ART

Summary

Several important tasks are facing modern man, who lives in the present social and cultural contexts. These tasks are - knowledge of one's own unique nature, as well as the ability to know the nature of others and search for common guidelines. Thanks to this, a modern person can build relationships with himself, determine his own place in his word view and feel like a part of the global World. Art is a creative understanding of reality in artistic images, it is the basis and at the same time the result of the reflection of modern man. The world view in the work of Sergei Parajanov, as a result of such reflection, has a number of unique properties - it, firstly, was built in the context of works of various types (fine art, filmmaking, performative practice), and secondly, in the context of several national cultures, in Thirdly, in various conditions of life, including in prison conditions. The evolution of Parajanov's work is a search for his own foundations, which began within the framework of Soviet film production, before the establishment of the author's film language, built within the framework of the mythopoetic paradigm.

Parajanov looks at a person, as the "ancient man" looked at him, for him he is an atom of a single and indivisible universe, which sometimes comes into conflict with this universe. The deep properties of the world view in Parajanov's work have "branched" roots, and Christian archetypes are transformed in Parajanov's paintings under the influence of a more mythopoetic principle. Parajanov's hero rises above the endless cycle of the natural reality of his patriarchal culture, he cognizes his true nature and makes a personal choice.

The purpose of this scientific research is to study the nature of the basic paradigm, meaning-forming concepts and structural features of Sergei Parajanov's art, as well as highlighting the essential aspects of the world view in the Parajanov's work.

The author of the work suggests that the world view the of Sergei Parajanov's art is based on a universal paradigm, which is of a mythopoetic nature. The author wants to prove that the basic paradigm of the director's work is based on the concept of myth, which Parajanov builds with the help of poetic images and symbols; an integral part of the creative heritage of Sergei Parajanov is his life-creation, which we understand as a special kind of performative practice.

During the research, the author achieved the following results. The author has identified four complementary and interpenetrating categories on which the word view in the Parajanov's art is built - these are archetypal non-national plots; national myth; Parajanov's life-creation, built on the mythologization of his own biography; the use (authorization) of existing works as material for creating one's own is a postmodern component. We emphasize that these categories exist in interconnection with each other, forming a single construct, reflected in each of the areas of Parajanov's activities that we conditionally differentiated in the course of the study.

The author analyzed the process of formation of the word view in the Parajanov's art and came to the conclusion that the mythopoetic paradigm in the art

of the director manifested itself in the early stages of his life, starting from the time of his studies at VGIK, and a little later in the fine arts. In Parajanov's early films, it is already possible to isolate the characteristic directorial techniques that were later implemented in his best films. In Kyiv, Sergei Parajanov managed to gather creative intelligentsia around him, existing in the context of a "second reality", creating around him an intellectually free space from the rules of life in Soviet society.

Having studied the mythopoetic basis of Sergei Parajanov's art, based on a systematic analysis of Parajanov's selected films, his fine arts and performative practices, we have come to the following conclusions.

In the film "Shadows of Forgotten Ancestors", Parajanov explored the nature of the transformation of the protagonist's inner world from a natural being into a person capable of making the choice that Parajanov himself makes with this picture, going into open opposition to the aesthetic principles of socialist art. In the film "The Color of Pomegranates", Parajanov deconstructs the folk myth about Sayat-Nova, presented as a combination of various facts, subordinated primarily to the idea of his high talent, and creates a tragic myth, where not the presence of talent itself becomes decisive, but the hero's attitude to this talent, his the role and place in the life of the Poet, here the director, identifying his image and his own myth with the myth he created about Sayat-Nova, plunges into the ontology of myth, where the main thing is not the gift itself, but its existential genesis. In the film "The Legend of the Surami Fortress", the myth of the hero's self-sacrifice (voluntarily immuring himself in the wall of the fortress) comes to the fore. In the film "Ashik-Kerib" we see what path the hero goes through, acquiring something more than a magical gift: he finds himself, fully actualizing his own potential. This film is a kind of metaphor, summing up and summarizing the life path passed by the director.

In the works that Parajanov created after his second imprisonment, the artist returned to the style of pre-prison collage, and used a small amount of pictorial means, while at the same time improving his technique. The artist's ability to create a rhyme between several objects in a composition of disparate elements is one of the foundations of the artist's fine art. Parajanov in his fine arts, to a greater extent than in other types of artistic activity, used the mechanism of "transformation-assignment".

Parajanov built his life-creation, firstly, based on the paradox and the collision of dichotomous spaces, secondly, mythologizing his own personality, rewriting autobiography and creating a new one, thirdly, intuitively starting from the basic principles of performative practice, which includes all four necessary basic element - this is time and place, the principle of "here and now", the "body" of the artist, and the relationship between the author and the viewer, on the border of which a creative act is born.