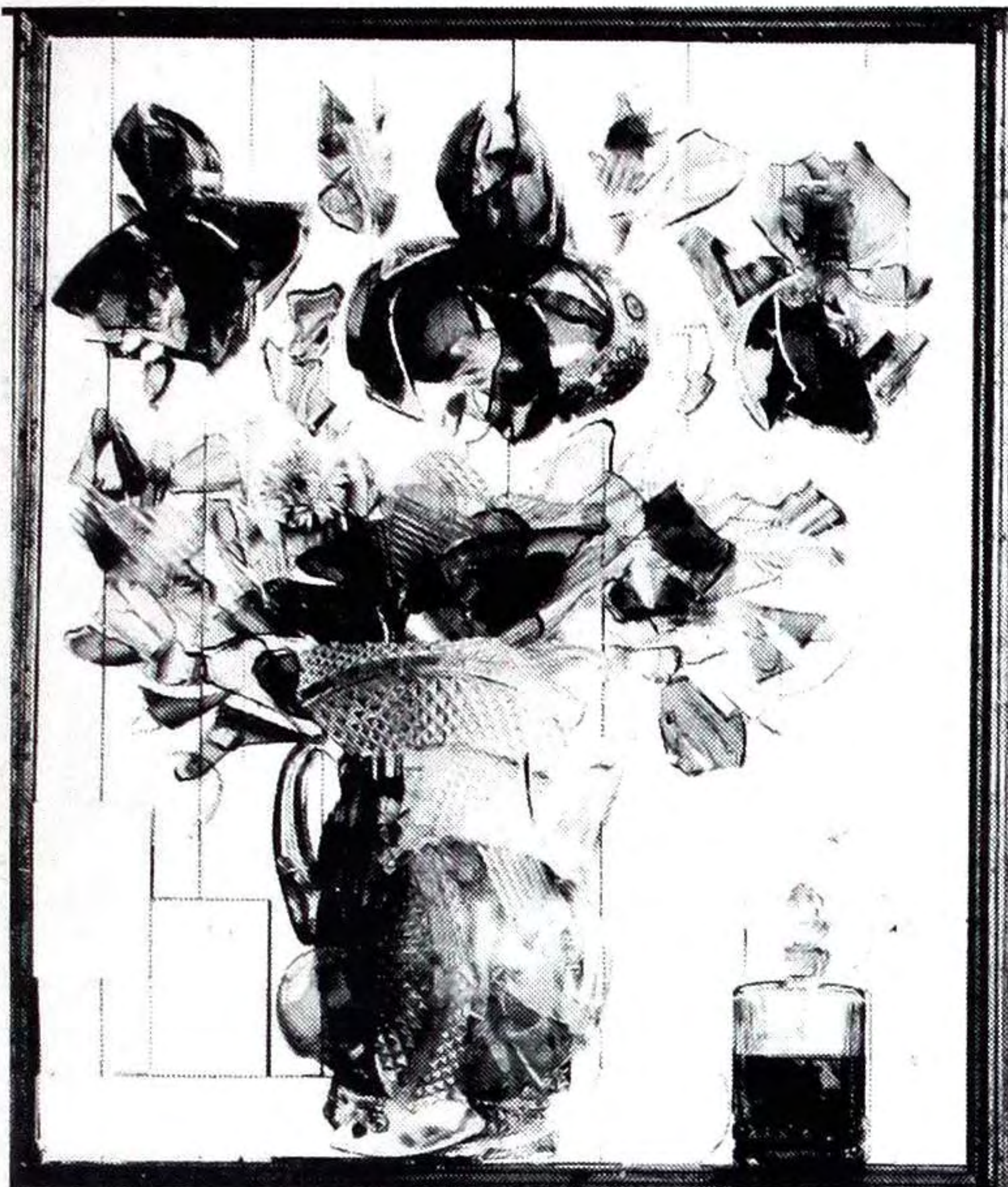




Іриси. 1986. Об'ємний колаж. Дзеркало, скло, фарфор, дерево, сухі рослини.

В багатому подіями художньому житті 1980-х років із силою непідробної новизни прозвучала творчість Сергія Параджанова. Його виставки в січні 1985 в Тбілісі і в перші місяці 1988-го в Єревані були сенсацією: все-світньо відомий кінематографіст, автор таких стрічок, як "Тіні забутих предків", "Колір граната", "Легенда про Сурамську фортецю", "Ашик-Керіб" з'явився в новій якості.

Життя Сергія Параджанова сплелось з його мистецтвом, визначило його звернення до "некіно" - відлученість від роботи в кінематографі змушувала переходити в інші види творчої активності. Почалось це в таборі, в роки ізоляції, а продовжувалось до кінця днів.

Те, що робив Параджанов, він робив для себе і близьких. Але в цьому випадку неможливо сказати - "вузького кола близьких". До нього приходили в Тбілісі практично всі, хто чув його ім'я (а воно було широко, скандально-широко відомим). Люди мистецтва приводили тих, хто навколо мистецтва, сусіди - своїх знайомих, приїжджі з-за кордону тут могли познайомитися з колишнім ув'язненим або з охоронцем, що вирішив змінити місце роботи, вулиця жила життям будинку, розташованого на схилі гори Мтацмінда, провулок імені Коте Месхі став місцем паломництва. І так тривало роками...

Постійні петиції друзів, втручання світової громадської думки змінило долю Сергія Параджанова: в 1983 його було повернуто в кінематограф, на студії Грузія-фільм він почав знімати грузинський фільм "Легенда про Сурамську фортецю" - після українських "Тіней..." і вірменського "Кольору граната" минуло 15 років! Але розголос про Параджанова-художника не стихав, він робив свою справу. Після прем'єри "Легенди..." і перших її віншувань на міжнародних показах, було організовано виставку в Тбілісі. А грандіозний успіх в Єревані викликав рішення побудувати спеціальне при-

Нонна
СТЕПАНЯН,

доктор
мистецтвознавства.

ЖИТИ - ТВОРИТИ

міщення, де б ця виставка зберігалася назавжди.

П'ять років між прем'єрою "Легенди про Сурамську фортецю" і останньої стрічки - "Ашик-Керіб" були заповнені якнайактивнішою роботою у сфері образотворчого мистецтва.

І хоча режисер мріяв здійснити за своїм сценарієм автобіографічний фільм "Сповідь", основна наповненість останніх років життя - Дім-музей, його майбутнє, його вигляд і експозиція... Продовжитися, залишитися з людьми - це була його мрія...

Фільм "Сповідь" не було закінчено, смерть перервала зйомки. Сповіддю залишилось образотворче мистецтво, що зберігається в його музеї. Тут можна відчутти повною мірою і масштаб особистості, і особливості творчих завдань Сергія Параджанова, і чарівність особливого світу, в якому жила ця людина. Величезну роль для успіху виставок Сергія Параджанова в Тбілісі та Єревані відіграла "пограничність" показаного явища, його одночасна включеність в різні види мистецтва і в різні рівні їх трактування, здатність апелювати і до уяви сноба, і до білетерші, що стоїть біля входу. Звичайно, запорукою успіху був "калібр" художника і зміст його робіт. Але пояснення "вибухового" характеру експозиції крилося в тому, що тут порушувався стереотип уявлень про рамки зображального мистецтва, а видовищем виставка була не в театральному, а в найширшому розумінні.

В залах виставки Параджанова глядач не споглядав, а був співучасником, входив у запропоновану режисером гру. Цей принцип, досить добре відомий у Європі та США останніх десятиріч, був новиною в СРСР. Це був хеппенінг.

Основа новації була в розміщенні хеппенінгу на перехресті мистецтв. Живопис, скульптура, театральна декорація і ляльковий театр, ужиткові мистецтва, реклама і принципи створення вуличних вітрин, фотографії,

поліграфічна продукція діяли в кожній роботі разом. Професійне мистецтво і робота аматора поєднувались. Фрагмент класичного твору входив у нові структури. Створювався аналог дійсності, повноцінний світ, до якого глядача запрошували ввійти, проявляючи настирність базарного припрошувача.

Темою виставки була пам'ять. Саме її Сергій Параджанов використовував і експлуатував, її кликав, з нею бавився, комбінуючи її друзки і створюючи нові феномени, нові "сцени життя", згущуючи довгу низку спостережень в один об'єкт. Цей об'єкт штовхає, б'є нас, викликає розморожування багажу наших особистих спогадів і негайний відгук.

Підзаголовком афіші виставки в Єревані був рядок: "Візит до майстерні кінорежисера". Сергій Параджанов хотів поставити себе поза середовищем професійних художників в академічному розумінні, він нагадував, що твори, які відвідувач побачить, входять до ширшого світу його зацікавлень, що для нього це - периферія головної справи. Однак, в цьому випадку слово "периферія" не зовсім підходить, воно перекривається самою якістю висловлювання. Малюючих режисерів було і є чимало. Професійно в наших широтах малювали і С.Юткевич, і С.Ейзенштейн, і Н.Акімов, і Н.Охлопков, і багато інших. Але тільки у випадку Параджанова творчість у сфері цього мистецтва мала розмах, рівнозначний його діяльності кінематографіста і сценариста. Тут була заявка на самостійну лінію в "не своєму" виді діяльності.

Безумовна включеність робіт Параджанова в орбіту сучасних художніх течій стверджується насамперед у намаганні поєднати мову декількох видів мистецтва, створити не окремий твір, що відповідає традиційним правилам і умовностям виду та жанру, а їхній синтез. Провідна тенденція в мистецтві кінця ХХ століття, рух, який можна назвати "від картини - до об'єкта", була виражена в його творчості в безумовній повноті.

І хоча варті уваги малюнки кольоровими олівцями і фломастерами, які Параджанов робив постійно, портрети ув'язнених, привезені ним з табору, начерки сцен і окремих кадрів для фільмів та сценаріїв, оригінальним можна вважати саме створений ним "об'єкт" пластичного мистецтва (ми будемо вживати й такі терміни, як "колаж" та "інсталяція", залежно від пропорцій між площинним і об'ємним началом).

Бажання зробити свій досвід здобутком багатьох керувало Сергієм Параджановим і змушувало його звертатися до кінематографа (в першу чергу!), до літературної творчості, до образотворчого мистецтва. Головне втілення своєї особистості - життя, розігране, як драму "місця і дії", Параджанов зумів матеріалізувати в найрізноманітніших варіантах. Зрозуміло, найправильніше розглядати його спадщину цілісно: режисер, сценарист, художник. Але навіть виділяючи одну з іпостей художника, неважко побачити й дві інші. Багато чого в пластичних об'єктах Сергія Параджанова пов'язано з кінематографом, нагадує візуальний ряд його фільмів, де, як ми знаємо, дія деколи застигала, демонструючи глядачеві свій згусток, непорушну "суму вражень", а багато що вимагає словесного пояснення і залишається закритим, якщо не вдатися до розповіді, не згадати якихось текстів, що стали класикою.

Серед "меморіалів" Параджанова - "Пам'яті Андрія Тарковського" і "Пам'яті Нати Вачнадзе". Величезною метафоричною силою і таємницею віє від першого з

них. Два вітринних манекени поставлені в класичну позу "Оплакування". Один, Чорний, з обличчям булгаківського Абадонни (провал замість обличчя, на провалі - окуляри сліпця), другий - Білий, спаяний з виглядом-кліше царського офіцера, покритий білою вуаллю-фатою. Чорний манекен у довгому плащі, на руках у нього Білий, що впав (померлий? вбитий?). Натяки на схожість безсумнівні - це Андрій, він помер, а це Сергій Параджанов обійняв його (впізнається мітла борода!), але дивним чином він втілює в собі і смерть улюбленого друга. І загадковий штрих - клітка з опудалом зеленого папуги, що імітує циліндр на голові одягнутого в чорний плащ.

Про що йдеться? Це неможливо сказати прямо. Безумовно, про смерть художника. Безумовно, про те, що його оплакує саме Мистецтво. Вірогідно - про фатум, який нависає над великими артистами. Але не тільки люди, причетні до культури в рафінованому розумінні слова, які особисто знали героїв та їхні долі, завмирили перед цією групою. Вона володіла особливою магією і заворожувала практично всіх. Не вдаючись у трактування, кожен відчував силу вкрай важливого повідомлення. Ми б сказали - "силу магічного". Зараз відзначимо тільки, що Рієта, де впізнавались Андрій Тарковський та Сергій Параджанов, зберігала якості вітринних манекенів, а сам прийом зв'язку постатей (Чорний і Білий, Арлекін і П'єро, вбивця-вбитий) нагадував театр масок у тій формі, в якій він відбився в гравюрах Калло, а чимось і блоковський театр ("Троянда і хрест", "Балаганчик"), і картини майстрів "срібного віку" - Миколи Сапунова, Сергія Судейкіна... Коротше - гофманіана.

Розвиваючи тему пам'яті, до якої була прикута вся творчість Параджанова, на яку він, висловившись сильніше, був засуджений, неважко побачити, як до неї тяжіють всі інші теми. Важливою зоною тут стає дитинство. Особливе дитинство - в Тбілісі 30-х років. Сам Параджанов постійно розповідав про цей час. Обшук в домі перед арештом батька (як врятували діамантовий перстень в склянці з чаєм), похід з мамою в знамениті сірчані бані (жіноче відділення), намагання дитини клопотатися за батька, зобразивши обморок перед дверима всесильного Лаврентія Берії (в минулому - палац Намісника, потім - Будинок піонерів) перетворювались на імпровізації, повні гумору та печалі. Щось від цих розповідей збереглося в магнітофонних записах, вони є в сценарії "Сповідь", але відтворити їхню чарівність так важко, як атмосферу кімнати Сергія Параджанова, де плелись (створювались) ці мемуари. Їхньою метафорою можуть служити деякі пластичні об'єкти, частково такі шедеври, як "Бабусине горіхове варення", "Відлуння війни", "Іриси". Всі три названі роботи створені як згустки споминів дитинства, врізані в єство людини назавжди. Всі три колажі, зібрані з багатозначних деталей (уламків?), здатних викликати з глибин пам'яті сцену минулого чи колись пережите почуття.

Формат картини "Бабусине горіхове варення" невеликий: це побачений зверху прямокутник стола. На ньому черепки фарфорової чашки і десертної тарілки, ми легко впізнаємо звичний малюнок "дореволюційних" кузнецовських і гарднерівських сервізів. Тут же чайна ложка, блюдечко і декілька чорних грецьких горіхів уславленого тифліського варення. Це погляд дитини, що з рук матері бачить поверхню стола. І разом з тим, колаж побудований як спогад дорослої людини:

все-таки чашка розламана, а килимова скатерка зроблена з мозаїки випадкових потертих латочок.

У цій роботі виплекана кожна деталь, поверхня іскриться, як дорогоцінний виріб. Загальний тон - темний, затягуючий в глибину - витриманий з гідністю, яку рідко можна зустріти в роботах більшості сучасних представників поп-арту: у Сергія Параджанова все випадково, та не випадково, перед нами продуманий до дрібниць кадр.

Інакше побудовані "Іриси", щось на кшталт "величальної" вибагливому улюбленцю югендстилю і чарівному творінню людських рук - склу. Вони виступають тут у сентиментальній єдності, піднімаючи тему тендітності, швидкоплинності всього прекрасного на землі.

Створені із вигнутих шматків розбитих скляних предметів - блакитних, прозоро-білих, опалових - іриси цього дзвінкого букету іскряться під променями сонця. Недбало поставлені в горщик, теж скляний (в його половину!), вони імітують традиційний для живопису початку століття натюрморт. Свое тут - введення реальності в ілюзорний світ картини, пряма присутність скла. Але й цього мало: з наївністю художника-самоука Сергій Параджанов прикріплює до площини старий флакон із синьою рідиною - це одеколон, іриси пахнуть, ми повинні, ми зобов'язані про це пам'ятати...

І, врешті, дитинство в щемливо сумному образі: "Відлуння війни". Тут Параджанов відходить від площини, це не картина-колаж. Реальна стара віконна рама з шибками, заклеєними хрест-навхрест паперовими стрічками. На облупленому підвіконні гасова лампа, бляшанки, в тому числі раритет - скринька від зернистої ікри. Декілька старих ляльок підвішено до рами на різній висоті. Ляльки-дівчата, безпорадні, як сироти, висять в полинялому лахмітті, серед них і гола, з відірваною перукою. Звичайно, це теж багатозначний ввідний кадр до нездійсненого фільму про початок 40-х років. Але "фільм" відбувся! Розруха, втрати, понурість і монотонність днів, злидні - все донесено до нас. Яким чином? Певно, через ляльок. Предмети дитячого побуту - вони, як і сама дитина воєнних років, виглядають ображеними, ляльки виступають в ролі людей. Старого вікна і бляшанок, закуреного ліхтаря (електрика в місті вечорами в дні війни нерідко відключалась) було б мало: саме людиноподібні істоти вносять в цей об'єкт приголомшуючу достовірність.

Чому? Тут бачиться декілька пояснень. Тісне знайомство зі світом ряжених, масками, обрядами гуцулів, жителів Карпат, з якими режисер зіткнувся під час роботи над своєю першою відомою стрічкою "Тіні забутих предків" (1965), напевно, створило міцну прив'язаність до ігрових можливостей масок, маріонеток, ляльок, опудал. Одна й та сама маска в народному театрі могла бути то драматичною, то комічною, викликати то страх, то сміх. Нема підстав вважати, що Параджанов був знайомий із дослідженнями фольклористів, але його безсумнівна геніальність (якщо закріпити за цим поняттям граничну гостроту інтуїції) підказувала йому точні вирішення. Зіштовхнувшись з явищем, він впізнавав його безпомилково, емоційність та артистизм допомагали вирішувати складні психологічні проблеми, не впадаючи в подробиці, способом магічним, безумовно, спорідненим з народним театром. Це була проникливість вищого гатунку.

Але є й інше пояснення прив'язаності до світу ля-



*Автопортрет в готичному стилі. 1976-1977.
Колаж. Папір, метал, сухі рослини, олівець.*

льок. В таборі, де Сергій Параджанов провів чотири роки (1973-1977), він був обмеженим у засобах - тут не знімеш фільму, не здійсниш театральної постановки. Можна писати на клаптиках паперу (так записувалась більшість сценаріїв), можна на тих же клаптиках малювати (так створювалась портретна галерея тюремних років). Але можна робити ляльки! Саме в таборі Параджанов сконструював і зумів передати на волю декількох ляльок, серед них - прекрасну "Кармен", про таємний вивіз якої із табірної зони під спідницею жінки, що приїхала на побачення до одного з ув'язнених, Параджанов любив потім розповідати.

Але ляльці Параджанов залишився вірним і після звільнення. До неї було в його душі постійне джерело натхнення. Таким джерелом міг слугувати сам Тифліс - місце дитинства, шкільних років, місце останніх тринадцяти років життя. Ігрове начало ховалось у просторі цього міста і жило в його традиціях.

Додамо, що саме в Тбілісі він отримав і зробив своїм - уявлення про Життя Художника, яке втілював беззастережно і до кінця. "Піросмані помер від голоду під сходами. Чим ми гірші за нього?" Саме так, не "чим ми кращі, щоб померти в благополуччі", "Чим ми гірші, хіба не можемо й ми добитися вічної слави?"

Улюблена фраза Сергія Параджанова була гранично небезпечною, вона диктувала певний стиль поведіння. Життя на знос, життя людини богеми було зрозуміле Параджанову, він відчував себе ріднею художників саме такого складу. Не Автор у пошуку персонажів, а Автор-Персонаж. Не вдаючись до розкриття цієї теми, відзначимо, що для XX століття це був достатньо поширений варіант долі, і не тільки в поколінні Параджанова, а й у наступних поколіннях, з їхніми співаками та рок-музикантами, кожна подробиця життя і смерті яких ставала легендою.

Важко обминути і постійну причетність Параджанова до суспільних бродінь, його включеність в дисиден-

тський рух 60-х років, і ми побачимо, що життя художника в його розумінні втілювалось не тільки у варіанті Ван-Гога чи Піросмані, а й у байронівському варіанті “помремо за волю”. Йому був близьким будь-який порив вільнодумства, в деталі він не заглиблювався, спостерігаючи головний тон умонастроїв. І хоча у звинувачувальній справі фігурував тільки кримінал (потім всі пункти були спростовані), в Києві знали, що справжня причина його арешту - дружба з молодими українськими “націоналістами”, що постраждали в ці роки. Серед друзів Параджанова був і прекрасний поет Василь Стус, що помер у таборі.

Безпосереднього відображення в зображальній (та й літературно-кінематографічній) творчості “громадські теми” не знайшли. Але вони були близькими опозиційному складу його душі, його постійному устремлінню до нестандартного, до того, що не дістало офіційного благословіння.

Але повернемося до ляльок.

У 80-ті роки Параджанов захоплено вводить їх до своїх творів, підробляючись до вигляду ляльки, а також підкоряючи ляльку своєму задуму. Гутаперчовий пупс-китайчик (були такі ляльки в кінці 30-х, ця серія носила назву “діти народів світу”), трошки одягнений, озброєний, з войовниче піднятою ніжкою, входить у грайливу сцену “Дитинство Тамерлана”. Лялька з розкуйовдженим волоссям і блискучим пластмасовим тільцем у дещо панічній позі - Даная, вона лежить в ящиківі, а з верхнього кутка до неї йдуть латунні дротяні промені. Гумор цих сцен якийсь милий, м'який: адже ляльки повторюють вигляд дитини, діти грають дорослих і це викликає усмішку. Але найчастіше Параджанов створював ляльку цілковито сам, і тоді вона могла розповісти значно більше. Такий його “Двірник” (“Злодій ніколи не стане пралею”), вільний парафраз відомої картини Піросмані, нещасний і зловісний водночас. Такою є лялька “Параджанов у раю або Сон літньої ночі”, що повторює зовнішність Сергія Параджанова, це автопортрет в костюмі Султана...

Підкреслена пишність мізансцен, фактура кожного кадру в “Кольорі граната”, в “Ашик-Керібі” говорить про безумовну захопленість Сходом в його умовно-мусульманському вияві. Уявлення про красиве у Параджанова базувалося на естетиці мистецтва Ірану. Він любив це і бавився своєю прив'язаністю, добре відчувачи межу, за якою могла виникнути пересолодженість. Ще перо, іще один ланцюжок, ще одна шаль зверху - так Параджанов розумів повноту життя. Не можу не відзначити очевидний візуальний прототип цих видовищ - світські іранські портрети (так званий “каджаровський портрет XVIII - початку XIX століття”), колекції персидських шалей, розписаних тканин, килимів, предметів ужиткового мистецтва тої пори, коли Грузія входила до складу Ірану, - яким володіє Державний музей мистецтва Грузії і Тбілісі. Епоха “Кольору граната”, “Легенди про Сурамську фортецю”, “Ашик-Керіба” приваблювала Сергія Параджанова не випадково - персидський килим був для нього синонімом раю. Додамо, що в Тбілісі всі перераховані реалії були й залишаються в побуті практично кожної сім'ї.

Водночас важко не помітити в естетиці робіт Параджанова і відгомону вражень від так званого українського бароко, яке він любив і дуже гостро відчував. Будь-який фрагмент барочного різьбленого іконостасу в його очах був шедевром, пишність, багатство форм, напев-

не, поєднувались в його душі з уявленнями про щастя.

Але на тлі завжди було й інше - простота аскетичного відчуття побуту, підкреслена скромність, захоплення християнськими чеснотами.

Від природи маючи риси збіднілого ідальго, аристократа, що потрапив у безперервне лихо, Сергій Параджанов грав цю роль майстерно не тільки своїми вчинками, широкими жестами та ін., він і костюмував себе в такому дусі. Оксамитовий балахон в мозаїці з шкіри, парчі, з наклеєними скельцями-стразами пошила для нього за його ж проектом художниця Ляля Агабабян. Це був “парадний костюм”, в ньому Параджанов приймав гостей, людей, яких любив (або вважав важливими...), в ньому він провів два своїх вернісажі, в Тбілісі та Єревані, перетворивши відкриття виставок на грандіозне шоу, зі співами, з напівголими грумами в чалмах, що розносили східні солодощі, солонку воду та ін. Сергій Параджанов робив ці постановки для себе і для людей, щоб запам'ятали назавжди. І збулось! Повторимо знову - Параджанов був головним героєм свого театру, життя своє він відчував як п'єсу і намагався втягнути в неї якнайбільше народу.

Вдивляючись у склад пластичних об'єктів Параджанова, можна знайти їх головну особливість - вони зроблені практично з усього. Але разом з тим, не можна не помітити один важливий виняток: з усього, що говорить про людину, про її життя, але при повному ігноруванні сучасної техніки, що агресивно втесалася в життя.

Технічний прогрес - герой багатьох майстрів сучасного мистецтва - без бляшанок, шестерень, проводів, без впізнаваних деталей машин важко уявити “шануючу себе” виставку наших днів. Для Сергія Параджанова це було чужим. Він із захопленням задіяв би у своїй інсталяції примус, грубку-буржуйку або віник, але транзистор чи пілосос - ніколи! Ці предмети не володіли в його очах здатністю віщувати про свого господаря, вони були німі.

Розміщені поряд, всередині простору рами або неглибокого, відкритого в наш бік ящика, предмети вступають у складну взаємодію один з одним, ведуть розповідь. Рама чи ящик стають сценічною коробкою, де йде п'єса і нас закликають її прочитати і зрозуміти. Кожну з композицій можна висловити, це новели, але разом з тим їх неможливо розповісти, тому що їхня пластика сприймається відразу і заховане в них послання сприймаєш теж відразу. В цьому розумінні описати їх так само важко, як пейзаж: адже і його охоплюєш поглядом і всіма почуттями відразу, перераховування елементів - річки, дороги, хмар, запахів, відтінків світла і кольору, шурхотів і пташиного свисту - мало що дає. І все ж, тільки “прочитавши” склад цих композицій, вловивши мету стосунків-конфліктів елементів, можна по-справжньому відчувати заховані в них почуття і думки.

Ілюструвати сказане може “Життя актора”. Античний зліпок, на який, як зідрана з нього личина, прикріплений шматок полотна із зображенням чоловічого обличчя, два муляжі-гранати, шматок колючого дроту, зігнутого в терновий вінець, бутель червоного вина, фотографія, червона рукавичка, що лягла п'ятірнею на гіпсовий лоб, дерев'яні колодки для чоловічого взуття - така метафора “життя актора”, такий його перелік наповнення. Зібрані тут предмети промовляють про людську долю, ми чуємо розповідь про невлаштований

побут трупи, що кочує провінцією. І наша культурна пам'ять негайно відгукується, ми бачимо ці реалії в контексті життя, відомого за повістями Купріна і Гонкурів, за акторськими споминами... Додамо - життя, яке було вкрай близьке Сергію Параджанову і зрозуміле йому до дрібниць.

Серед робіт Параджанова велике місце займали створені за принципом фотомонтажу. Ці композиції були склеєні з фотопортретів різних років, знімків його батьків, сестер, дружини і сина, героїв і героїнь його фільмів у поєднанні з портретами історичних осіб і фрагментами полотен класиків. Так виникли цілі сцени, де події, зафіксовані фотографом, оснащуються епізодами інших історій ("Я продав дачу").

Як прискіпливо вдивляється Параджанов у своє обличчя і обличчя людей навколо себе, як із задоволенням і багато говорить про себе - як про дитину, підлітка, студента, про себе на знімальному майданчику, про себе в своєму домі-катакомбі, в найбільш ранні моменти свого непростого життя. В цьому він близький до Фелліні, для якого особисте життя теж є поживою і матеріалом творчості: біографію великого італійського режисера ми знаємо, здається, в усіх подробицях. Сергій Параджанов такий же: він майже завжди говорить про себе, іноді - дотично, але дуже часто - прямо.

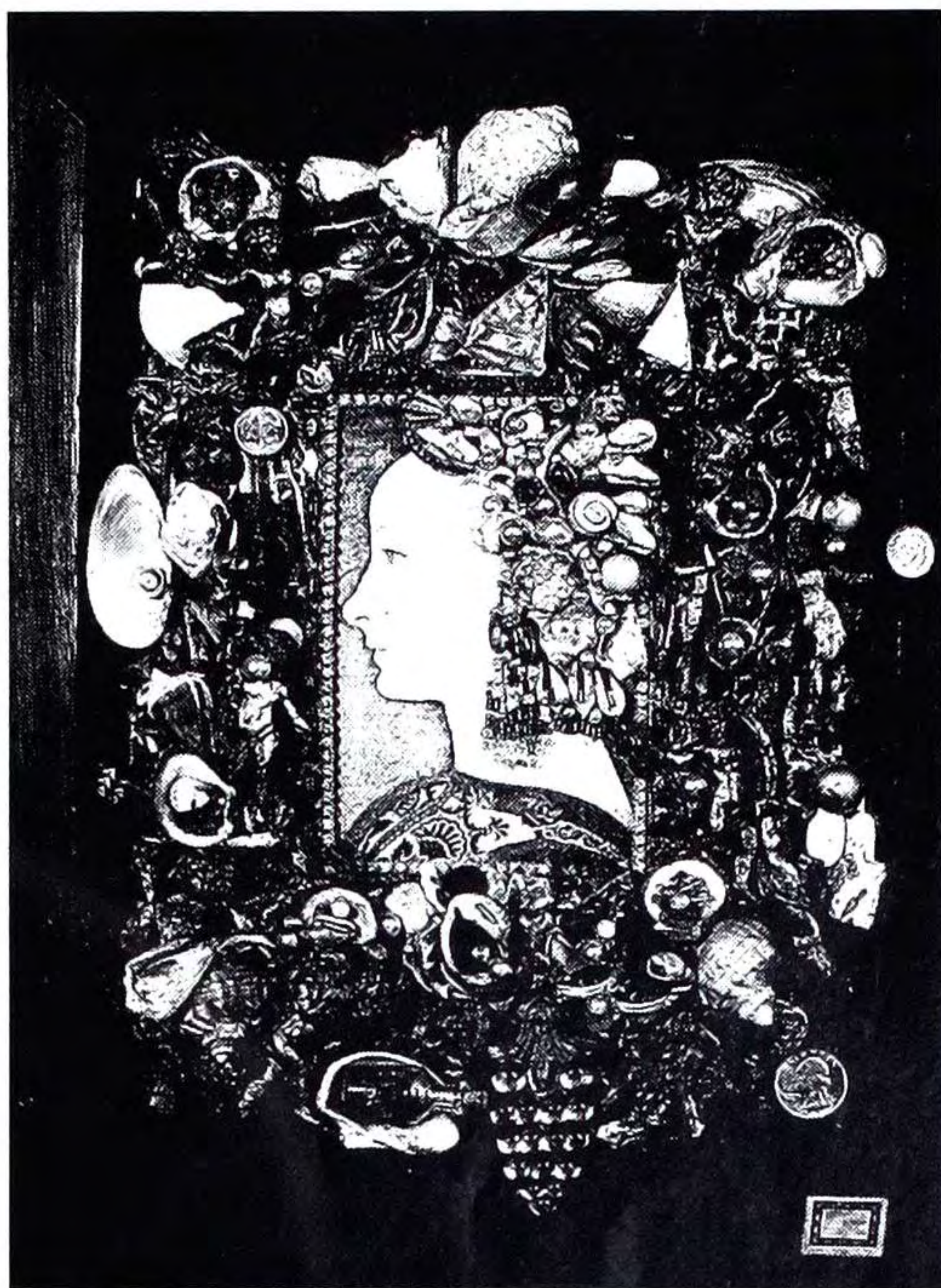
Є колажі, створені по-іншому. Ці скоріше нагадують робочі малюнки-аплікації художників театру, коли на ескіз костюму для костюмера набираються потрібні тканини. Так змальовані літературні герої ("Тамара"). Роботи ці можна вважати ілюстраціями літературних текстів, зовсім новими за характером.

Та гра особливо проявила свої можливості, коли під руками були репродукції класичних творів. Образи, що заkostenіли в культурній пам'яті, виглядали по-новому в нових структурах. Серед численних робіт такого плану виділяється "Пам'яті Фаберже". На репродукцію портрету пензля Доменіко Венеціано навішані підробні коштовності, біжутерія у вигляді складної зачіски із мушль, бусинок, бісерних підвісок; зачіска ця переходить в ошатну раму одного з нею складу: так втілена пам'ять про легендарного ювеліра останнього російського двору.

Інакше класичний образ поводить себе в серії колажів "Джоконда". Принцип багатозначного зіткнення тут розіграно поступово і з відтінком зловісним. Потрапляючи в найрізноманітніші ситуації, Мона Ліза продовжує усміхатись, прищур не змінюється, але через відомий усьому світові лик проступає личина (саме так, а не навпаки!) відверто еротичного характеру.

Не вдаючись до наступних описів, повторимо, що перегляд затверджених образів-знаків, їх нове прочитання, їх "викриття", було окремою темою Сергія Параджанова. Думаю, що це була чергова стратегія головної теми його життя і творчості, теми Пам'яті: минуле знання не вичерпане, воно здатне заговорити в нових умовах, кожен урок минулого має силу і владу над нами, нічого не забувається... Активна "робота" всього об'єму емоційного та інтелектуального запису кожної миті нашого існування у випадку Сергія Параджанова мала характер нав'язливої і постійної програми.

Програма ця мала закодований вигляд, вона ховалася за впізнаваними "культурними одиницями" і побутовими реаліями. Їх нескінченна комбінація створювала Суму, яку можна назвати духовним простором особистості - в цьому випадку художника - неповторним,



Пам'яті Фаберже. 1984. Об'ємний колаж. Дерево, гіпс, фарфор, пластик, метал, папір, тканина, раковини, галька, скло та інші матеріали.

з одного боку, і схожим на кожного, - з іншого.

Творіння Сергія Параджанова уособлюють одну з найбільш очевидних тенденцій сучасного художнього процесу - потягу до зрощування різних видів і жанрів мистецтва. В пластичних композиціях Сергія Параджанова театр, цирк, лялькове дійство, вулична процесія зливаються з живописом і скульптурою, з мистецтвом фото, до них увірвався потік речей декоративного мистецтва і просто оточуючих предметів.

Інтеграція відбулася не тільки по горизонталі, а й по вертикалі: образи культури минулого введені в утворюваний світ, в об'єкт, до того ж культура мислиться в усьому об'ємі, від картини великого живописця до альбомної листівки "Люби мене, як я тебе", від предмету оригінальної мистецької вартості (латочка шалі XVIII століття) до квазіхудожніх виробів недавніх років (7 алебастрових слоників), все введено творчою волею майстра у водограй, який можна назвати "Мистецтво - Життя". А якщо врахувати, що всі роботи Параджанова мали підкреслену особливість "рукотворності" (знайдені, зшиті, склеєні, підновлені, складені, підмальовані), можна розшифрувати й іншу програму: "Жити - Творити".

*Москва.
Спеціально для журналу
"Кіно-Театр".*