
ГОРОД В КИНО

DOI: <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-119-141>

ПАРАДЖАНОВСКИЙ КИЕВ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ: «КИЕВСКИЕ ФРЕСКИ»

Т. С. Симян

Ереванский государственный университет, Армения
tsimyan@ysu.am

**Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА
в рамках научного проекта № 21AG-6C041**

Статья посвящена анализу феномена Сергея Параджанова и восприятию Параджановым городского пространства через призму киносценария «Киевские фрески». Целью статьи является анализ городского ландшафта Киева на примере киносценария и кинопробы «Киевские фрески», а также «духа» города на уровне предметного мира, быта и праздника. Предметом обсуждения является следующий тезис: Сергей Параджанов на языке визуальных знаков, через пространственные синтагмы и сегменты разных исторических пластов показывает «свой» Киев. В киносценарии особо акцентирована советская эпоха и отголоски Великой Отечественной войны в городском пространстве в послевоенные годы. Эмпирический анализ киносценария показал, что фильм «Киевские фрески» как продолжение киевского свертхтекста советской эпохи представляет большой интерес для анализа городского пространства. Выявление функций киносценария позволяет заключить, что Параджанов намеревался создать в тематическом плане советский фильм, а по средствам визуализации – модернистский. Анализ пространного контекста «Киевских фресок» выявляет, что советский кинематографический истеблишмент был не в состоянии понять авторский замысел, представляющий 20-летие победы в Великой Отечественной войне в модернистском ключе. Киносценарий «Киевские фрески» раскрывает не только психологические проблемы жителей города, но и контент Воображаемого (Ж. Лакан) послевоенного Киева. Анализ параджановских интенций в киносценарии показал, что режиссёр хотел представить в динамичном плане древний и новый (советский) Киев, «душу» города через детали (фрески), фрагменты, метафоры. Зритель постоянно должен находиться в творческом процессе, в диалоге с текстом: домысливать, реконструировать, понимать и воссоздавать визуальные знаки на уровне частного и общественного. Автор статьи реконструировал предсоветскую эпоху Киева на основе деталей скульптуры князя Владимира, памятников гетманам (XVI–XVII вв.), а советскую эпоху – через памятник Ни-

Для цитирования:

Симян Т. С. Параджановский Киев советской эпохи: «Киевские фрески» // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города.* 2021. № 1. С. 119–141.
DOI: <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-119-141>

For citation:

Simyan T. S. Kiev of the Soviet-Era from Parajanov's point of view: "Kiev Frescoes". *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City.* 2021. 1. P. 119–141.
DOI: <https://doi.org/10.34680/urbis-2021-1-119-141>

колаю Щорсу. По сценарию, особую смысловую нагрузку несут стоящие под памятником Щорсу советские генералы, принимающие парад, а также предметы амуниции – сапоги, шинели, мундиры, другие атрибуты – медали, ордена, звёзды, братские могилы, машина «Победа», немецкие трофеи (аккордеон в немецком футляре) и т. д. В киносценарии, где были упомянуты различные вещи и объекты, выявлены два гиперонима – «профанное» и «сакральное», указывающие на разные функции объектов в городском пространстве. В контексте гиперонима «профанное» было проанализировано «третье место» советского Киева (кафе, цирк), а также городская инфраструктура (трамвай, метро). Объектом анализа стали так же советский быт (холодильники, мотоциклы с коляской, авоськи) и гастрономические гипонимы (апельсин, украинский борщ, торт «Киевский»). «Сакральное» города было представлено на примере указанных в киносценарии социальных институтов и артефактов – Национального музея УССР (Музей искусства им. Богдана и Варвары Ханенко) и Свято-Успенской-Киево-Печерской Лавры (XI в.). Все упомянутые детали в «Киевских фресках» функционировали как «говорящие» индексы-знаки или образы-знаки, с помощью которых Параджанов раскрывал предсоветские и советские историко-культурные пласты Киева.

Ключевые слова: киевский текст, киевский свертхтекст, киноязык, Параджанов, «Киевские фрески», Советская Украина, праздник Победы, праздник в кино.

KIEV OF THE SOVIET-ERA FROM PARAJANOV'S POINT OF VIEW: "KIEV FRESCOES"

Tigran Simyan

Yerevan State University, Armenia

tsimyan@ysu.am

**The work was supported by the Science Committee of RA,
in the frames of the research project № № 21AG-6C041**

The article analyzes Sergey Parajanov's habitus and Parajanov's vision of the Kiev urban space based on the film script "Kiev frescoes". Using the example of the screenplay and screen test "Kiev frescoes", the article investigates the urban landscape of Kiev and presents the "spirit" of the city at the level of the objective world, everyday life, and celebration. Specifically, I argue that Sergei Parajanov, in the Newspeak of visual signs, through spatial syntagmas and segments, conveys different historical layers of Kiev. The Soviet-era and the echoes of the Second World War in the post-war years of urban space are especially emphasized. An empirical analysis of the screenplay shows that the film "Kiev Frescoes" is a continuation of the Kiev supertext of the Soviet era and is of great interest for analyzing urban space and for identifying the functions of individual city buildings, squares, sculptures, and monuments. Examination of the screenplay reveals that Parajanov was preparing to create a Soviet film thematically, and a modernist one by means of visualization. An analysis of the large context of "Kiev frescoes" showed that the Soviet film establishment was unable to understand the author's intention, representing the 20th anniversary of the Great Victory in Kiev. The screenplay "Kiev frescoes" reveals not only the psychological problems of the city's inhabitants but also the content of their imaginary post-war Kiev. The analysis of Parajanov's intentions in the screenplay showed that he wanted to dynamically present the ancient and new (Soviet) Kiev, the "soul" of the city

thanks to the details (fresco), fragmentation, and metaphors. The spectator had to be in the creative process all the time, in dialogue with the text: to conjecture, reconstruct, understand, and recreate visual signs at the level of private and public, social. Based on the screenplay and screen tests, the author reconstructed the pre-Soviet-era of Kiev through the details of the sculpture of Prince Vladimir, hetmans (XVI–XVII centuries), and the Soviet-era through the sculpture of Nikolai Shchors, standing next to Soviet generals as spectators of the parade, as well as through boots, greatcoats, uniforms, medals, orders, stars, mass graves, the Pobeda car, German trophies (accordion in a German case). Based on the screenplay, in which various phenomena, things, and objects were mentioned, two hypernyms “profane” and “sacred” were identified, indicating different functions of objects in the urban space. In the context of the hypernym “profane”, the authors analyzed the “third place” of Soviet Kiev (cafes, circus), as well as infrastructure (tram, metro). The subject of the analysis was also the Soviet way of life (refrigerators, motorcycles with a sidecar, shopping bags) and gastronomic hyponyms (orange, Ukrainian borsch, Kiev cake). The “sacred” of the city was presented through the example of the National Museum of the Ukrainian SSR (Museum of Art named after Bogdan and Varvara Khanenko) and the Holy Dormition Kiev Caves Lavra (XI century), since these social institutions and artifacts were indicated in the script. All the above-mentioned details and phenomena in the “Kiev frescoes” functioned as “speaking” indexes-signs or image-signs, with the help of which Parajanova conveyed both the pre-Soviet and Soviet layers of Kiev.

Keywords: Kiev text, Kiev supertext, cinema language, Parajanov, “Kiev frescoes”, Soviet Ukraine, Victory Day, holiday in cinema.

Введение

Уроженец мультикультурного города Тифлиса Сергей Параджанов был человеком фронта, или «границы»¹. В Тифлисе жили армяне, грузины, русские, евреи, турки и т. д., и для творческого человека такая мультикультурность стала предпосылкой рождения полифонических и «пограничных» (кино)текстов на основе нового киноязыка.

Ю. Лотман, анализируя фильм «Ашик-Кериб», отмечает, что в фильме открыто используются языки кино, «совершенно ины[e] по своей эстетической природе», проявляется «смелость художника, который “берёт своё там, где находит”, не ослабляет, а обновляет искусство» [Лотман 1987, 67]. Сказанное Лотманом может быть экстраполировано и на переход от киноязыка «Теней забытых предков» (1965) к эстетическим открытиям «Киевских фресок» (1966) и «Цвета граната» (1968). «Киевские фрески» являются значимым этапом на пути поиска нового киноязыка и способов изображения городского пространства.

В связи с этим интересно высказывание Жан-Люка Годара: «Я верю в идею, что на первом месте – произведение художника, а не его личность. Именно поэтому я думаю, что не мы создаём язык искусства, а язык создаёт художника. Сергей Параджанов сам по себе произведение, творение кинематографического языка. Язык кино сам по себе существует, а авторы кино – его слуги. Параджанов является покорным и талантливой слугой этого языка» [цит. по Пашаян 2018, 52].

¹ См. подробнее [Симян 2019а, 197–215].

Параджанов прекрасно понимал, что он создаёт свой сложный киноязык. Во время обсуждения киносценария «Киевские фрески» сам режиссёр признавал его сложность, отмечая: «Пусть над ним задумается любой, прочитав его» [Деревянко 1990, 56].

Цель статьи – проанализировать отображение «городского ландшафта» Киева на примере киносценария и кинопробы «Киевских фресок», а также передать «дух» города на уровне предметного мира, быта и праздника².

Главный тезис статьи: С. Параджанов на языке визуальных знаков, через пространственные синтагмы и сегменты показывает разные исторические пласты Киева, особенно советскую эпоху и отголоски Великой Отечественной войны в поствоенные годы.

Джеймс Стеффен, анализируя видение города Параджановым, усматривает некую общность с произведениями Джеймса Джойса («Улисс», 1922)³ и Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом», 1929) [Стеффен 2013, 90]. Типологически параджановское видение города переключается также с картиной Ф. Феллини «Рим» (1972)⁴. Но «первооткрывателем» подобного способа был Уолт Уитмен со своим «методом» каталога как продукта субъективного видения. Например, в стихотворении Уитмена «**Salut au Monde!**» с помощью рефренов «Я слышу» (I hear), «Я вижу» (I see) [Whitman 1855, 243] выявляется, по выражению К. Чуковского, «каталог вещей» [см. подробнее: Чуковский 1969, 9–50]. 15-минутные кинопробы Параджанова также показывают основные поэтологические приёмы изображения, уже использованные в фильме «Цвет граната» (1968).

Американский исследователь творчества Параджанова отмечает следующие основные технические детали: переход от «живых картин» к статичной камере (переход от «Теней...» к «Киевским фрескам»), рама картины, как композиционный метод и декоративный мотив, композиции-натюрморты, тройные композиции внутри отдельных кадров, абстрактность мизансцены, пантомима и другие эксперименты с актёрской игрой на сцене [Стеффен 2013, 98–101]. О статичности камеры эксплицитно говорит и Сергей Параджанов в своём «Выступлении перед творческой и научной молодёжью Белоруссии 1 декабря 1971 года»: «Картина “Саят-Нова” снята с одной точки, не меняя свет, цвет, не меняя оптику, с одной точки. Картина статична, безумно статична, и этим она мне очень дорога» [Параджанов 2011].

Несомненно, картина «Киевские фрески» могла стать модернистской работой, посвящённой Украине, Киеву. В связи с этим интересен эскиз Параджанова «Снимите новый гимн Земле!», в котором режиссёр рассказывает о том, как один из украинских чиновников обратился к нему с предложением снять фильм о Зем-

² По сути, данная статья продолжает дискурс параджановского киевского текста советской эпохи [Steffen 2013, 88–113 (рус. пер. Стеффен 2013, 83–106)] и общих исследований этого свёрхтекста на примере разных дискурсов. Об этом см. [Бураго 2016, 35–40].

³ О соотношении теорий и подходов Джойс-Выготский-Эйзенштейн-Параджанов см. подробнее [Oeler 2016, 472–487].

⁴ О заочных отношениях Параджанова и Феллини см. статьи Арцви Бахчиняна [Бахчинян 2009, 3; Bakhchinyan 2009, 234–237].

ле, перекликающийся с фильмом Довженко «Земля». Новый гимн Земле, посвящение Украине. «Лучше вас, – отметил чиновник, – это никто не сделает! И после этого снимайте всё, что хотите!»... Уходя, Параджанов ему сказал: «Вы не просидите долго в этом кресле!». Он побледнел и спросил: «Почему?». «Вы добрый человек, – отметил режиссёр, – а такие люди не задерживаются на этом посту...» [Параджанов 2020, 155]. Так и случилось. Параджанову не позволили снять фильм о Киеве.

Киев в творчестве Параджанова

Сергей Параджанов в своих эскизах, интервью, выступлениях, а также в кинотекстах неоднократно обращался к городу, городскому пространству. Режиссёр не обошёл своим вниманием и город Киев, прославивший его, поскольку фильм «Тени забытых предков» был снят им на Украине [Параджанов 1999]. О замысле Параджанова снять фильм, посвящённый столице Украины, говорится в его речи: «Я давно мечтал снять фильм о Киеве. Киев уже не раз бывал на экране – исторический, пейзажный, архитектурный, индустриальный, разрушенный войной. Но почти никто не всматривался в душу Киева, не замечал его печалей и желаний, не замечал его человечности. Есть Киев новый и древний. И это один и тот же город. Город, который с каждым поколением обретает новую красоту, не теряя при этом старой. Биография современного Киева немыслима без его детства. И потому так хочется сделать фильм о времени – о великом зодчем, который постоянно реконструирует, восстанавливает, разрушает, достраивает» [Параджанов 1999].

Слова режиссёра свидетельствуют о том, что он стремился показать душу города, показать его «изнутри» в контрасте древнего и нового, но в то же время как нечто целокупное. Режиссёр воспринимает город как живой организм, как субъект, что позволяет раскрыть психологическую и этическую составляющую («печали и желания», «человечность») города. Он видит Киев глазами разных поколений, в диакронии, со времён основания («детство города») до его современного состояния.

В то же время Параджанов с помощью одной детали показывает суть украинской земли. В «Киевских фресках» есть уникальный киноэпизод: «По площади ехал грузовик с чернозёмом. На чёрной земле спали две женщины в белых платках. В сумерках по площади Победы гнали табун колхозных коней. Передние ноги коней были связаны. Стреноженные кони прыгали... Прыгали гривы» [Параджанов 1990, 47].

Если сказанное перевести на визуальный язык, то спящие женщины в белых платках на фоне чернозёма смотрятся красиво, как и стреноженные кони. На прагматическом уровне подобные кадры, снятые с определённой высоты, воздействуют в плане цветового контраста. Одновременно чернозём символизирует украинскую землю и отсылает зрителя к фильму Довженко «Земля» (1930). На коннотативном уровне в киносценарии рабочий класс страны показан в цветовой оппозиции (белое vs. чёрное). Женщины спокойно спят на чернозёме, а дух деревни, колхозной жизни передан посредством красивых коней и общего эпизода на чернозёме (лежащие женщины). Иными словами, «периферия» представлена в центре города исходя из критериев красоты, а не идеологии.

Сценарий «Киевских фресок» (1966) был написан Параджановым в соавторстве с известным украинским писателем Павло Загребельным. Госкино Украины после просмотра кинопроб приняло решение закрыть фильм с «вердиктом»: «непонятно», «формализм» [Антипенко 2013, 81]. Для того времени подобное восприятие Киева было новаторским, именно поэтому в киносценарии приводятся цитаты из 25-го тома «Большой советской энциклопедии» (БСЭ), раскрывающие значение слова «фреска»: «<...> Основное значение – свежий. Фреска – позволяющая создавать монументальные произведения, органически связанные с архитектурой и временем. Фреска – палитра фрески довольно сдержанна, что придаёт ей благородную простоту. Методы использования фресок изменяются с их развитием» [Параджанов 1990, 43].

Ссылки на БСЭ сделаны специально, поскольку в советскую эпоху энциклопедия воспринималась как «опора» науки, состоящая из ёмких, выверенных, прошедших цензуру ясных и недвусмысленных текстов. Авторы сценария прекрасно осознавали, что могут возникнуть проблемы с пониманием текста киносценария. Приведённые цитаты являются подсказками, формирующими правильное восприятие фильма кинематографическим истеблишментом той эпохи. Иными словами, поэтика фильма основана на выстраивании целого по фрагментам. Подобный подход был не только поэтологическим приёмом, но и жизненным кредо самого режиссёра: «Я ищу фрески жизни и пытаюсь найти их» [Деревянко 1990, 56].

Выписка из словаря – «Фреска (итал. fresco). Слово “фреска” в своём основном значении – свежий» – указывает на свежесть параджановского взгляда на Киев, позволившего показать город с его архитектурными сооружениями в пространственно-временном срезе. В 15-минутной кинопробе можно увидеть киевские городские «фрески», булаву выдающегося украинского полководца, гетмана Богдана Хмельницкого, часть горельефа памятника Великому князю Владимиру (ил. 1, 2).



Ил. 1. Булава Б. Хмельницкого. Кадр из кинопробы «Киевские фрески». Сергей Параджанов



Ил. 2. Князь Владимир. Кадр из кинопробы «Киевские фрески». Сергей Параджанов

Как видно из иллюстративных примеров, Параджанов в «Киевских фресках» показывает фрагменты, детали «визитных карточек» Киева в контексте памятников культуры. Выбранные ракурсы в плане цветовой палитры сдержанны и просты. Благодаря метонимическим кадрам Параджанов придаёт визуальной синтагме красочность. В его кинопробе можно увидеть и разные городские ракурсы – от сакрального до профанного (ил. 3).



Ил. 3. Киев. Кадр из кинопробы «Киевские фрески». Сергей Параджанов

Посредством размазанного фона профанных зданий городским «фрескам» придаётся некая мифологизированность. Кадр выхватывает не целое, а части отдельных зданий, скульптур, человеческие фигуры и т. д. (ил. 4).



Ил. 4. Деталь памятника. Кадр из кинопробы «Киевские фрески». Сергей Параджанов

Даже на примере 15-минутной кинопробы видно, что визуальное повествование зиждется на фрагментарности визуальных образов. В противном случае эти кадры приобрели бы значение документальных. Технически, в плане кинематографии, этот замысел можно осуществить с помощью монтажа – собрать целое по частям, но это целое является продуктом субъективного восприятия художника-режиссёра. Е. Левин, рассуждая о жанре⁵ киносценария, отмечает, что это было «калейдоскопом видения, сплетений реального и воображаемого, в нём пунктиром просматривалась фабула, еле просвечивала конкретная жизненная история сквозного персонажа» [Левин 1990, 42].

Советский киноистеблишмент воспринимал дробность, калейдоскопичность видения как дефект, поскольку не был готов увидеть фильм о городе на языке фресок. Мирон Черненко, анализируя фильм «Ашик-Кериб», заключает, что искусство «по аналогии, по созвучию и по смыслу [можно назвать] калейдографом, вспомнив изначальный греческий смысл этого словосочетания – “красивая форма”. Его искусство складывается из обломков всех культур...» [Черненко 1989, 74].

Параджанов стремился заговорить на языке красоты, «красивой формы» – кинофресок, чтобы показать «свой» Киев. В связи с этим интересна его идея на об-

⁵ Автор статьи предполагает, что здесь говорится не о конкретном жанре киносценария, а о модусе представления будущего фильма Параджанова.

суждении киносценария 24 марта 1965 г. в формате сценарно-редакционной коллегии: «Я ищу фрески жизни и пытаюсь найти их. <...> Надо задуматься всем, что есть Киев, и создать фильм о нём, о людях, живущих в нём, и национальном характере» [Деревянко 1990, 56]. Изображение жителей города было задумано на двух уровнях: восприятия индивидуального и общественного. Дух Киева на уровне индивидуального представлен в контексте случайного любовного треугольника (человек-режиссёр vs. женщина-хранительница музея vs. грузчик – мужчина 55 лет), а общее – на примере всех жителей города Киева, появляющихся в эпизодах. Подобный замысел технически можно передать через фрагментарность изображения, т. е. через монтаж. Американский исследователь творчества Параджанова Джеймс Стеффен отмечает, что «монтаж как метод представляет жизнь города как одновременность, как свободное сопоставление людей разного общественного положения и подробностей их жизни. В этом отношении параджановское видение Киева является типично модернистским» [Стеффен 2013, 90].

«Вещный мир», советские артефакты: победа и поражение

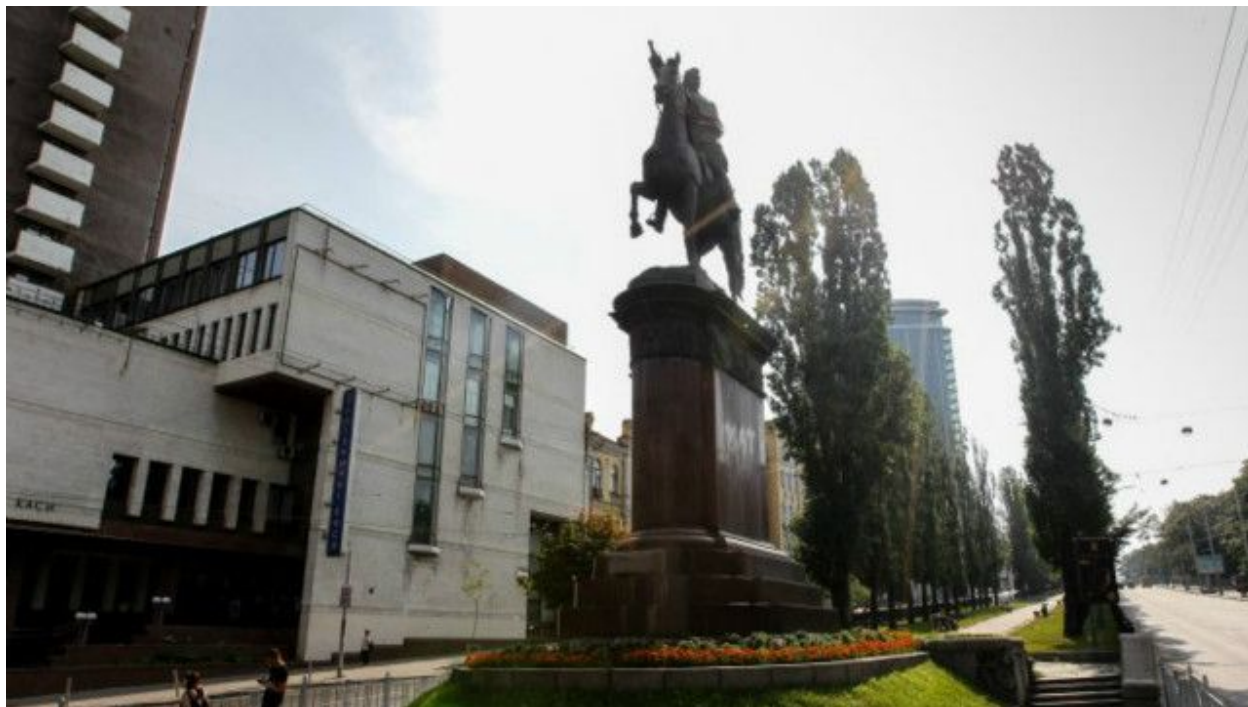
Все события происходят в Киеве 9 Мая 1965 г., включённые в контекст 20-летия Великой победы в Великой Отечественной войне. Визуальным «рефреном» в сценарии является салют в честь победы. По этому поводу интересные детали сообщает оператор фильма «Киевские фрески» Александр Антипенко. Предполагалось, что каждую новеллу параджановского фильма предварит вспышка салюта над Киевом [Антипенко 2013, 80]. Киев должен был предстать перед публикой не будничным, а праздничным («Утром с лучами солнца в “квартиру, где горел свет”, ворвались все шумы праздничного города»).

Во вступительной части сценария и в первой фреске камера фиксирует образы знаковых исторических фигур – красного командарма Николая Щорса (1895–1919), князя Владимира, гетманов Украины [Параджанов 1990, 43, 44], предположительно гетманов запорожского войска XVI – первой половины XVII вв. Яцко Неровича-Бородавку (1619–1621), Петра Сагайдачного (1621–1622), Олифера Голуба (1622) и др. Они должны были быть показаны фрагментарно, не в хронологической последовательности, а уже во второй фреске рядом с памятником Щорсу на бульваре Шевченко (ил. 5) должна была стоять «группа генералов» на фоне двадцати грузовых военных машин с солдатами [Параджанов 1990, 44].

Памятник Щорсу является символом советской Украины. Националисты во главе с лидером «Добровольческого движения ОУН» Николаем Кохановским не раз хотели демонтировать его, ссылаясь на закон о декоммунизации Киева [Активисты планируют 2016].

«Дух» СССР, Великой Отечественной войны и праздника Победы передаётся через военные атрибуты: **сапоги** («...Многочисленно на цыпочках идут солдатские сапоги») [Параджанов 1990, 44], **шинели** («...Жены одёргивают шинели мужей, сдувают пушинки...») [Параджанов 1990, 44], **мундиры, медали, ордена, звёзды** («...Мундир изогнулся... забренчал медалями, орденами... звёздами») [Параджанов 1990, 46], **инвалидные коляски** как атрибут последствий Великой Оте-

чественной войны («Залп. Инвалидная коляска. Инвалид нажимает на педали... летит мимо светофора... въезжает один на пустую площадь Победы») (ил. 6).



Ил. 5. Памятник Николаю Щорсу. Киев. 1954

Источник: <https://kyivpastfuture.com.ua/ru/pamyatnyk-nykolayu-shhorsu-ystoryya/>



Ил. 6. Площадь победы. Киев. 1985

Источник: <https://clck.ru/aeL7K>

Заметим, что эта площадь исторически отсылает и к культурному пласту XIX в., поскольку она была известна под названием Еврейский базар или Галицкий базар (с 1869 г. – Галицкая площадь) [Киев. Энциклопедический справочник 1985, 486].

В ряде фресок представлены **братские могилы**: «...Братские могилы на Бойковом кладбище... белые одинаковые таблички... женщины в чёрном» [Параджанов 1990, 46]. В киносценарии есть также эпизод, где старая вдова обещает подарить крест Святого Георгия своему мужу, похороненному «на Лукьяновском кладбище, и... это очень близко от зоопарка, если идти тропинкой» [Параджанов 1990, 53]. На самом деле речь идёт об одном и том же кладбище. Братское **Лукьяновское кладбище** называют ещё и Бойковым кладбищем в честь дважды Героя Советского Союза (январь, апрель 1944) полковника 54-ой танковой дивизии Бойко Ивана Никифоровича (1910–1975), принимавшего участие в обороне Киева [Киев. Энциклопедический справочник 1985, 70], но нынешнее официальное название кладбища – Государственный историко-мемориальный Лукьяновский заповедник (ил. 7).



Ил. 7. Крест и карта. Вход в Лукьяновское кладбище. 2020. Фото: Половко Сергей Николаевич
Источник: [https://w.wiki/4Ei\\$](https://w.wiki/4Ei$)

Старая машина «Победа» (1946–1958), ассоциируется, с одной стороны, с праздником Победы, с другой же – с советским машиностроением как знаком эпохи. Однако мы видим, что женщина с «головой ушла в капот» и «ковыряется» в моторе [Параджанов 1990, 44]. Эти кадры имплицитно указывают на эмансипированность женщин, разбирающихся в моторе, и, в то же время, на дефекты ходовой

части машин тех лет. Оппозиция: праздника 20-летия победы – и «ставшая» из-за поломки машина под названием «Победа» – содержит скрытую иронию и скепсис по отношению к советской системе. Ироничность проскальзывает и в образе дворника Феликса (его все звали Филя): «... он был празднично одет, при широком галстуке, в лаковых туфлях. – Сегодня у него праздник... он освобождал Киев... хороший человек... тихий... вчера только вот был свидетелем драки с грузинами у магазина “Автомобили”, а сегодня в такой день повестка в суд, как свидетеля, конечно...» [Параджанов 1990, 47]. Цитата показывает, как отмечают праздник победы социальные низы и красноречивым семиокодом является язык одежды дворника.

В 8-й фреске на фоне городского пространства показан также военный трофей: «Из машины вышел «Генерал»... Он помог сойти старухе с мешком и аккордеоном в немецком футляре» [Параджанов 1990, 53]. «Аккордеон в немецком футляре» в контексте праздника 20-летия победы в Великой Отечественной войне несёт положительную функциональную нагрузку. В связи с этим вспоминаются параджановские высказывания о Берлине и о немцах в эскизе «Чашка из сервиза Адольфа Гитлера». Там противопоставляется экономическое процветание побеждённой Германии и безнадёжное отставание победившего в войне СССР.

В эскизе «Чашка из сервиза Адольфа Гитлера» читаем: «На Берлинском кинофестивале нас не задержали больше одного дня. Я плакал у мэра города и просил показать мне Бранденбургские ворота и рейхстаг.

Ну и по совместительству мне как человеку особенному показали толкучку в Берлине, где я купил кофейную чашку из сервиза Адольфа Гитлера.

Город потрясающий, чистый, большой, сытый. Смешно было, что я победитель, а вокруг меня побеждённые. Это был единственный город, где я ощутил, что я побеждённый, а немцы – победители и в смысле дизайна, и в смысле сытости нации, и в смысле витрин, ресторанов, кафе, счастливых лиц молодёжи, ходящей в обнимку и шикарно одетой... Мне казалось, специально организовали этот парад, чтобы мы ощущали себя полунищими и по сумме, которую нам выдали на пропитание, и по тому, что шикарный номер в “[К]емпинский” стоил удивительно больших денег, а больше суток нас не задержали. Нас четырежды проверили, и на четвёртый раз я сам убедился, что я действительно Параджанов – советский режиссёр и не вывожу ничего: нет ни оружия, ни прокламаций, а увожу приз – пуд бронзы и чашку из гитлеровского сервиза» [Церетели 2008, 184].

Иными словами, что для Параджанова полноценное пребывание в городе, помимо ознакомления с объектами культурного значения, означало также посещение барахолок, блошинных рынков. Он был большим любителем вернисажей. Это особенное городское пространство, дающее возможность понять прошлое через предметный мир. В параджановский текст просачиваются элементы мистификации (покупка чашки из сервиза Адольфа Гитлера), юмористическая гиперболизация. Он упро-

сил со слезами на глазах, чтобы ему показали центр города (Бранденбургские ворота, рейхстаг) и периферию (толкучку). По сути, он увидел разные культурные пласты Берлина: «визитные карточки» Берлина и «вещный мир» прошлого.

Для Параджанова толкучка была пространством игры. В. Катанян вспоминает, что на киевской барахолке Параджанов «подолгу стоял перед китчевыми клетчатыми ковриками с русалками и лебедями⁶, беседовал с продавцами по-украински, торговался, не покупая, и всё подбивал меня приобрести эту «потрясающую красоту. Никаких тулупов не было, мне надоело, я замёрз и звал его уехать» [Катанян 1994, 12]. Рассказанный В. Катаняном эпизод ещё раз подтверждает, что Параджанов был вроде актёра в «театре» городского пространства.

Но вернёмся к берлинскому городскому тексту. Параджанов противопоставляет побеждённый Берлин «победителям», советским людям. В то же время он отмечает, что Берлин – город чистый, большой и сытый, чего нельзя было сказать о советских городах конца 1980-х. Перед глазами режиссёра Берлин предстаёт через призму богатства, счастья, красоты и дизайна. Его восхищало оформление витрин, кафе и ресторанов; иными словами, красивое моделирование «третьего места», неизвестное советским городам. Эскиз заканчивается упоминанием о чашке из гитлеровского сервиза, которая преподносится как «трофей», «приз». Эта чашка – единственный сувенир, который смог себе позволить приобрести на барахолке всемирно известный советский режиссёр.

Также сильное впечатление на Параджанова произвела немецкая молодёжь – модно одетая, гуляющая в обнимку. В тексте Параджанова это воспринимается как знак свободы и счастья. И тут же напрашивается сравнение с победившей Германию страной, которая пошла совершенно другим путём. Вертикаль советской власти была смоделирована по принципу авторитарности, что и привело к краху системы.

«Профанное»: «третье место» советского Киева, инфраструктура и советский быт

Из городской транспортной инфраструктуры в киносценарии упоминаются киевские трамваи и киевское метро [Параджанов 1990, 44, 46]. Заметим, что трамваи в Киеве появились ещё в дореволюционное время. Киев был первым городом Российской империи, где с 1892 г. уже ходили (вместо конных) электрические трамваи [Киев. Энциклопедический справочник 1985, 616–617]. Киевское метро было открыто в советское время – 6 ноября 1960 г., и стало третьим по счёту в СССР после Москвы и Ленинграда [Киев. Энциклопедический справочник 1985, 387–388].

⁶ Эта фраза Катаняна о клетчатых ковриках с лебедями и русалками отсылает нас к знаменитому эпизоду из фильма Леонида Гайдая «Операция “Ы” и другие приключения Шурика»: «Внедряйте культурку, вешайте коврики на сухую штукатурку» [Источник: https://www.youtube.com/watch?v=WMwcDc_YFJk].

«Дух» производства УССР представлен в параджановском сценарии холодильниками («...Вверх по шоссе мчатся зеркальные гиганты – холодильники») [Параджанов 1990, 44]. По всей вероятности, Параджанов имел в виду холодильники «Кристалл», которые выпускались в пригороде Киева, на Василевском заводе, с 1954 г.

В фильме о Киеве режиссёр упоминает названия магазинов («Мебель», «Гастроном», «Детский мир»), кафе («Экспресс»), авиакас («Аэрофлот») [Параджанов 1990, 44, 47, 52] и т. д. Сами названия олицетворяют советские реалии: указаны гиперонимы («Мебель», «Гастроном», «Детский мир»), но в названиях отсутствует индивидуализация. Название кафе «Экспресс» ассоциируется с движением, скоростью, что можно интерпретировать как быстрый и качественный сервис. Что касается названия «Аэрофлот», то в наши дни оно функционирует в совершенно ином контексте, нежели тогда. На фоне напряжённых политических отношений между Россией и Украиной сегодня название этой авиакомпании в Украине несёт в себе исключительно негативную коннотацию, но в начале 1960-х, когда гражданская авиация в СССР только зарождалась, логотип «Аэрофлот» был одним из брендов успешности в Стране Советов, сравнимым с полётом в космос.

Отдельные детали в киносценарии указывают на стиль советской логистики: «Мотоцикл с коляской... Ящики апельсинов... минеральные и сладкие воды... Жадно обхватила мотоциклиста буфетчица в белом халате» [Параджанов 1990, 46].

Особенно в наши дни анахроничен кадр, запечатлевший мотоцикл с коляской⁷, открытые ящики апельсинов на «пленэре» оставляют впечатление, что в советское время не соблюдались санитарные нормы. Об этом говорит и одежда буфетчицы, которая в белом халате мчится по проспекту Победы. В киносценарии переданы и типичные для советских гастрономов детали:

А. «Авоська с ядрами апельсина» [Параджанов 1990, 48]. Вещная синтагма «апельсины в авоське» на визуальном уровне смотрится красиво. Однако апельсины в авоське несут в себе не только эстетическую нагрузку, но и целый комплекс коннотативных смыслов. Авоська символизирует советскую эпоху. Само название сумки указывает на дефицит товаров в СССР, где не было полиэтиленовых упаковочных материалов. Поэтому многие вынуждены носить с собой в карманах, ридикюлях сумку-авоську, на случай, если попадётся что-то из продуктов или товаров повседневного спроса; может быть, хозяйственных принадлежностей. Кадр с апельсинами в авоське в киносценарии функционирует не только на эстетическом уровне, но и на «сюрреалистическом». Неспроста уже в постсоветскую эпоху М. Задорнов назвал авоську «нихренаськой» [Задорнов 1992]. Синонимом авоськи может быть ещё и «нифигаська». Изображение авоськи с апельсинами косвенно указывает на то, что в канун победы в одном из магазинов Киева «выбросили» экзотический фрукт – апельсин.

⁷ Автор статьи помнит жёлтые мотоциклы с коляской, на которых милиционеры патрулировали советские города.

Б. Украинский борщ. По киносценарию героиня («она») собиралась угостить грузчика борщом [Параджанов 1990, 48], и под этим подразумевается многое...

В. Киевский торт. В сценарии повествуется о том, что на четвёртом этаже дома на Белорусской улице «выносили коробки с тортами... открывали коробки, спорили, искали «Киевский»...» [Параджанов 1990, 49]. Этот бытовой эпизод, по сути, отсылает к гастрономическому символу Киева советской эпохи (ил. 8).



Ил. 8. Киевский торт. Источник: <https://clck.ru/aeL7b>

Украинский исследователь творчества Параджанова Загребельный отмечает, что Параджанов во время съёмок «Теней забытых предков» привозил из Киева несколько коробок «Киевского» торта, которым угощал гуцулов и съёмочную группу [Загребельный 2011, 15]. Рецепт и технология приготовления этого торта были разработаны в 1956 г. на Киевской кондитерской фабрике имени Карла Маркса. Торт стал одним из любимых лакомств не только в УССР, но и во всём Союзе⁸. И сегодня торт не утратил своего символического смысла и производится компанией «Roshen»⁹.

⁸ Этот торт, по утверждённой рецептуре, производился на всех кондитерских фабриках Советского Союза. Так, в Армении «Киевский» торт производился Ереванским комбинатом восточных изделий.

⁹ О современном виде и упаковке торта см. [Roshen].

Одним из часто упоминаемых в киносценарии знаний является Центральное здание цирка. Во второй фреске говорится о «колоннах цирка», «куполе цирка» [Параджанов 1990, 44, 52] (ил. 9).



Ил. 9. Центральное здание цирка. Киев. 2009. Источник: <https://w.wiki/4EjG>

Здание киевского цирка было построено в 1960 г. Соответственно, это один из символов советской эпохи. Не случайно в киносценарии «события» и основные визуальные ряды разворачиваются вокруг площади Победы. К тому же Параджанов жил в высотном здании напротив цирка, в маленькой двухкомнатной квартире [Мадоян 2001, 68].

Как всегда, Параджанов карнавализует свой нарратив. В эскизе «За что меня лишили Ленинской премии» режиссёр пишет: «Перед каждым праздником, за неделю до демонстрации, я просыпаюсь по утрам под крики: “К цирку, к цирку!..” “К Большевику, к Большевику”» [Параджанов 2020, 151]. Эпизод напоминает этим, как в советское время портреты вождей натягивали на холст длиной в три этажа, а кто-то из организаторов руководил процессом. Как говорит сам Параджанов, «цирк и завод “Большевик” располагались на противоположных сторонах от балкона квартиры» [Параджанов 2020, 151]. Параджанов, со свойственным ему артистизмом, продолжает свою интеллектуальную игру: «Я им кричу: “Вы что же делаете! Прекратите издевательства! Уже одного еврея распяли, так нам две тыщи лет нет покоя!” Смотрят на меня, как на идиота, пожимают плечами и снова за своё: “К цирку, к цирку!” К “Большевику, к “Большевику”» [Параджанов 2020, 151]. Нарратив Параджанова функционирует в эмоциональном поле иронии, карнавальности. Парад и праздник воспринимаются в контексте «цирка» как чего-то несерьёзного, игрового.

Если в «Киевских фресках» здание цирка фигурировало как образец советской архитектуры, то для самого Параджанова цирк стал местом рефлексии власти в кафкианском духе: «Разочарованный в себе и в том, что у него ничего не получа-

лось, дрессировщик наотмашь ударил хлыстом бегемота. Потрясённый неожиданным ударом, бегемот сбил с ног дрессировщика, и они оба, окровавленные, лежали на манеже в ожидании решения. Решение было принято... Дирекция и "комиссия по охране труда" списали бегемота в городской зоопарк, установив, что "он сумасшедший"» [Параджанов 2020, 153].

Приведённая цитата образно демонстрирует стиль работы советских должностных лиц, абсурдность, неправильность принятия решений руководством и комиссиями. Сказанное можно дополнить пассажем: «В одном из вольеров было многолюдно и шумно. За решёткой бегемот с увлечением проделывал трюки, что не удавались ему два года тому назад. А меня все продолжают убеждать, что "он был сумасшедшим"» [Параджанов 2020, 153]. Из цитаты можно заключить, что только нарратор видит то, чего не видит толпа. В нашем контексте нарратор как человек искусства, как посвящённый, противопоставленный профанам – руководящей «верхушке» и представителям толпы, видит незримое.

Из того же эскиза узнаём, что киевский зоопарк был местом для философских раздумий Параджанова: «Спустя два года я снова в Киеве... Не шуршат под ногами игриво размокшие листья каштанов... Я с волнением брожу по пустым, мокрым аллеям зоопарка» [Параджанов 2020, 153]. Слова передают дух осеннего Киева, запах опавшей листвы каштанов¹⁰, хотя в киевском свёрхтексте гораздо больше акцентируются весна, центр города (Крещатик), цветущие каштаны, что и придаёт особое очарование городу и «индивидуальность» на ольфакторном уровне.

«Сакральное»: музеи, церкви Киева

По режиссёрскому замыслу, во второй фреске в кадре должны были появиться Музей искусства им. Богдана и Варвары Ханенко, который в советское время назывался Киевским музеем западного и восточного искусства, а также ключевая картина из собрания музея Диего Веласкеса «Инфанта Маргарита» (1658–1660, холст, масло), которая была куплена киевскими коллекционерами супругами Ханенко в 1912 г. на берлинском аукционе. До этого она находилась в коллекции Вебера. Помимо картины Веласкеса, согласно киносценарию, в кадре должны быть показаны картины Сурбарана, Гойи, Моралеса [Параджанов 1990, 44], сундук Кассоне (V в., Испания) [Параджанов 1990, 46].

По сценарию в кадре появляется монастырь Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры (XI в.) со своим двором («Дворы Киевской Лавры... немые монахи») [Параджанов 1990, 46]. Параджанов очень любил показывать своим гостям достопримечательности центра. В. Катанян в своей книге «Прикосновение к идолам» рассказывает о том, как режиссёр завёл его пещеру Киево-Печерской Лавры и начал там «длинный разговор с монахом на плохом украинском, а когда они выбрались на свет Божий, сообщил, что договорился, и [их] принимают послушниками в ка-

¹⁰ О расцвётших каштанах в контексте воровской субкультуры. См. текст Александра Розенбаума [Розенбаум 2015].

кую-то обитель» [Катанян 1997, 216]. Параджанов не просто знакомил с городом, но и наслаждался процессом общения, игрой и мистификацией.

Режиссёр любил Киев и пытался показать «свой» Киев с его жителями, являющимися человеческим капиталом города. Известный писатель, сценарист, главный редактор журнала «Экран» Агаси Айвазян (1925–2007) в эскизе о Параджанове отмечает, что сам режиссёр гостю из Еревана предлагал показать «достопримечательности Киева. Он был влюблён в Киев, как ценитель искусства и как армянин: армяне любят мир, любят и ценят общечеловеческие ценности, абстрагируясь от национальных различий. Он посвятил мне целый день, повёз меня в оперный театр, где его очень любили и широко использовали его творческий талант, показал все улицы, которые я не видел, он смотрел на них глазами искусства» [Айвазян 2005, 263]. Жаль, конечно, что Айвазян не раскрыл параджановский «метод» видения городского пространства и не указал на конкретные городские пейзажные перспективы. Но он демонстрировал гостям «своё» восприятие города и ракурсы отдельных городских «фресок».

Параджанов раскрывал магию города не только для гостей, но и для коренных жителей. Вот что пишет в связи с этим его супруга, Светлана Щербатюк: «Я всегда любила свой город, но по-настоящему узнала его благодаря Сергею. Каждая прогулка с ним была откровением. Архитектурные стили, поверхностно представленные в школьных учебниках по истории, оживали воочию. И уж, конечно, ничего не говорилось в них о замечательных домах, построенных в стиле модерн начала XX века. Их так много в моём любимом городе! О каждом доме Сергей Параджанов рассказывал, как о живом существе. И когда только успел узнать этот город, в котором никогда раньше не бывал!» [Цит. по Сергей Параджанов Maestro 2019, 18–19]. Приведённый пассаж показывает, как Параджанов «читал» город сегментарно, раскрывая его с «обратной перспективы»¹¹. А нарратив о городе и зданиях представлял эмоционально, одушевляя городское пространство («О каждом доме Сергей Параджанов рассказывал, как о живом существе»). Из текста Светланы Щербатюк становится очевидно, что Параджанов обладал глубокими знаниями в архитектуре и живописи, так как и в незнакомых городах ему удавалось раскрывать их культурные пласты.

Иногда ему приходилось «подрабатывать» на «халтурной» работе. Однако и здесь проявлялась его неординарность. На первом этаже одного из зданий на проспекте Победы (дом 1), где он жил, была «Вареничная» (сейчас кафе), в которую он заходил, восклицая: «Расступись, идёт украинский буржуазный националист Параджанов! Народ шарахался» [Загребельный 2011, 12]. Василий Катанян пишет о том, как Серёжу «немного подкармливали в “Вареничной”», которая открылась на первом этаже его дома, так как он там сделал фреску: «<...> взял несколько разноцветных керамических плиток и, отламывая от них плоскогубцами кусочки и нанося на стену раствор цемента, сочинил пёструю толпу испанских танцовщиц в

¹¹ См. об этом подробнее [Степанян / Сима́н 2012, 6–16].

окружении гитаристов. Мы зашли туда поесть, его встретили, как короля, а он тут же: «Видите этого черноусого? (Это я.) Так вот, я с него делал того испанца с бубном. Узнаёте? Он из Барселоны, ни слова не понимает по-русски, поэтому дайте нам двойные порции!» Все в восторге и денег с нас не берут» [Катанян 1997, 222].

Процитированный фрагмент свидетельствует о том, что Параджанов создавал образцы декоративно-прикладного искусства в городском интерьере. В 1960-е гг. Параджанова заинтересовала техника мозаики. В ряду работ, выполненных в этой технике, заслуживают внимания «Чаренц» (1965), «Казак Мамай» (1965) «Каменная баба» (1960-е гг.), «Ослики» (1965) [См. Сергей Параджанов Maestro 2019, 32–36].

Творчество Параджанова как дизайнера перекликается с творчеством грузинского художника Пиросмани, рисовавшего для городских духанов картины, картины-рекламы¹². По всей вероятности, упомянутая Катаняном фреска не сохранилась, но эпизод из воспоминаний Катаняна играет важную роль в понимании образа Параджанова как «играющего человека», для которого мир был неким театральным действием.

Выводы

Таким образом, можно заключить, что киносценарий «Киевские фрески» является продолжением киевского свертхтекста советской эпохи и представляет большой интерес для анализа городского пространства и выявления функций отдельных городских зданий, площадей, скульптур и памятников. Анализ киносценария показал, что Параджанов намеревался создать в тематическом плане советский фильм, а посредством визуализации киноязыка – модернистский. Изучение пространного контекста «Киевских фресок» говорит о том, что советский киноинтегримент не в состоянии был понять авторский замысел киносценария, параджановский знаковый код, который должен был представить 20-летие Великой победы.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айвазян 2005 – Айвазян А. Всего лишь одна жизнь. Ереван, 2005. На армянском языке.
- Активисты планируют 2016 – Активисты планируют снести памятник Щорсу, КГГА против // BBC NEWS Украина, 2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.bbc.com/ukrainian/ukraine_in_russian/2016/06/160629_ru_s_shchors_monument (дата обращения: 01.09.2021).
- Антипенко 2013 – Антипенко А. Его девиз был – отдавать // Экранный мир Сергея Параджанова. Сборник статей / Сост. Ю. Морозов. Киев, 2013. С. 77–82.
- Бахчинян 2009 – Бахчинян А. Федерико Феллини-Сергей Параджанов. Никогда не встречавшиеся братья по цеху // Азг (вкладыш о культуре). 21.11.2009. На арм. языке.

¹² См. об этом подробнее [Симян 2019 б, 259–276].

- Бураго 2016 – Бураго Е. Г. Семиотика города: Киев как текст культуры // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. № 2. С. 35–40.
- Деревянко 1990 – Деревянко Т. Вернёмся в 1965-й... // Искусство кино. 1990. № 5. С. 55–62.
- Загребельный 2011 – Загребельный М. Сергей Параджанов. Харьков, 2011.
- Задорнов 1992 – Задорнов М. Нихренаська, 1992. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=SF67XBSM20s> (дата обращения: 01.09.2021).
- Катанян 1994 – Катанян В. Сергей Параджанов: Цена вечного праздника. Москва, 1994.
- Катанян 1997 – Катанян В. Прикосновение к идолам. Москва, 1997.
- Киев. Энциклопедический справочник 1985 – Киев. Энциклопедический справочник / Отв. ред. А. В. Кудрицкий. 2-е изд. Киев, 1985.
- Левин 1990 – Левин Е. Предисловие // Искусство кино. 1990. № 5. С. 41–42.
- Лотман 1987 – Лотман Ю. Новизна легенды // Искусство кино. 1987. № 5. С. 63–67.
- Мадоян 2001 – Мадоян Р. «Цвет граната» и легенда Параджанова. Калифорния / Глендел, 2001. На армянском языке.
- Параджанов 1990 – Параджанов С. Киевские фрески // Искусство кино. 1990. № 5. С. 43–54.
- Параджанов 1999 – Параджанов С. Исповедь Сергея Параджанова, ...собранный и сколажированный Гарегином Закояном // Киноведческие записки. 1999. № 44. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/658/> (дата обращения: 01.09.2021).
- Параджанов 2011 – Параджанов С. «Если художнику не верят после сорока, то ему не поверят и на том свете...». Выступление перед творческой и научной молодёжью Белоруссии 1 декабря 1971 года // Континент. 2011. № 150.
- Параджанов 2020 – Параджанов С. Гранат любви. Москва, 2020.
- Пашаян 2018 – Пашаян С. Сергей Параджанов. Ереван, 2018. (На армянском языке).
- Розенбаум 2015 – Розенбаум А. Расцвели каштаны. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=rUqfIX0VB6Q> (дата обращения: 01.09.2021).
- Сергей Параджанов Maestro 2019 – Сергей Параджанов Maestro 2019: [Альбом изобразительных работ] / Сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлёва. Ереван, 2019.
- Сиян 2019 а – Сиян Т. С. Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215.
- Сиян 2019 б – Сиян Т. С. Старый Тифлис в памяти разных поколений: живопись, кафе, закат города (на примере В. Элибеяна, А. Айвазяна) // Сюжетология и сюжетология. 2019. № 1. С. 259–276.
- Степанян, Сиян 2012 – Степанян А. А. Сиян Т. С. Ереван как семиотический текст // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 6–16.

- Стеффен 2013 – *Стеффен Д.* «Киевские фрески»: неосуществлённый кинопроект Сергея Параджанова // *Экранный мир Сергея Параджанова. Сборник статей / Сост. Ю. Морозов. Киев, 2013. С. 83–106.*
- Церетели 2008 – Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / Автор идеи, предисловия, комментариев, составление и подбор иллюстраций К. Церетели. Нижний Новгород, 2008.
- Черненко 1989 – *Черненко М.* Путешествие на крах поэтики // *Искусство кино. 1989. № 5. С. 70–74.*
- Чуковский 1969 – *Чуковский К.* Мой Уитмен. Москва, 1969.
- Bakhchinyan 2009 – *Bakhchinyan A.* Serguei Parajanov et Federico Fellini. Des confrères qui ne se sont jamais rencontrés. «Fellinità». Ed. Jean-Max Mejean. Paris, 2009. P. 234–237.
- Roshen – Фирма «Roshen»: торт «Киевский». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://roshenstores.com/ru/tort-kijivskij/p252> (дата обращения: 01.09.2021).
- Whitman 1855 – Whitman Wh. Leaves of Grass. Brookline / New York, 1855. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://whitmanarchive.org/published/LG/1860/poems/51> (дата обращения: 01.09.2021).
- Oeler 2016 – Oeler K. A Collective Interior Monologue: Sergej Parajanov and Eisenstein's Joyce-Inspired Vision of Cinema. *The Modern Language Review. 2016. Vol. 101. 2. P. 472–487.*

REFERENCES

- Activists plan 2016 – Activists plan to demolish the monument of Shchors, Kiev City State Administration against. BBC NEWS Ukraine. 2016. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/ukraine_in_russian/2016/06/160629_ru_s_shchors_monument. In Russian.
- Antipenko 2013 – Antipenko A. His motto was – to give. The screen world of Sergei Parajanov. Collection of articles. Compiled by Yu. Morozov. Kiev, 2013. P. 77–82. In Russian.
- Ayvazyan 2005 – Ayvazyan A. Only one life. Yerevan, 2005. In Armenian.
- Bakhchinyan 2009 – Bakhchinyan A. Federico Fellini-Sergey Parajanov. Brothers never met in the shop. *Azg (Nation. L iner about culture)*. 21.11. 2009. In Armenian.
- Bakhchinyan 2009 – Bakhchinyan A. Sergey Parajanov et Federico Fellini. Des confrères qui ne se sont jamais rencontrés. «Fellinità». Ed. Jean-Max Mejean. Paris, 2009. P. 234–237. In French.
- Burago 2016 – Burago E. G. City Semiotics: Kiev as a culture text. Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. *Series: Theory of language. Semiotics. Semantics*. 2016. 2. P. 35–40. In Russian.
- Chernenko 1989 – Chernenko M. Journey to the collapse of poetics. *Art of cinema*. 1989. 5. P. 70–74. In Russian.
- Chukovsky 1969 – Chukovsky K. My Whitman. Moscow, 1969. In Russian.

- Derevianko 1990 – Derevianko T. Back in 1965... *Art of cinema*. 1990. 5. P. 55–62. In Russian.
- Katanyan 1994 – Katanyan V. Sergey Parajanov: The Price of an eternal holiday. Moscow, 1994. In Russian.
- Katanyan 1997 – Katanyan V. Touching idols. Moscow, 1997. In Russian.
- Kiev. Encyclopedic reference book 1985 – Kiev. Encyclopedic reference book (Editor-in-chief A.V. Kudritsky). 2-nd ed. Kiev, 1985. In Russian.
- Levin 1990 – Levin E. Foreword. *Art of cinema*. 1990. 5. P. 41–42. In Russian.
- Lotman 1987 – Lotman Y. The novelty of the legend. *Art of cinema*. 1987. 5. P. 63–67. In Russian.
- Madoyan 2001 – Madoyan R. "The Color of Pomegranate" and the Legend of Parajanov. California / Glendale, 2001. In Armenian.
- Oeler 2016 – Oeler K. A Collective Interior Monologue: Sergej Parajanov and Eisenstein's Joyce-Inspired Vision of Cinema. *The Modern Language Review*. 2016. Vol. 101. 2. P. 472–487.
- Parajanov 1990 – Parajanov S. Kiev Frescoes. *Art of cinema*. 1990. 5. P. 43–54. In Russian.
- Parajanov 1999 – Parajanov S. Confessions of Sergei Parajanov, ...collected and coined by Garegin Zakoyan. Film studies notes. 1991. 44. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/658/>. In Russian.
- Parajanov 2011 – Parajanov S. "If an Artist is not believed after forty, then he will not be believed in the next world...". Speech to the creative and scientific youth of Belarus on December 1, 1971. *Continent*. 2011. 150. In Russian.
- Parajanov 2020 – Parajanov S. Pomegranate of Love. Moscow, 2020. In Russian.
- Pashayan 2018 – Pashayan S. Sergey Parajanov. Yerevan, 2018. In Armenian.
- Rosenbaum 2015 – Rosenbaum A. Chestnuts have blossomed. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rUqfIX0VB6Q>. In Russian.
- Roshen – Trademark "Roshen": Kiev cake. URL: <https://roshenstores.com/ru/tort-kijivskij/p252>. In Russian.
- Sergei Parajanov Maestro 2019 – Sergei Parajanov Maestro 2019: [Album of Fine Works]. Compiled by V. Barkhudaryan, V. Zhuravleva. Yerevan, 2019. In Russian.
- Simyan 2019 a – Simyan T. S. Sergey Parajanov as a text: man, habitus, and interior (on the material of visual texts). *ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*. 2019. 3. P. 197–215. In Russian.
- Simyan 2019 b – Simyan T. S. Old Tiflis in the memory of different generations: painting, cafe, city sunset (by the example of V. Elibekyan, A. Ayvazyan). *Syuzhetologiya i Syuzhetografiya (Studies in Theory of Literary Plot and Narratology)*. 2019. 1. P. 259–276. In Russian.
- Steffen 2009 – Steffen D. "Kiev Frescoes": Sergei Parajanov's unrealized film project. The screen world of Sergei Parajanov. Collection of articles. Compiled by Yu. Morozov. Kiev, 2013. P. 83–106. In Russian.
- Stepanyan / Simyan 2012 – Stepanyan A. A. Simyan T. S. Yerevan as a semiotic text. *Critique and semiotics*, 2012. 16. P. 6–16. In Russian.

Tsereteli 2008 – Collage on the background of a self-portrait. Life is a game. Author of the idea, preface, comments, compilation, and selection of illustrations by K. Tsereteli. Nizhny Novgorod, 2008. In Russian.

Whitman 1855 – Whitman Wh. Leaves of Grass. Brookline. New York, 1855. URL: <https://whitmanarchive.org/published/LG/1860/poems/51>

Zadornov 1992 – Zadornov M. Nihrenaska, 1992. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SF67XBSM20s>. In Russian.

Zagrebelny 2011 – Zagrebelny M. Sergey Parajanov. Kharkov, 2011. In Russian.

Материал поступил в редакцию 13.07.2021,
принят к публикации 23.09.2021