

## Этнография зоны по Параджанову \*

А. Г. Микаелян

МУЗЕЙ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

*Аннотация.* Рассматривается тюремный период творчества Сергея Параджанова – в 1973–1977 гг. он отбывал заключение на Украине в лагерях строгого режима. По созданным им в тюрьме графическим работам, коллажам и киносценариям можно представить повседневную жизнь в советской тюрьме 1970–1980 гг., более того, можно составить представление об этнографии советского лагеря. В своих фильмах Параджанов часто использует этнографические реалии и атрибутику. Некоторые его фильмы даже считаются разновидностью этнографического кино. Однако есть мнение, что режиссер, помимо отражения этнографических реалий, не в меньшей мере создавал псевдоэтнографические. В этом плане его творчество тюремного периода представляет собой нечто отличное от обычных параджановских фантазий. В отличие от авторов, исследовавших этнографию тюрьмы, даже тех, кто опирался на собственный опыт (например, Л. Самойлов), Параджанов значительную часть своих произведений тюремного содержания создавал именно в лагере, подобно этнографу в поле, хотя имеются также работы, которые он создавал или дополнял уже после тюрьмы, опять же подобно этнографу, опирающемуся на свои полевые заметки. Иначе говоря, его творчество тюремного периода гораздо ближе к жанру этнографии, чем его “этнографические” фильмы.

*Ключевые слова:* советская тюрьма, тюремное искусство, этнография тюрьмы, тюремная повседневность, коллаж, музейная экспозиция.

УДК 929: 75(47 + 57)Параджанов + 39

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-100-113

---

\* Армянский вариант статьи готовится к публикации в сборнике: *Hnagitutyun ev azgrutyun instituti ashkhatutyunner* [Труды Института археологии и этнографии]. Yerevan, 2019, no. 3.

Микаелян А. Г. Этнография зоны по Параджанову // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 100–113.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2019. № 2

© Микаелян А. Г., 2019

*Контактная информация:* Микаелян Анаит Гагиковна, руководитель отдела организации экспозиции и популяризации, Музей Сергея Параджанова (Этнографический квартал “Дзорагюх”, 15, Ереван, 0015, Армения, [parajanovmuseum@gmail.com](mailto:parajanovmuseum@gmail.com)); диссертант отдела этнологии современности Института археологии и этнографии НАН РА.

Они думали, что в тюрьме я стану антисоветчиком, а я изучал жизнь в условиях изоляции.

*Сергей Параджанов*

В 1973–1977 гг. известный кинорежиссер Сергей Параджанов отбывал заключение на Украине в лагерях строгого режима. В статье исследована этнография советской тюрьмы 1970–1980 гг. по созданным им в тюрьме графическим работам, коллажам и киносценариям. К советской тюремной этнографии указанного периода обращались Е. Ефимова [2004] и Л. Самойлов [1990]. Е. Ефимова как культурный антрополог исследовала быт современной тюрьмы, традиции и фольклор, посещая тюрьму как этнографическое поле, проводя интервью и внешние наблюдения. Л. Самойлов, по стечению обстоятельств очутившийся в тюрьме, будучи по профессии близок к культурной антропологии исследовал тюремную этнографию как вовлеченный наблюдатель. Во время своих наблюдений, обратив внимание на институционализацию криминальной среды и самоорганизацию заключенных, он заметил, что в лагере создается преступное сообщество совершенно особого типа, которое типологически сопоставимо с архаическим обществом и достойно исследования. Исследования указанных авторов дают нам целостное представление об этнографии тюрьмы.

По вовлеченности в описываемое поле Параджанов более близок Самойлову, однако в отличие от него не подошел к этой теме как этнограф. Тюремные будни, распорядок и правила, судьбы заключенных были для него, помимо тяжелого быта, материалом для творчества. Несмотря на то что оба прошли через одинаковые страдания тюремной жизни, можно сказать, что вовлеченные наблюдения Самойлова дали ему возможность хоть в какой-то мере отделить себя от описанного, в то время как для Параджанова исследованное – именно его история и пережитое им.

Цель нашего исследования – представить, как Параджанов через тюремное творчество, через себя и заключенных отображает тюремную повседневность и другие этнографические подробности. Находясь в таких нечеловеческих условиях, в мире, полностью отличающемся от мира, в котором он жил, Параджанов вновь начинает творить, используя любой попавший в руки материал, – от бумаги и платка до засушенных цветов и крышек от молочных бутылок.

Для советской тюрьмы были характерны свои внутренние законы и ценности, где важное место занимали тюремный жаргон, статус заключенных и нормы взаимоотношений. В одном из первых писем жене Параджанов пишет, что он очутился в мире, в котором он ничего не понимает, не умеет говорить на жаргоне, не курит или не пьет чифирь – очень крепкий чай, не имеет татуировок и окружен

рецидивистами, которых следует опасаться и с которыми ни в коем случае нельзя сближаться [Сергей Параджанов..., 2000, с. 41; ср. с. 79].

Современный человек, впервые очутившийся в тюрьме, попадает в непонятную, хаотическую ситуацию, даже приспособление к новой социальной среде и социализация в обычаи новой схемы выживания иногда сопровождаются фантазиями и легендами [Ефимова, 2004, с. 19–20]. Можно сказать, что коллаж Параджанова «Оплакивание кинорежиссера» – одна из таких фантазий (рис. 1). В годы его пребывания в тюрьме часто распространялись слухи, что он умер, а он это использовал, мечтая, что католикос примет участие в его похоронах.



Рис. 1. Оплакивание кинорежиссера. Рисунок на бумаге и коллаж, 1974–1977  
Fig. 1. Lamentation over a Filmmaker. Drawing on paper and collage. 1974–1977

Нанесение татуировки было актуально в российской тюрьме; как видно из ранних свидетельств, касающихся тюремной повседневности, заключенные имели к ней особое отношение. В условиях тюрьмы единственной «частной собственностью» заключенного оставалось лишь его тело, на котором он нес все сведения о себе; татуировка являлась также украшением и своеобразным тайным языком преступного мира [Ефимова, 2004, с. 191]. У Параджанова татуировки заключенных становятся материалом для творчества. Так, в его пластическом искусстве особое место занимают метаморфозы «Несколько эпизодов из жизни Джоконды», которые родились именно из тюремного искусства. В тюрьме на спине одного из заключенных имелась татуировка Джоконды, лицо которой, по словам Параджанова, получало разные выражения: она то плакала, то подмигивала или смеялась, и создавалось впечатление, что Джоконда живая [Катанян, 1994, с. 24]. То, что сегодня представлено в музее как произведение искусства (Параджанов создал эту серию уже после тюрьмы) (рис. 2), содержит в себе этнографический материал о тюремных буднях.



Рис. 2. Тайная вечеря. Из серии «Несколько эпизодов из жизни Джоконды». Объемный коллаж, 1988–1989

Fig. 2. The Last Supper. From the series «Several Episodes from Gioconda's Life». Three-dimensional collage, 1988–1989

Сам будучи «зеком» (заключенным), Параджанов создал целую галерею портретов сокамерников в серии «Кент» (другое, внутреннее, обозначение зека – в смысле ‘друг’, ‘приятель’ – см. [Сергей Параджанов..., 2000, с. 52] (рис. 3). Если Л. Самойлов и Е. Ефимова описывали зека словесно, Параджанов представлял его

с помощью графики. Не каждый мог быть зеком, хотя это слово в принципе должно было бы означать любого советского заключенного (ЗК, ЗеКа). Чтобы стать настоящим зеком, заключенный должен был иметь соответствующие черты характера, положение, единомышленников, все должны были уважать и бояться его.



Рис. 3. Портрет друга. Из серии «Кент».  
Рисунок на бумаге, 1974–1977

Fig. 3. Portrait of a friend. From the series «Kent» [«Buddies»].  
Drawing on paper, 1974–1977

На рисунке «Банный день в зоне»<sup>1</sup> Параджанов с помощью голого заключенного и колючей проволоки, используемой в качестве веревки для стирки, показы-

<sup>1</sup> См. рис. 2 в статье Э.-Б. Гучиновой в настоящем издании.

вает, как человек адаптируется в несвободе, поневоле приспособившись к ее условиям – ср. статью Эльзы-Баир Гучиновой в настоящем издании.

Важное место в тюремном быту занимает порнография, к которой Параджанов обратился в своем рисунке «Брачная ночь японского императора» [Калейдоскоп Параджанова..., 2008, с. 80]. Зеки, видя, что он рисует различные вещи, говорят, чтобы он создал что-нибудь и для них, и он создает эту работу, которая из порнографического заказа превращается в высокое искусство. В тюремной серии это единственная сохранившаяся работа, которую можно причислить к порнографическому жанру, хотя бы по истории своего создания<sup>2</sup>. Посетители и даже некоторые искусствоведы к тому же жанру относят и «Сифилис в зоне» [Калейдоскоп Параджанова..., 2008, с. 80] и подобные работы, которые, однако, не преследуют эротических целей, несмотря на то что изображены обнаженные тела зеков. Эту серию вернее было бы характеризовать как «жестокий реализм», который сегодня воспринимается как сюрреализм. Впрочем, не исключается и даже весьма вероятно, что сокамерники Параджанова также могли воспринимать их как порнографию. Хотя в его искусстве много вымышленного, здесь все настолько реально, что опять же кажется вымыслом. Таким же образом он создает «Карты самопал» (рис. 4), которые нарисовал для своих друзей по камере (уже в Ортачальской тюрьме в Тбилиси, во время своего второго заключения), чтоб им было чем заняться. И «обычные» игральные карты тоже становятся искусством. Игра в карты была неделимой частью жизни советских тюремных будней и сопутствовала заключенным на протяжении всего срока отсидки.

В одном из своих писем Параджанов пишет, что он стал исповедником многих заключенных, и судьба каждого из них – это сценарий фильма. Сценарий фильма «Лебединое озеро. Зона» – именно такой рассказ о судьбе одного зека. Если сравнить известную повесть А. Солженицына с этим сценарием Параджанова о жизни в тюрьме, можно заметить, что Солженицын описывает тюремные будни во всех подробностях, в то время как сценарий Параджанова не содержит точных описаний. Из начальных строк сценария видно, что он фактически описывает воображаемый побег заключенного. Режиссер так представляет эту невыносимую действительность, что непосвященному читателю кажется, что он читает сюрреалистическое произведение. Однако этот тюремный сюрреализм настолько был «понятен» советскому человеку, что многие думали, что сюжет сценария основан на реальном событии. Примечательно, что когда Параджанов, по его словам, дал свои сценарии с тюремными сюжетами знаменитому сценаристу Тонино Гуэрре, известному также по ряду близких к сюрреализму сценариев, для того чтобы тот использовал их по своему усмотрению, последний вернул их, сказав, что он не может их использовать, поскольку описанные события происходят будто на луне<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Кстати, в сфабрикованном деле Параджанова фигурировала также «шариковая авторучка с порнографическим изображением» [Сергей Параджанов, 2018, с. 27–32] – популярная в те годы авторучка, в которой при переворачивании чернила переливались, одевая или обнажая изображенную на ручке женщину.

<sup>3</sup> Параджанов говорил о сценариях, однако, скорее всего, он имел в виду рассказы-сюжеты, которые уже представлял себе в виде сценариев (устное сообщение Л. Абрамяна). Единственный сценарий – «Лебединое озеро. Зона», по которому Ю. Ильенко снял одноименный фильм в 1989 г.



Рис. 4. Карты самопал. Рисунок на бумаге, 1982  
 Fig. 4. Homemade Playing Cards. Drawing on paper, 1982

В сценарии «Лебединое озеро. Зона» [Параджанов, 2001] совершивший побег из зоны заключенный находит убежище в установленном на дороге указателе области – жестяном обелиске в форме «Серпа и Молота». Символ советских трудящихся становится единственным убежищем для заключенного, где он даже встречает женщину и любовь. Но их счастье длится недолго. Беглеца находят и возвращают в зону, а женщина срывает у милицейского участка своего района плакат «Разыскивается преступник», дома помещает портрет заключенного в рамку и ставит рядом с картонной иконой святого Николая. Здесь то, что она

считает вора святым, вешает его изображение рядом со святым, перекликается с татуировками Богоматери или Христа на теле преступников<sup>4</sup>. Другими словами, сюрреализм повседневности Параджанова во многом смыкается с реалиями тюремных будней.

Этот сценарий вообще может служить руководством для изучения тюремной повседневности. В конце сценария очень интересно представлены также взаимоотношения заключенного и надзирателя и смерть в зоне, являющиеся хорошим описанием тюремных законов. После возвращения беглец кончает жизнь самоубийством, выпив лак, что было очень плохо воспринято зоной. Дело в том, что самоубийца принадлежал к привилегированной касте «шерстяных»<sup>5</sup> (рис. 5), члены которой в зоне ничего не пили, даже одеколон. Выпивший лак самоубийца таким образом оскорбил и предал «шерстяных», над которыми стали смеяться и издеваться как над нарушившими традиции. Покойника должны были отвезти в соседнюю деревню, чтобы сдать в морг для освидетельствования смерти. Параджанов приводит обсуждение зеками этой процедуры, в котором отражен настоящий фольклор со страшными подробностями – сам начальник зоны должен проткнуть сердце покойника велосипедной спицей, а в мозжечок должны забить поллитровую бутылку [Параджанов, 2001, с. 355].

Поздно вечером покойника вывозят на дрожках в морг. По прибытии выясняется, что он жив, но для его спасения необходима кровь, однако в морге и больнице нет крови соответствующей группы. Женщина-врач, пожалев лежащего на цинковом столе молодого человека, пытается всеми способами найти кровь, даже звонит в райцентр, хоть и не надеется, что найдется кто-либо, кто доставит кровь для умирающего зека. Группа крови, указанная в его документах, совпадает с группой крови контролера, который его доставил, и тот с готовностью отдает свою кровь. Парадокс у Параджанова заключается в том, что из зоны «мертвого» зека везет надзиратель-контролер, а из морга уже зек везет в зону ослабевшего контролера.

В зоне их уже ждали и знали, что произошло в больнице. Заключенный совершил более серьезное предательство, чем когда выпил лак. Он «принял в себя» кровь «овчарки», мента, и осмелился вернуться в зону. Начальник зоны понимает, что в зоне ему не дожить до утра, и укладывает его в лазарет. Однако его не принимают и там – выносят кровать с ним под холодный дождь. Интеллигентному очкарику велют передать ему дословно: «В барак ты вернешься только через петушиный гарем... когда ты будешь опедерашен... в тебе кровь “овчарки”». Когда он начинает работать на третий день, его продолжают преследовать и угрожать, даже не позволяют притрагиваться к «святой еде» зеков.

---

<sup>4</sup> Подобные татуировки часто относятся к классу «оберегов», см., например, [Татуировки заключенных, 2001, с. 33–36, 140].

<sup>5</sup> Параджанов не объясняет особенностей этой касты – см. [Параджанов, 2001, с. 355]. По Д. С. Балдаеву, «шерстяные» – это «зеки, выдающие себя за блатных авторитетных воров, которые чинят беспредел в корыстных целях или по указке администрации ИТУ» [Татуировки заключенных, 2001, с. 166]. Противоречащие друг другу трактовки касты («масти») «шерстяных» см.: Существуют три масти на зоне. Форум Alfa Forex от 28 мая 2013 г. URL: <http://www.vturme.ru/asked/2013/05/sushhestvuet-tri-masti-na-zone/> (дата обращения 24.10.2017).



Рис. 5. Шерстяные пижоны. Рисунок на бумаге, 1974–1977  
 Fig. 5. Woolen Fops. Drawing on paper, 1974–1977

Контролер сообщает в письме, что он его брат и что его мать уже и его мать. В другом письме он сообщает, что мать хочет купить для него выходной костюм и что через три дня он будет на свободе. Однако оба письма тут же отнимают и читают вслух. Из этого отрывка понятно, что Параджанов обращается к культуре лагерной переписки, которая является важнейшей частью тюремных будней и инструментом для внутреннего контроля и организации тюремного сообщества.

Имеет смысл обрисовать драматическую концовку этой истории о кровосмешении. Суд заключенных решает и через того же интеллигентного очкарика передает ожившему зеку, что через три дня он не будет на свободе, потому что на разводе он должен плюнуть надзирателю, который дал ему кровь, в лицо и сказать: «Ты – овчарка! И кровь моя оскорблена твоей кровью!». Они также велели передать, что если он не сделает, что велено, они и на свободе достанут его. Однако на следующий день ожидаемое всеми «представление» не имеет места: побратим надзирателя вскрывает вены и истекает кровью.

Не случайно сообщение передает «интеллигентный очкарик» – Параджанов описывает его как интеллигентного человека, бывшего учителя, «в очках, в которых осталась только левая линза, но и та расколотая, с пучком радиальных трещин» [Параджанов, 2001, с. 361]. В этом образе Параджанов показывает себя

и себе подобных в советской тюрьме. Параджанов часто делал свои собственные узнаваемые куклы, некоторые из них в тюремном контексте (рис. 6, 7).

Как известно, в фильмах Параджанова в большом количестве использованы этнографические атрибуты и реалии. Этнография – материал, из которого он создает свое искусство, зачастую стилизуя этнографический материал, а временами выдумывая его [Abrahamian, 2001–2002, p. 67–91]. Несмотря на вольное обращение Параджанова с этнографическими фактами, некоторые авторы, тем не менее, относят подобные его фильмы к визуальной антропологии, к ее псевдоэтнографическому жанру<sup>6</sup>. В отличие от его известных «псевдоэтнографических» фильмов, сценарий и зарисовки Параджанова на тюремные темы имеют дело хоть и с выдуманной, однако точной тюремной действительностью, какими бы сюрреалистическими они ни казались читателю и, надеюсь, зрителю осуществленных в будущем по ним фильмов. Итак, если Параджанов в своих фильмах как материал часто использовал почерпнутую из книг или придуманную этнографию и с ее помощью создавал свою поэтику и эстетику, то прожитая им в тюрьме жизнь и наблюдения за нею делают его искусство тюремного периода – графику, куклы и неосуществленные фильмы действительно этнографическими, какие бы выдуманные факты он ни пытался в них вводить. Иными словами, можно утверждать, что в данном случае мы имеем дело с настоящей тюремной этнографией.

Рис. 6. Автопортрет. Кукла, 1989  
Fig. 6. Self-portrait. Doll, 1989



<sup>6</sup> См.: Abrahamian L. Vizual mardabanutyun [Визуальная антропология]. Лекция 35 из цикла «История антропологической мысли». BoonTV, 2016. URL: <http://boon.am/levon-35/> (дата обращения 01.04.2019, на арм. яз.).



*Рис. 7. Вор никогда не станет прачкой. Ассамбляж, 1978*  
*Fig. 7. A Thief Will Never Become a Laundress. Assemblage, 1978*

Вместе с тем возникает вопрос, что представляет собой параджановская тюремная этнография. Очевидно, что изображенная им тюремная повседневность это не обычное тюремное искусство, а искусство, созданное мастером в условиях тюрьмы. Эти вопросы возникают не в плане анализа творчества Параджанова. Здесь вроде бы все ясно – работы такого рода помещаются в соответствующем хронологическом разделе альбома (см. [Калейдоскоп Параджанова..., 2008, с. 58–89]) или выставочном зале (в Музее Параджанова в Ереване). Однако эти вопросы получают несколько другое звучание, когда работы Параджанова тюремного периода рассматриваются в контексте тюремного искусства вообще, в отрыве от биографии именитого автора. В свое время, в 1996 г., спор такого рода возник между Завеном Саргсяном, директором Музея Параджанова, и киноведом Гарегином Закояном при организации в Музее народного искусства Армении выставки «Искусство зоны». Завен Саргсян, тогда директор и Музея народного искусства, предоставляя тюремные работы Параджанова для этой выставки, тем не менее считал, что это произведения высокого искусства, а не работы обыкновенного заключенного. Поэтому он настаивал, чтобы работы Параджанова не вешали рядом с работами обыкновенных заключенных – зеков, поскольку он не был простым заключенным – ср. кастовые законы «шерстяных» в параджановском сценарии. Свое несогласие он визуально выразил тем, что заставил портрет Параджанова повесить несколько выше, чем другие экспонаты. Автор же выставки, Гарегин Закоян, считал, что никто не застрахован от тюрьмы и сумы, и был против, чтобы Параджанов был выделен таким образом. Не сумев убедить директора музея, Закоян неподалеку от фотопортрета Параджанова на том же уровне поместил зеркало того же размера, что и портрет. Таким образом получилось, что любой посетитель мог увидеть себя на месте одного из заключенных независимо от того, кем тот являлся, даже если он был такой величиной, как Параджанов [Абрамян, 2011]. Кроме экзистенциального сходства всех заключенных, в плане настоящей статьи стоит выделить еще одно отличие Параджанова от обычных заключенных: он своими работами исследовал жизнь в изоляции, а не просто выживал там, творя.

В отличие от Самойлова, написавшего о тюремной повседневности после освобождения, на основе воспоминаний и дневников, Параджанов значительную часть работ по тюремной теме создал на месте, в лагере. Хотя есть и работы, которые он создал или дополнил после того, как вышел из тюрьмы (см. рис. 6), иногда с философским названием-постскриптумом, как, например, в работе «Вор никогда не станет прачкой» (см. рис. 7)<sup>7</sup>. В этом ассамбляже Параджанов держит в руках веник, для черенка которого он использовал смычок скрипки. Название ассамбляжа, являющееся известной тюремной пословицей, можно переосмыслить как «художник всегда останется художником».

### Список литературы

*Абрамян Л.* Визит в музей кинорежиссера, обернувшийся праздником // Museum / Tangaran: gitatesakan ev metodakan handes. Ереван, 2011. С. 9–29.

---

<sup>7</sup> См. об этой работе [Калейдоскоп Параджанова..., 2008, с. 81], а также статью Л. Абрамяна в настоящем издании.

*Ефимова Е.* Современная тюрьма. Быт, традиции и фольклор. М.: ОГИ, 2004. 398 с.

Калейдоскоп Параджанова. Рисунок, коллаж, ассамбляж / Сост. З. Саркисян, коммент. З. Саркисян, Л. Абрамян; Музей Сергея Параджанова. Ереван, 2008. 155 с.

*Катанян В.* Параджанов. Цена вечного праздника. М.: Четыре искусства, 1994. 72 с., 84 илл.

*Параджанов С.* Лебединое озеро. Зона // Параджанов С. Исповедь / Сост. К. Церетели. СПб.: Азбука, 2001. С. 341–364.

*Самойлов Л.* Этнография лагеря // Советская этнография. 1990. № 1. С. 96–108.

Сергей Параджанов: Письма из зоны / Автор проекта и гл. ред. Г. Закоян. Ереван: Фильмадаран, 2000. 347 с.

Сергей Параджанов. Изоляция / Сост. З. Саргсян; Музей Сергея Параджанова. Ереван, 2018. 420 с.

Татуировки заключенных. Из личного собрания Д. С. Балдаева. СПб.: Лимбус пресс, 2001. 166 с.

*Abrahamian L.* Toward a Poetics of Parajanov's Cinema // Armenian Review. 2001–2002. Vol. 47, no. 3–4; vol. 48, no. 1–2.

#### Article metadata

*Title:* Ethnography of Prison According to Parajanov

*Author:* A. G. Mikayelyan

*Author's e-mail:* parajanovmuseum@gmail.com

*Author's affiliation:* Sergei Parajanov Museum

*Abstract.* In the article, the prison period of Sergei Parajanov's art is examined – Parajanov served his sentence in 1973–1977 in the high security camps in Ukraine. Following the graphic works, collages and film scenarios which he created in the prison, one can conceive of the everyday life in the Soviet prison of 1970s–1980s, more than that, get an outline of the ethnography of the Soviet prison. Parajanov often uses ethnographic realities and attributes in his movies, some of these movies are even considered to be a specific variety of ethnographic cinema. However, there is an opinion that the film director, while reflecting ethnographic realities, no less created pseudo-ethnographic ones. In this regard, his works of the prison period are something different from the usual Parajanovian fantasies. Unlike the authors who studied the ethnography of the prison, even those who relied on their own experience (for example, L. Samoilov), Parajanov created a significant part of his works of prison content in the camp, like an ethnographer in the field, although there are also works that he created or supplemented after prison, again like an ethnographer, relying on his field notes. In other words, his works of the prison period are much closer to the genre of ethnography than his “ethnographic” films. The article also discusses the problem of the representation of Parajanov's works of the prison period in the museums. Are they samples of prison art, a representation of a certain period in the author's biography, or a kind of the prison ethnography?

*Key terms:* Soviet prison, prison art, ethnography of prison, prison daily life, collage, museum exposition.

*Reference literature (in transliteration):*

Abrahamian L. Toward a Poetics of Parajanov's Cinema. *Armenian Review*. 2001–2002, vol. 47, no. 3–4; vol. 48, no. 1–2.

Abramyan L. Vizit v muzei kinorezhissera, obervuvshiysya prazdnikom [A visit to the film director's museum, which turned into a festival]. *Museum / Tangaran: gitatesakan ev metodakan handes* [*Museum: theoretical and methodical journal*]. Yerevan, 2011, p. 9–29. (in Russ.)

Efimova E. Sovremennaya tyur'ma. Byt, traditsii i fol'klor [Contemporary prison. Mode of life, traditions and folklore]. Moscow, OGI, 2004, 398 p. (in Russ.)

Kaleidoskop Parajanova. Risunok, kollazh, assamblyazh [The Parajanov Kaleidoscope. Drawings, Collages, Assemblages]. Comp. by Z. Sargsyan, comment. by Z. Sargsyan and L. Abrahamian. Yerevan, Sergey Parajanov Museum, 2008, 155 p. (in Russ.)

Katanyan V. Parajanov. Tsena vechnogo prazdnika [Parajanov. The Price of the Eternal Festival]. Moscow, Chetyre iskusstva, 1994, 72 p., 84 ill. (in Russ.)

Parajanov S. Lebedinoe ozero. Zona. In: Parajanov S. Ispoved' Confession]. Comp. by K. Tsereteli. St. Petersburg, Azbuka, 2001, p. 341–364. (in Russ.)

Samoilov L. Etnografiya lagerya [Ethnography of the prison camp]. *Sovetskaya etnografiya* [*Soviet Ethnography*], 1990, no. 1, p. 96–108. (in Russ.)

Sergei Parajanov. Izolyatsiya [Sergei Parajanov. Isolation]. Comp. by Z. Sargsyan. Yerevan, Museum of Sergei Parajanov, 2018, 420 p. (in Russ.)

Sergei Parajanov: Pis'ma iz zony [Sergei Parajanov: Letters from prison]. Author of the project and ed. in chief G. Zakoyan. Yerevan, Filmadaran, 2000, 347 p. (in Russ.)

Tatuirovki zaklyuchennykh [Prisoners' tatoos]. From D. S. Baladaev's private collection. St. Petersburg, Limbus press, 2001, 166 p. (in Russ.)